

"Joyce era louco?": fundamentos da interrogação de Lacan¹

Christiano Mendes de Lima

Uma questão inquietante

Lacan inicia a aula de 10 de fevereiro de 1976 a partir de uma pergunta: "Joyce era louco?". Chega a esta formulação após dizer que está mergulhado na imensa literatura que Joyce provocou em torno de si e de sua obra. Formula então uma pergunta inquietante: "A partir de quando se é louco?"².

O verdadeiro e o real

O procedimento escolhido para começarmos a nos situar diante dessa questão é encaminhar o argumento a partir da distinção entre verdadeiro e real. Tal distinção serviu para orientar a teoria freudiana, pois Freud articula o verdadeiro com o campo do prazer, diferentemente do real, que "não dá, forçosamente, prazer"³. Lacan avisa que está distorcendo "alguma coisa de Freud" a fim de "ressaltar que o gozo é do real"⁴.

Ao remeter o verdadeiro ao campo do prazer, Lacan produz uma distinção entre o verdadeiro e o real. Enquanto o verdadeiro se articula ao campo simbólico e está preso nas malhas do significante, dando origem tanto à mentira verdadeira quanto à verdade mentirosa, o real aparece como aquilo que o verdadeiro reveste. Podemos pensar o verdadeiro como uma defesa contra o real.

A fim de situar melhor a distinção entre verdadeiro e real, retomaremos algumas indicações de J.-A. Miller. Ele afirma que Lacan caminhou, ao longo de seu ensino, "no sentido de uma depreciação da verdade"⁵. Segundo Miller, isso aparece quando Lacan cunha o neologismo *varité*

(variedade), que aponta para a variabilidade da verdade. De fato, se a verdade é variável, porque sujeita ao saber, já que só se "accede à verdade pelo saber"⁶ - como indica o Discurso do Mestre - o analista, ao menos ele, não deve acreditar na verdade, pois deve saber que "a verdade como variedade é apenas um semblante em face do que é real"⁷. Assim, o verdadeiro é um vel que procura recobrir o real. Penso que esta formulação evidencia aquilo ao que Lacan se refere quando diz: "O real encontra-se nos emaranhados do verdadeiro"⁸. A partir disso, podemos perguntar: o que James Joyce nos ensina sobre a operação com o real?

"Escritos inspirados" e a epifania joyceana

Lacan retoma a questão sobre a loucura de Joyce, citando o fato de que ele próprio começou escrevendo sobre os "Escritos Inspirados", no texto de fato intitulado: "O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência"⁹. Lacan afirma que não é surpreendente seu interesse por Joyce, pois a questão acerca da loucura de Joyce pode ser colocada de outra forma: "por onde seus escritos lhe foram inspirados?"¹⁰. Lacan interroga desse modo a relação entre os escritos inspirados de psicóticos manifestos e os escritos joyceanos. Surgem, então, duas questões articuladas: Joyce era louco? De onde seus escritos lhe foram inspirados?

O procedimento que adotaremos é procurar evidenciar em que Lacan se apoiou para formular estas questões. Ele nos dá algumas pistas: a quantidade de notas e rabiscos que Joyce deixou, além de uma vultosa correspondência publicada por Richard Ellmann considerado o maior biógrafo de Joyce. Certamente, ele havia lido esta biografia já publicada na época do *Seminário 23*. Lacan afirma que alguns destes rabiscos foram publicados por um certo Conolly, que os intitulou *Scribbledhobble*. Parece-nos não ser aleatório que Lacan introduza aí esta palavra, pois alguns sentidos que

podemos ver ressoar nela se conectam com a ideia de "escritos inspirados" e também com a definição que Stephen Dedalus - personagem de *Stephen Hero*¹¹, considerado o rascunho de quase mil páginas que deu origem ao *Retrato do Artista quando jovem*¹² - nos dá das epifanias e do que seria a tarefa do artista em relação a elas.

