

# LEITURA DE SIGNIFICANTES

SIGNIFIER READING

Ricardo GESSNER<sup>1</sup>

**Resumo:** Ao reler a teoria saussuriana do signo, o psicanalista francês Jacques Lacan estabelece a instância do significante como autônoma, sendo que o que seria o “significado”, Lacan considera como “efeitos de significante”. Esse deslocamento permite constituir uma leitura não dos significados, como de imediato se espera, mas, sim, das cadeias significantes, validando a atribuição de significados distintos para o que se tem de enunciado. A partir da releitura lacaniana da teoria do signo, é possível formular um modo de leitura aplicável a determinados estilos de escrita literária, cujo enfoque recai na instância do significante. Nesse sentido, aplicar-se-á essa hipótese em análises de excertos de obras como *Finnegans Wake*, de James Joyce, *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e alguns poemas de Paulo Leminski.

**Palavras-chave:** Significante. Jacques Lacan. James Joyce. Haroldo de Campos. Paulo Leminski.

**Abstract:** The French psychoanalyst Jacques Lacan reformulates the saussurian theory of the sign, and set the signifier instance as autonomous; what is considered as the signified in Saussure’s theory, for Lacan is designed as “signifier’s effect”. This dislocation allows reading primarily not the meanings of a text, but the signifier’s organization, valuing the possibility to attribute different meanings for the enunciation. It is also possible to conceive the signifier instance as autonomous and, thus, formulate a lecture procedure applicable for certain styles of literary writing, whose focus is on the signifier instance. Accordingly, it will apply this hypothesis in some excerpts from *Finnegans Wake*, of James Joyce; *Galáxias*, from Haroldo de Campos, and some poems from Paulo Leminski.

**Key-words:** Signifier. Jacques Lacan. James Joyce. Haroldo de Campos. Paulo Leminski

## Introdução

No texto *O Aturdido*, Jacques Lacan declara: “Que se diga fica esquecido detrás do que se diz naquilo que se escuta” (LACAN, 2003a, p.448). Isto é, dizemos mais coisas do que podemos perceber ou medir; cabe ao analista identificar o que está em jogo, para além dos significados imediatos do discurso do analisando. O trabalho do analista, nesse sentido, não é apenas prestar atenção no que se diz, mas no como se diz, isto é, naquilo que se escuta: na materialidade das palavras que, segundo o psicanalista francês, pode revelar aspectos reprimidos no inconsciente. Noutras palavras, o foco de atenção incide na cadeia significante, não nos significados.

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Jacarezinho. Endereço eletrônico: rigessner@yahoo.com.br.

Para fundamentar teoricamente essa postura, Lacan parte de uma retomada da teoria do signo linguístico, conforme elaborada no *Curso de Linguística Geral*, atribuído a Ferdinand de Saussure. Nesse sentido, a constituição do signo linguístico é uma dicotomia formada pela “imagem acústica” – significante – e pelo “conceito” – significado, sendo que ambas as instâncias são inseparáveis. O significante corresponde à impressão material do signo, que pode ser seu aspecto fônico, visual; já o significado é a decodificação mental dessa impressão, que a associa ao conceito ou objeto que se faz referência. Além disso, a relação entre as duas instâncias é arbitrária, isto é, a impressão material não necessariamente traz elementos pertencentes ao conceito ou objeto. Lacan, motivado pela reflexão sobre a prática analítica, relê essa teoria estabelecendo a instância do significante como primária e autônoma. Ou seja, as instâncias do signo tornam-se mais “maleáveis”. O que para Saussure seria o significado, Lacan considera como sendo “efeitos de significante”. Isto é, a partir da leitura do que se tem de significantes, é possível inferir uma leitura.

A partir da releitura operada por Lacan, este artigo tem como proposta formular uma hipótese aplicada à leitura de um determinado estilo de escrita literária, que se caracteriza pela evidente manipulação da forma linguística. Isto é, escritas cujo fator de evidência recai na organização formal da linguagem, na manipulação dos significantes, seja pela valorização de aspectos fônicos, visuais, gráficos. Dessa forma, propõe-se uma possibilidade que busca antes ler a cadeia significante, não os significados, como princípio de leitura. Nesse sentido, estabeleceu-se um *corpus* de obras, que servirá como objeto de aplicação analítica das formulações propostas; são elas: *Finnegans Wake*, de James Joyce; *Galáxias*, de Haroldo de Campos; alguns poemas de Paulo Leminski. Não é intenção deste artigo esgotar analiticamente cada uma dessas obras, mas trabalhar com excertos e, assim, demonstrar a viabilidade do ponto de vista aqui proposto.

### **O signo linguístico: de Saussure a Lacan**

Para discutir o privilégio ou autonomia do significante em escritas literárias, dois campos estão pressupostos: o Poético, devido às escritas literárias, e a Linguística, pela discussão acerca do significante. Porém faz-se necessária uma explanação teórica mais detalhada sobre o ponto de partida via linguística e como, relida pela psicanálise, pode dar conta do Poético. Com isso, um terceiro campo se inscreve: a Psicanálise e, especificamente, a releitura que Jacques Lacan elabora do signo saussuriano.

Para discutir sobre a categoria de significante, estabelece-se como ponto de partida o *Curso de Linguística Geral (CLG)*, de Ferdinand Saussure<sup>2</sup>, cuja categoria está englobada num contexto teórico mais amplo: o do signo linguístico. Para delimitar essa teoria, Saussure retoma uma discussão sobre a natureza das palavras, isto é, se suas origens são de ordem vocal ou psíquica. No final das contas, Saussure retoma essa discussão não para rechaçar um aspecto em detrimento de outro, mas para conciliá-los. Nesse sentido, o signo linguístico é estabelecido como uma entidade constituída por duas instâncias: o significante e o significado. O significante, também chamado de imagem acústica, corresponde à impressão causada pela materialidade do signo: o som, a visualidade; já o significado, também chamado de conceito, é o objeto ou a ideia aos quais se faz a referência:

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (...) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegarmos a chama-la de “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente, mais abstrato. (SAUSSURE, 2006, p.80)

O signo, portanto, é caracterizado pela união das duas instâncias – significante e significado – ambas inseparáveis. Com esse gesto Saussure concilia as naturezas (incertas em relação às palavras) apontadas anteriormente: une a natureza vocal (no caso do significante) à natureza psíquica (no caso do significado), numa só teoria. O signo, por sua vez, é entendido como uma entidade psíquica já que atua na mente através de um vínculo de associação, ou seja, identifica-se a impressão causada pelo significante, “realizando uma decodificação” ao associar essa impressão ao seu respectivo significado.