Vejam os: *Scribbledhobble* é uma palavra formada pela junção de *Scribble* e *hobble*. *Scribble* significa: rabisco, garatuja, bilhete apressado; em sua forma verbal: escrever bilhete apressadamente, fazer garatujas, rabiscar. Como aqui se trata de uma formação no tempo verbal que indica passado, temos como traduções: rabiscado, garatujado. *Hobble* significa: andar desequilibrado, mancar. Assim, *Scribbledhobble* poderia ser traduzido como: "rabiscado manco". Surge a pergunta: manco diante do quê? Mas também podemos ler a referência a *scribe* que quer dizer copista, escriba, escriturário, escritor, riscador, autor.

A ideia de escriba, copista, está muito próxima da definição que Stephen nos fornece do que nomeia como epifania e *do savoir-faire* do artista. A cena a partir da qual Stephen constrói esta definição é a seguinte:

Uma jovem estava de pé nos degraus de uma daquelas casas de tijolos marrons que parecem constituir a própria encarnação da paralisia irlandesa. Um rapaz estava encostado num parapeito enferrujado. Stephen, por ali passando em sua caminhada, ouviu o seguinte fragmento de colóquio, que lhe ensejou uma impressão tão marcante que abalou severamente sua sensibilidade.

A Jovem - (com uma fala discretamente arrastada)... Ah, sim... eu estava na ... na... ca... pe... la...

O Rapaz - (com uma fala inaudível) ... eu ... (novamente, inaudível) ... eu ...

A Jovem (com meiguice) ... Ah... mas você é... mui... to... mal...va...do...

Essa banalidade deu-lhe a ideia de registrar vários desses momentos num livro de epifanias. Para ele, epifania significava uma súbita manifestação espiritual, fosse na vulgaridade de uma fala ou de um gesto ou na

memória da própria mente. Ele acreditava que cabia ao homem de letras registrar essas epifanias com grande cuidado, percebendo que nela encerram os momentos mais delicados e furtivos¹³.

Assim, a tarefa do artista é ser o escriba, o copista das epifanias, "momentos delicados e furtivos" que caberiam ao artista registrar, a produção de rabiscos mancos diante do que "abalou severamente a sensibilidade" de Stephen. Então, parece que parte de seus escritos eram inspirados por estas experiências.

Cabe notar em relação a isso que, como nos diz Sérgio Laia¹⁴, se o psicótico tem dificuldades em lidar com contingências, Joyce parece proceder de outro modo, pois está à espreita de contingências que deveriam ser registradas pelo "homem de letras". Também poderíamos pensar que seu *savoir-faire* com as contingências consiste precisamente em transformá-las em escrita. Joyce parece ser o escriba do acaso.

Ainda sobre as epifanias, Ellmann nos mostra que as "epifanias - viradas súbitas e não procuradas na experiência"¹⁵ - serviram para fundar a certeza de Joyce de que é um artista. Para se ter uma ideia da importância que a epifania tinha para Joyce e de sua certeza em relação ao valor de sua obra, basta lembrar que aos 20 anos:

Joyce informou Stanislaus de que, em caso de morte, suas cópias dos versos e das epifanias deveriam ser mandadas a todas as grandes bibliotecas do mundo, não excluindo nem o Vaticano¹⁶.

Joyce e a crença

Retorno ao ponto em que, nesta aula, Lacan pergunta: "como saber, a partir de suas notas, em que Joyce acreditava?"¹⁷. Ele lamenta ter que se contentar em ler Joyce, pois não o analisou. Lembra que Joyce, de todo modo, não tomava a psicanálise em alta conta.