A teoria do signo linguístico será de fundamental importância para a Linguística moderna, assim como será retomada em diferentes campos do saber. Um deles, a psicanálise e, em específico, com Jacques Lacan. No ensaio *A instância da letra ou a razão desde Freud* (1998), Lacan estabelece a Linguística como sendo uma ciência fundada a partir de um algoritmo: S/s. Isto é, o “s” corresponde ao significante, o “S” ao significado, e o “/” como sendo a barreira, resistente à significação, que “separa” as duas instâncias<sup>3</sup>. Nesse momento Lacan realiza uma releitura do signo: enquanto que no *CLG* a “barra” representa a união das duas instâncias, para Lacan ela representa a separação. Nesse sentido, para o psicanalista a Linguística é estabelecida como uma

<sup>2</sup> É importante lembrar que o *Curso de Linguística geral* não foi escrita por Saussure, mas foi constituída a partir das anotações de alguns de seus discípulos, tendo como referência os cursos ministrados pelo mestre genebrino. Para efeito retórico, porém, Saussure será referido como autor do *Curso*...

<sup>3</sup> Nas teorizações lacanianas, é possível identificar outras compreensões acerca do “/”, que serão retomadas adiante.

ciência que “está efetivamente presa à posição primordial do significante e do significado, como ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação” (LACAN, 1998, p.498). Isto é, ela está “presa” a essa relação, pois a partir daí seria impossível abranger completamente o significado, o que impossibilita definições conceituais precisas, algo comum no campo das ciências humanas:

Nenhuma significação se sustenta a não ser pela remissão a uma outra significação: o que toca (...) na observação de que não há língua existente à qual se coloque a questão da sua insuficiência para abranger o campo do significado, posto que atender a todas as necessidades é um efeito de sua existência como língua. (LACAN, 1998, p.501)

Desse modo Lacan rompe com a concepção de signo linguístico saussuriano e propõe um enfoque na instância do significante, estabelecendo-a como autônoma e anterior à significação: “o significante, por sua natureza [em ser articulado], sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão” (LACAN, 1998, p.505, inserção do pesquisador). O que seria “significado” em Saussure, para Lacan é “efeito de significante”, ou melhor, é um efeito constituído a partir do funcionamento do significante: “se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido ‘insiste’, mas que nenhum dos elementos da cadeia ‘consiste’ na significação de que ele é capaz nesse mesmo momento”<sup>4</sup> (LACAN, 1998, p.506).

Ademais da teoria do signo, a discussão pode ser estendida à teoria do valor, também elaborada no *CLG* e que, de acordo com Cláudia de Lemos em seu texto *Da morte de Saussure o que se comemora?* (1995), permitiu a Lacan avançar com suas teorizações.

Para desenvolver a teoria do valor, Saussure inicia uma discussão sobre a delimitação da cadeia fônica, vista como uma “fita”, isto é, as palavras são pronunciadas como se estivessem ligadas umas as outras sem interrupção ou sem uma diferenciação precisa entre elas, cujo recorte em suas unidades é feito através do significado, visto como uma “tesoura”:

Considerar em si própria, ela (a cadeia fônica) é uma linha, uma tira contínua, na qual o ouvido não percebe nenhuma divisão suficiente e precisa, “para isso é preciso apelar para as significações”. Quando ouvimos uma língua desconhecida, somos incapazes de dizer como a sequência de sons deve ser analisada, é que essa análise se torna impossível se se levar em conta somente o aspecto fônico do fenômeno linguístico. Mas quando sabemos que significado e que papel atribuir a cada parte da sequência, vemos então, tais partes se desprenderem umas das outras, e a fita amorfa partir-se em fragmentos. Essa análise não tem nada de material. (SAUSSURE apud LEMOS, 1995, p.47-48)

---

<sup>4</sup> Os termos destacados com aspas simples, no texto original estão em itálico; para manter um padrão em conformidade com os preceitos editoriais da revista, os destaques estarão todos com aspas simples.

Por outro lado, diante de uma língua desconhecida o significado não serve como instrumento para “recortar” uma cadeia significante. Antes de enfatizar a significação, é possível pensar num sujeito que habita essa língua, e funciona como esse instrumento. É nesse ponto (de um sujeito habitar uma língua) que Cláudia de Lemos estabelece uma relação entre Saussure e Lacan, quando este evidencia a necessidade de “um sujeito como ruptura da cadeia de significante”. Noutras palavras: um sujeito constituído na linguagem.

Além disso, para delimitar uma cadeia fônica Saussure sugere “colocar a pessoa no plano da fala, tomada como documento da língua, e em representá-la por duas cadeias paralelas: a dos conceitos (a) e a das imagens acústicas (b)” (SAUSSURE, 2006, p.121). Tal solução não seria suficiente, sendo uma das dificuldades, por exemplo, são as cadeias homófonas, como o próprio Saussure coloca: *je l'apprends* e *je la prends*. Caberia ao sujeito escolher qual delimitação realizar e, assim, decidir o sentido<sup>5</sup>. Esse é o ponto inicial para o desenvolvimento da teoria do valor.

Diante da dificuldade de delimitação, Saussure concebe a língua como um sistema baseado na oposição de unidades concretas: uma unidade mínima é o que as outras não são, só adquire sentido quando posta ao lado de outras unidades da língua e, assim, adquire um caráter de *negatividade* e *diferença*, por ser o que as outras não são.

Ainda assim o problema da delimitação não é de todo resolvido, já que o valor definido em um “sistema solidário”

Exclui a relação do sujeito com a língua que está na origem da reflexão de Saussure sobre a delimitação. Essa exclusão não permite distinguir o estar diante de uma língua desconhecida do ser habitado pela língua que se concebe como conhecida. (LEMOS, 1995, p.49)

É nesse movimento que Lacan leva Saussure adiante, ao estabelecer um sujeito que é constituído de linguagem ao mesmo tempo em que a habita.

Até o momento, vimos como Lacan relê as teorias saussurianas. Como deslocar essa releitura para a análise das escritas literárias? Pensar a questão a partir do funcionamento autônomo do significante não encerra a questão, mesmo porque outro linguista seguiu uma direção parecida, apesar de chegar a resultados diferentes. Trata-se de Roman Jakobson, cujas teorizações também foram de fundamental importância para Lacan.