Portanto, a questão que Lacan coloca se refere a como, estando reduzidos a ler Joyce, podemos saber em que ele acreditava. Ao ler Joyce, nós estamos numa relação de transferência com ele e com seu texto, mas não há a transferência de Joyce para com um analista. Sem esta transferência, como saber a posição do sujeito em relação ao seu dito? Este é o problema que Lacan resolve mapear. Afirma que é fácil se perder no meio da "balbúrdia" produzida por Joyce e sua obra, que a balbúrdia é inclusive o efeito Joyce sobre o Outro, posto que Joyce produziu joyceanos, fazendo seu nome próprio passar para o registro do nome comum.

Lacan não se identifica com os joyceanos, embora se valha deles, quando pode retirar deles algo para sustentar sua argumentação.

Neste ponto do seminário, ele segue dois caminhos que se relacionam com as obras de Joyce. Primeiro recomenda que se leia, em *Retrato do artista quando jovem*, o diálogo entre Stephen e Cranly. Diz que nele podem ser descobertas muitas coisas. O trecho ao qual Lacan se refere está quase no final do *Retrato*, entre as páginas 253 e 263. Stephen quer falar a sós com Cranly. Conta-lhe que teve uma briga com a mãe católica, pois se recusou a cumprir seu dever de páscoa, ou seja, receber a comunhão. Diz Lacan, a seguir:

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

Ele escreve isso. O que ele escreve é a consequência do que ele é¹⁸.

De fato, Joyce não dá o passo de se descartar de todo o pensamento em que foi formado. Quando Cranly o interpela, após ele ter afirmado que não acredita na eucaristia, Stephen responde: "Nem acredito nem deixo de acreditar"¹⁹. Instado a se posicionar diante de seu dito, Stephen recua. Joyce aponta a posição de Stephen ao colocar na boca de Cranly algo que soa como uma interpretação:

- É uma coisa extraordinária, curiosa, digo-te eu - observou Cranly sem a menor paixão -, como o teu espírito está supersaturado com essa religião em que dizes não acreditar²⁰.

Buck Mulligan, personagem de *Ulisses*, concordaria com a interpretação de Cranly, personagem do *Retrato*, pois diz para Stephen: "tem aquele maldito traço jesuíta em você, só que injetado de forma errada"²¹.

Em outro trecho, Cranly pergunta se já havia lhe ocorrido que Jesus era apenas um hipócrita, um farsante. Stephen responde que isso nunca lhe ocorrera e se confessa um tanto chocado com o que o amigo dissera. Cranly retruca:

- Mas chocado por quê - insistiu Cranly, com o mesmo tom -, se estás certo de que nossa religião é falsa e Jesus não é filho de Deus?

- Eu não estou tão absolutamente certo disso - disse Stephen. - É mais provável que ele seja um filho de Deus do que um filho de Maria.

- É por isso que não queres comungar? - perguntou Cranly. - Por não estares bastante certo disso, porque achas que a hóstia também possa ser o corpo e o sangue do filho de Deus e não uma partícula de pão? E porque temes justamente que isso possa ser?

- É por isso, sim - confirmou Stephen moderadamente. - Sinto isso! E também receio isso.

- Percebo - disse Cranly.

Stephen, impressionado com seu tom de reserva, reabriu imediatamente a questão, declarando:

- Tenho medo duma porção de coisas: de cachorros, de cavalos, de armas de fogo, do

mar, de trovoadas, de maquinismos, de estradas, à noite, no campo.

- Mas tens medo dum pedaço de pão?

- Imagino - disse Stephen - que haja uma realidade malévola por detrás dessas coisas de que te estou dizendo que tenho medo.

- Tens, então medo - perguntou Cranly - de que o Deus dos católicos romanos te fira de morte e te condene caso faças uma comunhão sacrílega?

- O Deus dos católicos romanos que pode fazer isso mesmo agora - disse Stephen. - Tenho medo, mais do que disso, da ação química que se produziria em minha alma com a falsa homenagem a um símbolo detrás do qual estão amontoados vinte séculos de autoridade e veneração²².

Penso que esse diálogo evidencia algo do que Lacan afirma que há para se descobrir a partir deste texto. Em primeiro lugar, a recusa de Stephen pela comunhão não se estrutura simplesmente a partir de uma não crença. Trata-se de não prestar uma falsa homenagem a um símbolo sobrecarregado de Pai. Isso está em ressonância com a referência, na primeira aula do *Seminário 23*, a Joyce como um "pobre-diabo sobrecarregado de pai"²³. No trecho acima, Stephen confessa que supõe "uma realidade malévola por traz das coisas"²⁴. Então, Stephen recusa a comunhão não porque não crê, mas exatamente por vivenciar o que poderíamos chamar de uma hipertrofia da crença. Claro que podemos ler aí uma suposição paranóica. No entanto, para além da psicopatologia, podemos pensar que a dimensão paranóica que se evidencia aí não se refere simplesmente à estrutura paranóica do eu, nem mesmo apenas às idiossincrasias do sujeito Joyce em sua relação com a linguagem. Parece-nos ser possível pensar que a suposição de que há algo malévolamente por traz das coisas seja o efeito estrutural do próprio *troumatisme* que a língua impõe, invariavelmente, ao *falasser*. Esta suposição pode ser lida como efeito da parasitagem da linguagem que incide sobre todo *falasser* e de sua relação necessária como o gozo.

Além disso, o trecho acima demonstra a imbricação extrema entre autor e obra, posto que Joyce registra, de um modo ímpar, aspectos biográficos em sua obra, como o intenso pavor que sentia diante de cachorros, trovões, etc. Parece uma boa justificativa para esta afirmação de Lacan: "O que ele escreve é a consequência do que ele é"²⁵. Ou, por outro lado, poderíamos dizer que Joyce encontra uma possibilidade de ser a partir da escrita da obra, sempre *in progress*. Joyce manipula seu ser de sintoma no *savoir-faire* que opera em sua obra. Para ele, não há distância entre vida e obra: a vida é o que se trama na obra.

Lacan indica que Joyce não pode dar o passo de se desprejar dos ensinamentos da Igreja porque eles constituem a "armadura de seus pensamentos", pois se o fizesse isso traria "uma cascata de consequências", posto que "todo esse enorme aparato (...) permanece, apesar de tudo, como seu suporte"²⁶. Tal indicação nos parece valiosa. Podemos pensar que a cascata de consequências que derivaria da dissolução da armadura de seus pensamentos se relaciona à deflagração de um processo francamente psicótico.

Lacan se pergunta então até onde Joyce vai com isso. "Com que cacife ele contava, considerando as armas que apresentava - o exílio, o silêncio e a astúcia?"²⁷. Estas armas são apresentadas a Cranly na sequência do diálogo referido acima. Stephen diz:

- Fizeste que eu confessasse os pavores que tenho. Mas vou dizer também o que não me apavora. Não tenho medo de estar sozinho, de ser desdenhado por quem quer que seja, nem de deixar seja lá o que for que eu tenha que deixar. E não tenho medo, tampouco, de cometer um erro, um erro que dure toda a vida e talvez tanto quanto a eternidade mesma²⁸.

Parece que esse tom leva Lacan perguntar a Jacques Aubert, especialista em Joyce, que se encontrava na

audiência do seminário, se Joyce se toma como um redentor. Lacan diz:

Redentor, houve um, um verdadeiro nas lorotas - para dizer as coisas como as entendo nas lorotas que lhe contaram os padres, e no que, de modo manifesto, ele tem fé. Será que chega ao ponto de querer substituí-lo?²⁹.

Jacques Aubert responde que em *Stephen Hero* há indícios disso. Além disso, um aspecto biográfico permite localizar outro indício. Segundo Ellmann, em 1907, Joyce foi contratado, aos 25 anos, por um jornal italiano para escrever artigos sobre os males do império britânico visto a partir da Irlanda. Lançou-se ao trabalho e, feliz com o resultado, Joyce diz para Stanislaus: "Posso não ser o Jesus Cristo, que um dia imaginei ser, mas penso que devo ter talento para jornalismo"³⁰. Então, parece que de fato a identificação com o Redentor existiu em algum momento de sua vida.