Jakobson dedicou um esforço intelectual no intuito de incluir no campo de estudos da Linguística tudo o que se relacionasse à linguagem. Nesse sentido, a Poética, pertencendo ao

---

<sup>5</sup> Cláudia de Lemos, no mesmo texto, sugere que essa “posição de escolha” responderia à pergunta que angustiou Saussure diante dos Anagramas: “É um sentido prévio e consciente que decide sobre a delimitação ou a delimitação – corte que (re)cria limites – que decide sobre o sentido?” (LEMOS, 1995, p.48).

campo verbal, deveria ser englobada naquela área; este é o seu principal intuito no ensaio *Linguística e Poética* (1975): “A Poética trata dos problemas da estrutura verbal (...). Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística” (JAKOBSON, 1975, p.119). Para legitimar a inclusão, o linguista desenvolverá o Sistema das Funções da Linguagem, esquematizado da seguinte forma:



Isto é: um “remetente” envia uma “mensagem” a um “destinatário”. A mensagem é transmitida através de um “contato” físico, e faz parte de um “código” comum, ou parcialmente comum, entre o remetente e o destinatário; além disso, a mensagem se refere a um “contexto” (referente) “apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização” (JAKOBSON, 1975, p.123).

Dentro dessa sistemática, dependendo de qual fator é enfatizado geram-se diferentes esquemas comunicacionais. É o que Jakobson chama de “Funções da Linguagem”. Em situações em que a comunicação é centralizada no remetente, por exemplo, constitui-se a “Função Emotiva”, caracterizada como sendo uma expressão de sentimento, de pensamento, de uma subjetividade<sup>6</sup>. Dentre as várias funções, aquela que nos interessa é a Função Poética, caracterizada pela ênfase no fator mensagem; são as situações em que a mensagem volta-se para si mesma, ganhando relevo. Segundo Jakobson, esta é a principal característica da escrita literária, mas não é exclusiva: em textos publicitários, anúncios, e mesmo em falar cotidianas (a exemplo dos trava-línguas) é possível identificar a Função Poética. Com essa delimitação Jakobson intenta fundar uma disciplina autônoma, a Poética, que tem como objeto de estudo toda comunicação organizada pela Função Poética; englobaria não só a escrita literária, como outras produções comunicacionais, a exemplo da publicidade.

Uma característica empírico-linguística fundamental da Função Poética é a projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. Isto é, a seleção é a

---

<sup>6</sup> Não é objetivo deste artigo explicar e discorrer cada função. Nesse sentido, ver JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975

escolha de determinado “paradigma” (para retomar a nomenclatura do *CLG*) dentro de um campo semântico. Conforme o exemplo e Jakobson: se o assunto for “criança”, há a possibilidade de escolha entre termos como “menino”, “garoto”, “guri”, entre outros. Feita a seleção, em seguida realiza-se a combinação com outro paradigma, elegido a partir de outra seleção, elegido a partir de outra seleção. Exemplo: “o menino dorme”, “o garoto dormita”, “o guri cochila”, e assim por diante formando-se, nesse processo, um “sintagma”. É através dessas operações que se constitui a “cadeia do verso”, que por sua vez é da competência de análise da Poética:

Em resumo, a análise do verso é inteiramente da competência da Poética, e esta pode ser definida como aquela parte da Linguística que trata a função poética em sua relação com as demais funções da linguagem. (JAKOBSON, 1975, p.132)

A análise do verso é feita “a partir da figura reiterativa do som”, que utiliza pelo menos contraste dual de uma cadência, entre proeminências altas e baixas. Isso permite, para a escrita literária, diferentes modulações como aliteração, rimas, metro, privilegiando a dimensão fônica. “Sem dúvida alguma, o verso é fundamentalmente uma ‘figura de som’ recorrente” (JAKOBSON, 1975, p.144). E é através da descrição dessa organização que se efetua a análise.

É importante esclarecer que Jakobson não coloca a escrita literária como algo feito exclusivamente de som, mas inclui uma relação privilegiada entre som e sentido, retomando a concepção de Paul Valery, de poesia como “hesitação entre som e sentido”, estabelecendo-a como “muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético” (JAKOBSON, 1975, p.144).

O “sentido” de que Jakobson fala não necessita pertencer, de imediato, a ordem do “contexto” (isto é, ao que é extralinguístico), mas é um “sentido” que pode se dar na (e não pela) própria mensagem, na maneira como suas unidades formais estão dispostas. Pode-se dizer que há uma suspensão<sup>7</sup> do sentido referencial, ou melhor, um deslocamento: o “conteúdo” de um poema pode não estar em seu “referente”, mas está na própria materialidade da linguagem, sendo que a escrita literária constitui o efeito estético através da predominância da Função Poética. Sendo assim,

(...) [Jakobson] afirmava que a literariedade – a propriedade que definiria o literário e a literatura – deveria ser buscada na própria linguagem, na

---

<sup>7</sup> Como há uma ambiguidade no termo “suspensão”, que pode designar tanto o ato de pendurar, sugerindo a ideia de “elevação”, quanto o ato de interromper, expulsar, privar ou descartar, esclarece-se que o termo é utilizado na segunda designação.

materalidade linguística e não no conteúdo, com que se apaga essa materialidade.

Para ele, o efeito estético advinha da estrutura que o instrumental da linguística permitia depreender dessa materialidade, estrutura essa que se instanciava no verso e no poema como um todo, suspendendo os limites das palavras que o compunham (LEMOS, 2009, p. 215, inserção do pesquisador)

Este é um importante passo dado por Jakobson. Até então as escritas literárias eram, de maneira geral, concebidas como fruto de uma intenção artística. Jakobson desloca o texto literário a uma posição de objeto, o que garantiria maior liberdade para a análise, livre da concepção de uma suposta intencionalidade ou significação *a priori*: o texto é encarado como tendo um funcionamento próprio. Nesse sentido, outro passo importante é o de colocar a linguagem como objeto de análise, e, desse modo, legitimar a percepção e identificação de subestruturas nas unidades de análise do texto literário (o verso, o poema). Isto é, subestruturas que aparecem ao longo da cadeia, de modo a constituir simetrias e gerar outras possibilidades de leitura.