Mas Lacan não se contenta com estes indícios e coloca a questão: "Como avaliar até que ponto acreditava nisso? Com que física operar?"³¹. A seguir, diz que espera conseguir, com a operação dos nós, localizar algo que permita circunscrever a questão.

O nó de Joyce: lapso e correção do enodamento

Destaquemos o ponto em que Lacan retoma a questão sobre Joyce se julgar redentor. Diz Lacan:

A imaginação de ser o redentor, pelo menos na nossa tradição, é o protótipo da pai-versão (*père-version*). Na medida em que há relação de filho com o pai, surge essa ideia tresloucada do redentor, e isso há muito tempo. O sadismo é para o pai, o masoquismo para o filho. Freud, de todo modo, tentou se desprender desse sadomasoquismo. Esse é o único ponto onde há uma relação suposta entre o sadismo e o masoquismo³².

Afirma a seguir que o sadismo e o masoquismo não têm nenhuma relação entre si e que a suposição de que uma polaridade organiza esta relação se baseia na crença no ativo e no passivo, efeito da estrutura do toro atravessado por uma reta infinita.

Diz que Freud não foi capturado por esta mitologia, evidenciando que o que está em causa é a castração. Lacan afirma que, para além de todo o imaginário que o termo castração pode evocar, se trata tão somente da transmissão do falo, "e isso inclusive comporta alguma coisa que anula o falo do pai antes que o filho tenha o direito de portá-lo"³³. Portanto, a castração é "uma transmissão manifestamente simbólica"³⁴. As fantasias que podem aí se articular, bem como todo o imaginário do sadomasoquismo entre pai e filho, recobrem que a transmissão de que se trata é simplesmente a da possibilidade de se orientar no mundo com a bússola do falo, entendido como resíduo verificador. Parece-nos que pensar o falo como bússola nos ajuda a evidenciar a função do falo como resíduo verificador, pois se a bússola sempre aponta para o norte, isso não implica que esta seja necessariamente a direção a ser seguida. Saber onde está o norte só serve de baliza, pois a partir daí se pode ir para qualquer direção.

Lacan retoma a seguir a questão da relação entre o verdadeiro e o real:

O real encontra-se nos emaranhados do verdadeiro. Foi o que me levou à ideia do nó, que provém de que o verdadeiro se autoperfura devido ao fato de que seu uso cria integralmente o sentido, na medida em que ele desliza, que é aspirado pela imagem do furo corporal de onde é emitido, a saber, da boca enquanto suga³⁵.

Parece-me ser possível ler esta afirmação assim: a experiência analítica demonstra que "o real se encontra nos emaranhados do verdadeiro", pois à medida que a análise faz

operar a associação livre, campo em que se joga com a verdade mentirosa e com a mentira verdadeira, o *falasser* percebe o registro ficcional da verdade. Assim, o deslizamento do sentido operado pela articulação significante, permite entrever que a verdade vela o real. Creio que podemos entender ao que Lacan se refere quando diz que o verdadeiro se autoperfura, descobrindo o gozo articulado ao real. Para além do que se diz há o gozo, “a boca enquanto suga”.

Como Lacan havia afirmado que tentaria pensar o caso Joyce a partir dos nós, ele retoma o nó borromeano. Situa que, na realidade, o nó dito borromeano é uma cadeia composta da articulação borromeana de três nós triviais. Por isso, Lacan o chama de cadeinó (*chaînoeud*). Afirma que o cadeinó borromeano engendra o nó de trevo. Ele se refere ao falso nó de trevo, obtido por um lapso na composição do nó. Afirma que retoma estes elementos para ver se algo se pode deduzir do nó para pensar a questão que havia levantado no início do capítulo: Joyce - louco ou não?

Então diz:

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

O que proponho aqui é considerar o caso de Joyce como respondendo a um modo de suprir um desenodamento do nó³⁶.

Para se referir a este modo de suprir o desenodamento, Lacan retoma o falso nó de trevo, que na realidade é simplesmente um nó trivial. Para que ele se mantenha enquanto nó de trevo é necessário que outra argola venha

corrigir o lapso do nó. Essa correção-suplência, essa compensação, permite que o nó de trevo não se desfaça.

Bem, mas se há necessidade de um artifício que funcione como uma compensação, surge esta pergunta: o que se teria que compensar? Lacan relaciona esta compensação à carência do pai que não tornou possível uma transmissão do falo, enquanto elemento norteador do *falasser*. Diz Lacan:

[...] por que não conceber o caso de Joyce nos termos seguintes? Seu desejo de ser um artista que fosse assunto de todo mundo, do máximo de gente possível, em todo caso, não é exatamente a compensação do fato de que, digamos, seu pai jamais foi um pai para ele? Que não apenas nada lhe ensinou, como foi negligente em quase tudo, exceto em confiá-lo aos bons padres jesuítas, à Igreja diplomática?³⁷.

Algo desta carência paterna pode ser lida no trecho que Lacan nos recomendou ler no *Retrato*. No diálogo referido, Stephen responde assim à pergunta de Cranly sobre quem era seu pai:

- Foi estudante de medicina, remador, tenor, ator amador, político exaltado, pequeno fundiário, pequeno investidor, bebedor, um bom sujeito, contador de histórias, secretário não sei de quem, meteu-se uns tempos em destilarias, foi coletor de impostos, faliu, e atualmente vive a elogiar o próprio passado³⁸.

Notemos que a forma como Joyce descreve seu pai acaba por reduzi-lo a uma simples retórica, um homem que se sustenta no elogio de um passado que não houve. Laia afirma que podemos pensar que "a obra de Joyce enfrenta o *domínio retórico* que o pai impôs ao Joyce-sujeito e que a tradição literária impôs ao Joyce-autor"³⁹. A obra é, assim, artifício para operar um *savoir-faire* com as palavras impostas.

Neste sentido, Lacan afirma que a arte funciona para Joyce como um artifício de compensação do lapso do nó, produzido pela carência paterna. Este lapso do nó tem por

efeito a exposição não mediada do Joyce-sujeito à dimensão parasita da linguagem que opera para todo *falasser*. Diz ele:

Não há nisso alguma coisa como uma compensação dessa demissão paterna, dessa *Verwerfung* de fato, no fato de Joyce ter se sentido imperiosamente *chamado*? Essa é a palavra que resulta de um monte de coisas que ele escreveu. É a mola própria pela qual o nome próprio é, nele, alguma coisa estranha⁴⁰.

O chamado imperioso vigente para Joyce decorre da necessidade de um artifício para a correção do lapso do nó e da defesa que é preciso erigir diante da invasão das palavras impostas, ou seja, da dimensão parasitária da linguagem.

Lacan retoma a estranheza de Joyce em relação ao nome próprio e afirma que "o nome que lhe é próprio, eis o que Joyce valoriza a custa do pai. Foi a esse nome que ele quis que fosse prestada a homenagem que ele mesmo recusou a quem quer que fosse"⁴¹. Para evidenciar a estranheza de Joyce em relação à nomeação, recorreremos à carta que escreve ao irmão Stanislaus em 18 de setembro de 1905, cerca de dois meses após o nascimento de seu primeiro filho, Giorgio. Escreve ele:

O menino não tem nome apesar de que na próxima quinta completará dois meses (...). Parece gozar de muito boa saúde, apesar de sua herança paterna. Creio que deveria permitir-se a um filho adotar o sobrenome de seu pai ou de sua mãe, segundo seu desejo. A paternidade é uma ficção legal⁴².

Encontramos também referência à paternidade como ficção legal na voz de Stephen em *Ulisses*.