Jakobson, retomando uma observação de Wimsatt e Beardsley, diz:

Há muitas recitações possíveis do mesmo poema – que diferem entre si de muitas maneiras. Uma recitação é um acontecimento, mas o poema propriamente dito, se é que um poema ‘existe’, deve ser alguma espécie de objeto duradouro (apud JAKOBSON, 1975, p. 142)

Apesar da suspensão de sentido referencial e da valorização do aspecto fônico, Jakobson mantém-se na tradição teórica do signo linguístico, sendo este constituído por significante e significado. A suspensão, como afirmado, pode ser em relação ao “contexto”, que é posto em segundo plano; a instância do significante não se estabelece como autônoma, mas ainda mantém relação com a instância do significado, que apenas mudou de lugar: do referente passou à mensagem. Ao longo do ensaio, é possível identificar essa mudança em diversos momentos (grifos meus): “A rima implica necessariamente uma relação ‘semântica’ entre unidades rítmicas” (JAKOBSON, 1975, p.144); “qualquer que seja a relação entre som e significação nas diferentes técnicas de rima, ‘ambas as esferas estão necessariamente implicadas’” (JAKOBSON, 1975, p. 145); “em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no ‘significado’” (JAKOBSON, 1975, p. 145). Como veremos, Lacan, apoiado nas teorizações de Jakobson, estabelecerá a autonomia do significante<sup>8</sup>.

Outro ponto importante é que Jakobson estabelece a possibilidade de recitar um poema de várias maneiras, ao enfatizar diferentes modulações, mas não leva em conta a possibilidade de constituir diferentes significações (ou efeitos de significante). De acordo com o linguista, mesmo

<sup>8</sup> Com a ressalva de que tinha em vista a psicanálise, não a crítica literária, que é matéria deste artigo.

com a possibilidade vária de recitações, o significado é o mesmo. E isso acontece justamente por Jakobson enquadrar-se na tradição teórica do signo linguístico.

Se Jakobson fez do texto literário objeto, a não inclusão do sujeito, dirá Cláudia de Lemas, faz da teoria jakobsoniana um “fracasso exemplar: Jakobson, ao tentar incluir a Poética no campo da Linguística, na verdade mostra quais são as consequências daquela não inclusão. E essa será uma via de acesso à Psicanálise, que coube a Lacan, apoiado nas teorias de Jakobson, refletir. Não significa que o psicanalista estivesse interessado na análise de textos literários, mas ao buscar uma aproximação com as teorias da linguística, permitiria avançar em suas teorias sobre a psicanálise. O que interessa a Lacan é como a linguagem pode constituir o sujeito (uma subjetividade).

Em seu *Seminário: Livro 20 – Mais, ainda* (1985), num determinado momento Lacan faz a seguinte afirmação: “Um dia percebi que era difícil não entrar na linguística a partir do momento em que o inconsciente estava descoberto” (LACAN, 1985, p.25). Nessa afirmação retoma-se a concepção de sujeito constituído pela linguagem. Daí a afirmação: “A linguagem é a condição do inconsciente” (LACAN, 2003, p.407), ou seja, é na linguagem que o sujeito se inscreve, constituindo-se um sujeito que é feito de (e na) linguagem. Por esse motivo, no mesmo seminário Lacan fará uma objeção a Jakobson, contra a concepção de que tudo o que é da linguagem deva ser abordado pela Linguística:

Mas se considerarmos tudo que, pela definição da linguagem, se segue quanto a fundação do sujeito, tão renovada, tão subvertida por Freud, que é lá que se garante tudo que de sua boca como o inconsciente, então será preciso, para deixar a Jakobson seu domínio reservado, forjar alguma outra palavra. Chamarei a isto de linguisteria. (LACAN, 1985, p.25)

O gesto que Lacan faz não é o de incluir a Linguística no campo da Psicanálise, mas o de definir como a linguagem será abordada pela Psicanálise.

A linguística fornece o material da análise, ou o aparelho que nela se opera. Mas um campo só é dominado por sua operação. O inconsciente pode ser, como disse, a condição da linguística. Esta, no entanto, não tem sobre ele a menos influência. (LACAN, 2003, p.407)

A linguagem, portanto, será fundamental para Lacan. Como, então, as teorizações do psicanalista podem contribuir para as análises literárias?

Para pensarmos essa aproximação, é conveniente retomar uma discussão presente no Seminário 20, no momento em que Lacan discute a “função do escrito” na prática analítica, quando retoma a questão do significante e sua autonomia:

A linguística não só distingue um do outro, o significante e o significado. Se há alguma coisa que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que *o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante*. O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é significante. O significado é efeito do significante. (LACAN, 1985, p.47, grifos meus)

É a partir do funcionamento da cadeia significante que a leitura será feita, assim como a constituição do efeito de significante. Esse movimento de leitura é representado pela “/”, do algoritmo “S/s”: “a barra, com tudo o que é da escrita, só tem suporte nisto – o escrito, não é algo para ser compreendido”. Por não ser algo que deva ser compreendido, esta é a oportunidade para se propor uma explicação. E esta é a outra função da “/”:

A barra é a mesma coisa. A barra é precisamente o ponto onde, em qualquer uso da língua, se dá oportunidade de que se produza o escrito. (...) Se não houvesse essa barra, acima da qual há significante passando, vocês não poderiam ver que há injeção de significante no significado. (LACAN, 1985, p.48)

O que Lacan propõe é uma valorização da fala na prática analítica, ou seja, a partir da cadeia fônica do enunciado do analisando, a análise será feita; no limite, trata-se de atribuir um significado diferente para aquilo que é enunciado, de modo que se faça um desvelamento. “O que se trata no discurso analítico é sempre isto – ao que se enuncia de significante, vocês dão sempre uma leitura outra que não o que ele significa” (LACAN, 1985, p.52).

É nesse sentido que se estabelecerá uma aproximação com a análise literária: conceber uma determinada cadeia significante como tendo um funcionamento autônomo (quando a escrita literária permitir essa postura) e, a partir desse funcionamento, “dar uma leitura diferente do que ela significa”, conforme Lacan. Além disso, essa proposta se desdobra na inclusão do leitor como sujeito no processo de formação do significado, que, ao manipular a materialidade do significante, se enquadra.

### ***Finnegans Wake* e o significante**

Ao mencionar *Finnegans Wake*, última obra de James Joyce, publicada em 1939, é comum algumas classificações: pouca clareza, difícil leitura e difícil compreensão. É o que relata, por exemplo, Joseph Campbell e Henry Robinson no prefácio da exegese da obra de Joyce: *A skeleton key for Finnegans Wake* (2005):

‘What does it all mean?’ ‘Why should we bother about a book so hard to read?’ were questions quite generally asked. Even normally responsive readers dismissed the book as a perseve triumph of the unintelligible. (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p.XXI)

Até mesmo Ezra Pound, um dos principais correspondentes e amigo de Joyce criticava a obscuridade da obra. Também não é gratuito que Joyce tenha lançado uma espécie de desafio, quando disse que *Finnegans Wake* manteria o público universitário ocupado por cerca de quatrocentos anos. Mas o que faz de *Finnegans Wake* uma obra “obscura”? Pode-se responder que seja por conta do significante, que na obra ocupa um lugar privilegiado. Mais especificamente, “obscuridade” é uma categoria atribuída através de um certo olhar crítico, que pretende esgotar ou decifrar as várias possibilidades de significação que a obra constitui. É um posicionamento possível, porém este trabalho mantém outra proposta: pensar a instância do significante como autônoma, sem a pressuposição de significados. Vejamos com mais detalhes.

A fortuna crítica sobre Joyce é extensa. São muitos os trabalhos que empreenderam uma verdadeira decifração das aberturas significativas que cada segmento da obra permite, assim como um esforço em delimitar as referências que lhe serviram de base. Outros estudos priorizaram a estrutura da obra, ora explicitando sua não-linearidade propondo diversas “ordens” de leitura, ora defendendo uma circularidade narrativa. Existem, ainda, estudos que privilegiam a linguagem, discutindo os processos de composição das palavras e suas implicações. Este trabalho, por sua vez, pretende explicitar os mecanismos dos quais a obra se constitui, assim como seus mecanismos de leitura, colocando em cena a dimensão de sujeito do leitor.

Dos estudos que discutem a estrutura de *Finnegans Wake*, um dos mais importantes é o ensaio “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, de Samuel Becket, incluído no volume *riverrun* (1992), organizado por Arthur Nestrovski. Becket defende a ideia de uma circularidade na obra joyceana. Sugere que essa característica tenha sido influenciada pelo filósofo Giambattista Vico, que em sua obra *Scienza Nuova*, desenvolveu uma concepção histórica cíclica (circular): os homens atravessam “Idades”; são elas: Teocrática, Aristocrática, Democrática e Caótica, sendo que ao final, retorna-se à primeira e assim por diante. Apesar das referências a Vico em *Finnegans Wake*, pensar a estrutura circular não é suficiente. Um motivo é o que aponta Donaldo Schüller na introdução de sua tradução, *Finnícius Revém*<sup>9</sup>:

---

<sup>9</sup> *Finnícius Revém* é como o título da obra foi traduzida pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, posteriormente incorporada na versão de Donaldo Schüller.

A tentativa de enquadrar o romance no todo ou em partes na concepção viconiana não levou a resultado satisfatório. A imaginação livre de peias é a lei do romance. Mas Vico interessa ao romancista não só como pensador. Reconhece que, mais do que Freud ou Jung, Vico o ajudou a imaginar. (SCHÜLLER, 2004, p.21)

A circularidade<sup>10</sup> será retomada noutros moldes no livro *A Skeleton key to Finnegans Wake*, talvez o primeiro estudo de fôlego depois da publicação da obra de Joyce. Campbell e Robinson empreendem uma exegese do livro, apresentando quais são as principais referências identificáveis, assim como “reorganizam” o *Finnegans Wake* de uma maneira “menos obscura”. Retomam a ideia de circularidade apontada por Beckett: a “primeira palavra” do livro – *riverrun* – na verdade, faz parte da “última frase”, constituindo a estrutura circular. Também o título do livro permite alguns recortes nesse sentido. Pode identificar-se uma referência a Tim Finnegan, personagem de um canto popular irlandês: trata-se de um trabalhador beberrão que um dia, embriagado, caiu de sua escada e morreu. Em meio as festividades de seu funeral, derramam uísque em seu corpo, o que faz ressuscitá-lo; por isso as ambiguidades: o título pode se referir ao funeral – *wake* – de Finnegans, quanto ao seu despertar – *awake*. Ou, ainda, a possibilidade de escutar em *Finnegans* a estrutura *Finn again* – o personagem que volta a vida – ou mesmo *fin* (fim) *again* (novamente), promovendo a ideia de um fim que se abre a um recomeço, constituindo a circularidade.

Retomando os termos de Campbell e Robinson:

The vast scope and the intricate structure of *Finnegans Wake* give the book a forbidding aspect of impenetrability. It appears to be a dense and baffling jungle, tracles and overgrown with wanton perversities of form and language. (CAMPBELL e ROBINSON, 2005, p.04)

Ou seja, a “obscuridade” da obra teria sua explicação pela estrutura: pela maneira como a linguagem e a forma foram trabalhadas. Com isso, é possível situar o estudo de Campbell e Robinson no rol de obras que se esforçam pelo esclarecimento: “traduzir” *Finnegans Wake* a uma linguagem ordinária, regida pelos sentidos e significações.

Outra perspectiva comum é em relação aos processos de composição das palavras, como o estudo de Derek Attridge, “Desfazendo as palavras-valise, ou quem tem medo de *Finnegans Wake*?”, incluído no volume organizado por Arthur Nestrovski (1992). Attridge discute desde a questão dos trocadilhos e suas ambiguidades semânticas, até a formação das palavras-valise. Em relação aos estudos apresentados anteriormente, este se difere por trazer a linguagem e, mais

<sup>10</sup> É importante situar que a circularidade como estrutura da obraliterária, no caso de *Finnegans Wake* (de 1939), remonta ao poema “Um coup de dés” (de 1897), de Stéphane Mallarmé, anterior a Joyce, portanto, ao mesmo tempo em que projeta-se a um futuro, servindo como “suporte” para a composição de *Galáxias* (de 19884), de Haroldo de Campos.

especificamente, os processos de formação de palavras como fatores predominantes, em contraposição a Beckett, que enfatiza a estrutura, e Campbell e Robinson, que se dedicam a decifração da obra.

Retomando uma ironia de Joyce em vista da falta de interesse de alguns críticos por *Finnegans Wake*:

Sua reação não é a de quem lamenta o sem sentido de que alguns críticos se servem para desqualificar *Finnegans Wake*, mas sim o fato de eles não responderem à sua provocação, de não se sentirem convocados a interpretar o sentido que lhes escapa. (LEMOS, 2007, p.19)

Se o escape de sentido é um fator de incômodo, percebe-se que essa instância – do significado – ocupa lugar de privilégio. É possível dizer que se inserem na tradição do signo linguístico derivado de Saussure, em que não há significado sem significante e vice-versa. Tentam estabelecer as várias significações que a massa de significante permite inferir. Nesse sentido, buscar uma linearidade ou uma unicidade de significação facilita a concepção de *Finnegans Wake* como obra obscura. Por outro lado, se retomarmos a releitura de Lacan do signo saussuriano, a noção de obscuridade não se consolida, pois o significante possui um funcionamento autônomo. Vejamos com mais detalhes.