Parece que Joyce corrigiu este impasse em relação à nomeação, construindo uma obra e um nome. A falta da inscrição do Nome-do-Pai foi compensada para Joyce pelo

artifício, a arte, que lhe permitiu ser o pai do nome e com isso fez "entrar o nome próprio no âmbito do nome comum"⁴³. Joyce criou os joyceanos que devem se ocupar dele e de sua obra ainda por muito tempo.

¹ Texto elaborado para aula ministrada no dia 17/08/2013 no Ciclo Avançado no Clin-a, em Ribeirão Preto.

² LACAN, J. (2007/1975-1976). *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 75.

³ IDEM. *Ibid.*, p. 76.

⁴ IDEM. *Ibidem*.

⁵ MILLER, J.-A. (2009). *Perspectivas do seminário 23 de Lacan. O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 26.

⁶ IDEM. *Ibidem*.

⁷ IDEM. *Ibidem*.

⁸ LACAN, J. (2007/1975-1976). *Op. cit.*, p. 83.

⁹ IDEM. (1933/1987). "O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranoicas da experiência". In: *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade, seguido de primeiros escritos sobre a paranoia*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

¹⁰ IDEM. (2007/1975-1976). *Op. cit.*, p. 76.

¹¹ JOYCE, J. (2012/1944). *Stephen herói*. São Paulo: Hedra.

¹² IDEM. (1998/1916). *Retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Ediouro.

¹³ IDEM. (2012/1944). *Op. cit.*, p. 171.

¹⁴ LAIA, S. (2013). Comunicação oral realizada em aula do Ciclo Avançado do Clin-a, em Ribeirão Preto, no segundo semestre de 2013.

¹⁵ ELLMANN, R. (1989). *James Joyce*. São Paulo: Globo, p. 210.

¹⁶ IDEM. *Ibid.*, p. 146.

¹⁷ LACAN, J. (2007/1975-1976). *Op. cit.*, p. 76.

¹⁸ IDEM. *Ibid.*, p. 77.

¹⁹ JOYCE, J. (1998/1916). *Op. cit.*, p. 254.

²⁰ IDEM. *Ibid.*, p. 254-255.

²¹ IDEM. (2005/1922). *Ulisses*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 10.

²² IDEM. (1998/1916). *Op. cit.*, p. 258.

²³ LACAN, J. (2007/1975-1976). *Op. cit.*, p. 11.

²⁴ JOYCE, J. (1998/1916). *Op. cit.*, p. 262.

²⁵ LACAN, J. (2007/1975-1976). *Op. cit.*, p. 77.

²⁶ IDEM. *Ibidem*.

²⁷ IDEM. *Ibidem*.

²⁸ JOYCE, J. (1998/1916). *Op. cit.*, p. 263.

²⁹ LACAN, J. (2007/1975-1976). *Op. cit.*, p. 78.

³⁰ ELLMANN, R. (1989). *James Joyce*. São Paulo: Globo, p. 322.

³¹ LACAN, J. (2007/1975-1976). *Op. cit.*, p. 79.

³² IDEM. *Ibid.*, p. 82.

³³ IDEM. *Ibid.*, p. 83.

³⁴ IDEM. *Ibidem*.

³⁵ IDEM. *Ibidem*.

³⁶ IDEM. *Ibid.*, p. 85.

³⁷ IDEM. *Ibid.*, p. 86.

³⁸ JOYCE, J. (1998/1916). *Op. cit.*, p. 256.

³⁹ LAIA, S. (2001). *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 182.

⁴⁰ LACAN, J. (2007/1975-1976). Op. cit., p. 86.

⁴¹ IDEM. Ibidem.

⁴² JOYCE, J. (1982). *Cartas escogidas: James Joyce*, vol.1. Barcelona: Lúmen, p. 161-162.

⁴³ LACAN, J. (2007/1975-1976). Op. cit., p. 86.