Estabelecer o significante como instância autônoma para pensar o *Finnegans Wake* permite um posicionamento que se aproxima da provocação de Joyce, em interpretar “o sentido que escapa”. É um posicionamento que apenas se aproxima, vale ressaltar, visto que interpretar o “sentido que escapa” pressupõe o significado (o “sentido”) como instância privilegiada. Na verdade, pensar a obra como constituída pelo privilégio de significantes permite descrever alguns mecanismos que a compõe e, desse modo, pensar na inclusão de um leitor que articula esses mecanismos, propondo leituras “diferentes do que ela significa”; um leitor que é partícipe do processo de significação:

A partir daí, a ironia do ininteligível é o escabelo de que alguém se mostra mestre. Sou suficientemente mestre de língua, do que é chamada francesa, para ter eu mesmo chegado a isso, o que é fascinante, por atestar o gozo próprio do sintoma.

Gozo opaco, por excluir o sentido. (...)

Só há despertar por meio desse gozo, ou seja, desvalorizado pelo fato de que a análise que recorre ao sentido para resolvê-lo não tem outra chance de conseguir senão se fazendo tapear. (LACAN, 2003b, p.566)

Partindo-se do texto “Joyce e Lacan: um gozo opaco” (2007), de Cláudia de Lemos, é possível situar, a princípio, dois momentos diferentes em que *Finnegans Wake* está presente nas

discussões de Lacan: o primeiro está n’*O Seminário: Livro 20 – Mais, ainda* (1985), e o segundo em “Joyce, o sintoma”, texto de uma conferência de Lacan feita na abertura do V Simpósio Internacional James Joyce, em 1975, que por sua vez servirá para este trabalho situar um terceiro momento, desenvolvido n’*O Seminário: Livro 23 – Joyce, o Sintoma* (2007).

No primeiro momento, Lacan recorre a *Finnegans Wake* como indicação de leitura como recurso para melhor compreender sua concepção de “lapso”, que diferentemente de Freud, “na medida em que o efeito do ato falho que dá lugar a outra significação provém da leitura/escuta do analista. Daí a recomendação de Lacan aos analistas: ‘leiam *Finnegans Wake*’” (LEMOS, 2007, p. 18). É o momento em que Lacan retoma a autonomia do significante.

O segundo momento é para indicar a teorização do que Lacan chama de *pun*, que, pode-se dizer, é um passo adiante em relação a teoria do lapso:

Em vez de significantes que se engavetam, o que Lacan quer que se leia é o encontro, colisão de palavras que produzem faísca – brilho que queima. O que passa a apontar, em vez do lapso, é o *pun*, o trocadilho, que diz tanto do humor quanto do gozo de Joyce, assim como no lugar de uma ‘leitura outra’, de outro sentido, diz de uma perda de sentido. (LEMOS, 2007, p.19)

Essa teorização foi apresentada, como se disse, na abertura do *V Simpósio James Joyce*, um pouco antes do início do seu *Seminário 23 – Joyce, o sintoma*, todo ele dedicado ao autor irlandês e a pergunta: “Joyce era louco?”. É nesse seminário que podemos situar o terceiro momento em que *Finnegans Wake* está presente em Lacan. Nele o psicanalista desenvolve a teoria do Sinthoma, um quarto registro que vem a somar aos outros três- o real, o simbólico e o imaginário – de modo a corrigi-los (em alguns casos) quando não estão dispostos borromeamente. De acordo com Lacan, foi o Sinthoma que “salvou” Joyce da loucura. “Para formulá-la [a teoria do Sinthoma], lembro aqui que a proposta por Lacan de um quarto aro (...) toma forma a partir de sua elaboração sobre o modo como Joyce escapa à psicose” (LEMOS, 2007, p.17, inserção do pesquisador).

São vários os momentos em que Lacan se apropria de textos literários, como apoio para avançar em suas teorias psicanalíticas. Lacan nomeia esse gesto como “Lituraterra”: “tomarei emprestados os traços daquilo que, por uma economia de linguagem, permite esboçar o que favorece minha ideia de que a literatura talvez vire lituraterra” (LACAN, 1998, p.20). Para cunhar o termo, Lacan se vale de um trocadilho feito entre *letter* (“letra”, que por sua vez é a raiz etimológica do termo “literatura” – *litera*) e *litter*, “lixreira”. “A letra é dejetivo”, como afirma o psicanalista em sua conferência, porque é depositada na *litter*, na “leixeira” em forma de “restos” do inconsciente, os rebus, os lapsos. Quando Lacan articula *Finnegans Wake*, portanto, o que ele

pretende não é fazer crítica literária, mas “laturaterra”, ou seja, uma elaboração psicanalítica advinda do texto literário, algo que Freud já o fazia.

A partir daqui, façamos o caminho de retorno: de Lacan ao texto literário; da laturaterra à literatura. Vejamos como se dão os efeitos de significante e, a partir daí, realizar uma leitura diferente do que se enuncia em determinada cadeia.

Um efeito discutido por Lacan é o da “homofonia translinguística”:

O [efeito] mais radical, posso dizê-lo para vocês graças a Jacques Aubert, é *Who ails tongue coddean, aspace dumbillsilly?* Se eu tivesse encontrado esse escrito, será que teria ou não percebido – Onde está seu presente, espécie de imbecil? [*Où est ton cadeau, espèce d’imbécile?*]. (LACAN, 2007, p.162)

Homofonia translinguística corresponde ao efeito de numa cadeia significante, inscrita numa determinada língua, soar como se estivesse inscrita noutra língua, gerando um “significado diferente daquele que se enuncia”. No caso da citação acima, temos um exemplo de uma cadeia inscrita na língua inglesa, que pode ser recortada como se fosse francês. Outros efeitos como esse podem ser identificados ao longo de *Finnegans Wake*.

Vejamos outro segmento: “Basucker yousted” (JOYCE, 2004, p. 10). Aparentemente não se insere em língua alguma, sendo possível identificar alguns aspectos da língua inglesa; Nesse sentido é possível alguns recortes como: *Be a sucker instead* (“ao invés, seja um idiota”). No segmento “*yousted*” é possível visualizar a mescla de dois pronomes: “you” e “usted”, o primeiro em língua inglesa, o segundo em língua espanhola. Veja-se que a descrição desses mecanismos não são decifrações, mas empilhamento de significantes.

Outro segmento em que se pode identificar uma homofonia translinguística é o que se segue:

Mutt – The gyant Forficules with Anni the fay.  
 Jute – Howe?  
 Mutt – Here is viceking’s graab.  
 Jute – Hwaad!  
 Mutt – Ore you astoneaged, jute you?  
 Jute – *Oye am thontborstrok, thing mud.*  
 (JOYCE, 2004, p.18, grifos meus)

O segmento destacado pode ser aproximado, de imediato, às regularidades da língua inglesa: “*Ob, yeab, I’m thunderstruck, thin mind*” (“A, sim, estou atordoado, mente estreita”), e pode ser articulado como homofonia translinguística com a língua espanhola: “*Oye, abn, tonto extraño: tenga miedo*” (“Escute, hein, tonto estranho: tenha medo”).

No mesmo segmento é possível identificar outro efeito de significante, que é a escrita num estilo similar ao que poderia ser a dimensão fônica, isto é, segmentos que estão escritos num determinado estilo, que às vezes não se enquadra em regras de uma língua em específico, mas que podem ser lidos de várias maneiras. O próprio Lacan se utiliza desse recurso. Por exemplo, no texto “Joyce, o sintoma II”, presente em *Outros escritos* (2003), quando grafa “o homem” como “UOM” (em francês: *l’homme*; LOM). Levando em conta o segmento anterior, é possível realizar o seguinte recorte de leitura:

Mutt – The giant Forficules withe Annie the fairy.  
 [Mutt – O gigante Forficules com Annie, a fada.]  
 Jute – How?  
 [Jute – Como?]  
 Mutt – Here is vice king’s crap.  
 [Mutt – Eis aí as tralhas do vice rei.]  
 Jute – Woow!  
 [Jute – Uaau!]  
 Mutt – Are you a stone aged, don’t you?  
 [Mutt – Você é um pré-histórico, não?]  
 Jute – Oh yeah, I’m thunderstruck, thin mind”  
 [Jute – Ah, sim, estou artodoadado, mente estreita.]

Outro segmento em que se constitui efeito parecido é o seguinte: But was iz? Iseut? Ere were sewers? The oaks of ald now they lie un peat yet elms leap where askes lay (JOYCE, 2004, p.04). Há uma homofonia transquinguística em “*Was iz?*”, que pode soar tanto como “*what’s this?*”: em inglês, “o que é isso”, como “*was ist?*”: em alemão, “o que é”. Já o segmento “*Ere were seweres?*” significa “Antes havia esgotos?”, mas também pode soar como “*Where were sailors?*”, que significa “Onde havia marinheiros?”. Pela semelhança sonora, o segmento aproxima-se do inglês: “*But what’s this? Isold [ou Insult]? Where were sailors? The oaks of old town they lay in Peace and elms leap where the sky’s lay.*”

Os mesmos recursos podem ser identificados no seguinte segmento: “He addle liddle phifie Annie ugged the little craythur” (JOYCE, 2004, p.04), que pode ser lido como “*He addle little phifie Annie again the little creature*”. No segmento “*craythure*” ainda é possível identificar desdobramentos como: “Rei Arthur” ou apenas o nome “Arthur”.

Vejamos o seguinte: “It is the same toldo f all. Many. Miscegenations on miscegenations. Tiecle. *They lived und laughed ant loved end left.* Forsin. Thy thingdome is given to the Meads and Porsons” (JOYCE, 2004, p.18). O segmento destacado, levando-se em conta estritamente sua escrita, não tem significação alguma. Porém em sua dimensão fônica é possível identificar que os segmentos “und”, “ant” e “end” funcionam como conjunções aditivas, que no caso, soaria como

“and” da língua inglesa. Daí uma leitura possível seria: “They lived and laughed and loved and left”. Porém é possível dar um passo a mais: os segmentos “lived”, “laughed”, “loved” e “left”, tem um aspect fônico similar, permitindo um câmbio entre eles, assim como inferir outro; por exemplo: “They lived in a loft and loved and left” (“Eles moraram num apartamento, se amaram e partiram”).

Por fim, vejamos mais um exemplo: “Scuze us, chorly guy! You tollerday dons? N. You tolbatiff scowegian? Nn. You spigot anglease? Nn. You phnio saxo? Nnn. Clear all so” (JOYCE, 2004, p.16). Observe como o segmento “chorly” se assemelha fonicamente com “churl”, que se traduz como “rústico”. Efeito parecido se percebe em “You tallbatiff scowegian”, que se aproximaria de “You talk a bit of scot?”, que pode ser traduzido como “Você fala um pouco em escocês?”; oi, ainda, em “You spigot anglease?”, que soa como “You speak english”, traduzido como “Você fala em inglês?”.

Através dessas breves demonstrações, é possível situar o leitor como participante do processo de significação, que manipula a massa de significantes em vista de constituir recortes e possibilidades de leitura, que pode se diferenciar daquilo que se tem como enunciado. Aqui vale a pena lembrar a discussão feita no capítulo anterior, sobre Saussure e a tesoura, que de acordo com o linguista, cabe ao sujeito, diante de uma cadeia (ou, como está no *CLG* – de uma “fita”) de significantes, realizar o recorte para estabelecer as significações. No caso de Saussure, o significado funciona como a “tesoura”. Por outro lado, a partir da releitura do signo feita por Lacan, podemos estabelecer o significante.

### **Alguns aspectos da autonomia do significante na literatura brasileira**

No decorrer da década de 1950, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, em conjunto com Décio Pignatari, publicaram alguns manifestos apresentando e discutindo as principais propostas do que chamavam de Concretismo, ou Movimento da Poesia Concreta. Trata-se, como o nome sugere, de um movimento cuja principal proposta era formular as bases de um novo estilo de poesia. Nesse sentido, suas principais reivindicações insidiam na valorização da materialidade linguística, no que tange aspectos fônicos (sonoridade), gráficos, e, principalmente, a disposição gráfica das palavras (ou parte delas) pela página. A forma, portanto, se estabelece em primeiro plano, sendo que o aspecto semântico é originado na interação entre poema e leitor, ou seja, o leitor faria recortes ou “opções” de leitura e constitui, nessa interação, os significados. É o que os concretistas chamavam de “leitura aberta”.

Para estruturar teoricamente esse movimento, o grupo trouxe ao contexto brasileiro diversos autores cujo fator comum, guardadas as proporções, é o trabalho com a materialidade da linguagem. Alguns exemplos: Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, Vladimir Maiakovski, e.e. cummings, e: James Joyce, pelas articulações de “(...) palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço” (CAMPOS et al, 2006, p.216).

Um exemplo para ilustrar o que propõe a poesia concreta é o poema (sem título) que se segue, de Décio Pignatari:

r a t e r r a t e t  
 r a t e r r a t e r  
 r a t e r r a t e r  
 r a t e r r a t e r  
 r a t e r r a t e r  
 r a t e r r a t e r  
 a r a t e r r a t e r  
 a r a t e r r a t e  
 r r a r a t e r r a t  
 e r r a r a t e r r a  
 t e r r a r a t e r r a. (PIGNATARI apud CAMPOS, 2006, p.111)

Pensando estritamente nos recursos joycianos apropriados pelo Concretismo, é possível identificar nesse poema, por exemplo, a “palavra-ideograma” “raraterra”, em que o segmento “rara” é aglutinado graficamente com “terra”, compondo uma “palavra” nos moldes do “ideograma”. Ao longo do poema essa característica pode ser identificada na composição de outros segmentos: “terraterra”, por exemplo, em que podem ser recortados “ter”, “rara”, “terra”, e, nesse sentido, inferir uma leitura como “ter rara terra”; outro exemplo: “erraraterra”, em que é possível identificar segmentos como “era”, “rara”, “terra”, permitindo a leitura “era rara terra”; existe também a escrita próxima da sua articulação fônica, como é o caso de “rraraterra”: “rara terra”.

Uma das principais polêmicas do Concretismo é a consciência da materialidade da linguagem, isto é, de que as palavras, além da dimensão semântica, tem uma dimensão fônica, isto é, sonora, e uma dimensão visual, aspectos condensados em um termo que retomaram de James Joyce: “verbivocovisual”. Mais do que isso, é a possibilidade da própria forma – o som, a grafia, a visualidade – constituir significados, para além da semântica das palavras. Diz-se polêmica, pois alguns vislumbraram nessas possibilidades uma conquista, outros, um absurdo. Não é do escopo deste artigo endossar essa discussão, mas reconhece-se que a exploração da materialidade da linguagem é um fator articulado por diversos poetas desde então.

A partir da década de 1960, cada um dos três principais articuladores do movimento passam a se dedicar a projetos pessoais, que não necessariamente se relacionavam ao concretismo. Haroldo de Campos (1929 – 2003), a partir de 1963 começou a escrever *Galáxias*, que seria concluído em 1976, e publicado em 1984. Esse lapso de tempo se justifica pelo projeto estrutural que envolvia o livro: sua publicação em tamanho maior, com uma página em branco seguindo cada “poema”. Além disso, não há marcação de páginas, deixando a critério do leitor constituir sua própria ordem de leitura. O projeto inicial era publicar as páginas soltas, porém Haroldo de Campos não deu prosseguimento:

O livro de folhas soltas não convida o leitor à leitura, ao manuseio. É belo como projeto gráfico, mas inibitório como prática de leitura. Ademais, como dizia o pintor Valdemar Cordeiro (...), um círculo, feito a mão ou a compasso, é sempre o mesmo, topologicamente falando... Assim, as Galáxias saem hoje numa edição cursiva, muito cuidada graficamente por seu editor, o artista plástico Nasser, mas fácil de manipular, ‘costurada’ (...). No mais, o livro pode ser lido a partir de qualquer página, aleatoriamente. Mas observe: não é isto que fazemos, quase insensivelmente, quando lemos um livro de poemas, em ritmo de pura fruição, um texto aqui, outro acolá, na sequencia do nosso desejo? (CAMPOS, 2004, p.274)

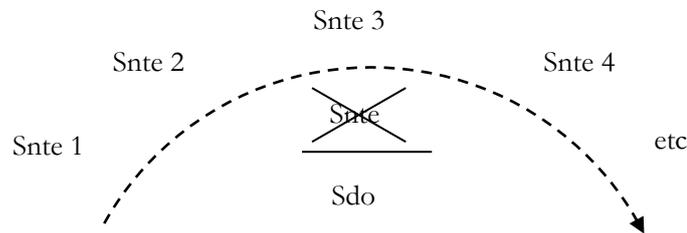
São cinquenta “poemas em prosa”, sem nenhum tipo de pontuação ou recurso tipográfico como letras maiúsculas, salvo o “primeiro” e o “último” textos, que aparecem em itálico. Cada “poema” é seguido por uma página em branco, como se houvesse uma “pausa” entre uma leitura e outra. Apesar das páginas encadernadas o efeito de ordenação aleatória ainda se mantém, pela ausência de numeração das páginas. Haroldo de Campos chama a esse efeito de “multilivro”, pois a cada ordem distinta de leitura, constitui-se um “novo livro”: “a partir de um número relativamente pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações” (CAMPOS, 1977, p.18).

Vejamos um excerto:

Multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz contínua na polpa violeta do oceano óinopa pónton cor de vinho ou cor de ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas (...). (CAMPOS, 2004, sem página)

Percebe-se uma valorização da instância do significante, mas não se pode dizer que haja uma autonomia. Na verdade, é possível identificar uma aproximação com o que Severo Sarduy desenvolve no ensaio *El Barroco y el Neobarroco* (1999). Sarduy estabelece algumas categorias que

caracterizam a estética neobarroca, dentre elas a “proliferação”, que designa a proliferação de significantes em torno de um significado, esquematizado da seguinte maneira:



Na verdade, o que ocorre é um rechaço de um significante para em seu lugar “proliferar” inúmeros outros. No limite é outra maneira de conceber o signo linguístico, já que a instância do significante é reorganizada em função do significado e, desse modo, não há autonomia, aspecto que é corroborado pelo próprio Haroldo de Campos, pensando em *Galáxias*:

Este livro permutável tem, como vértebra semântica, um tema sempre recorrente e variado ao longo de todo ele: a viagem como livro e o livro como viagem (embora – e por isso mesmo – não se trate exatamente de um ‘livro de viagem’...); (CAMPOS, 2004, sem página)

Confrontados *Finnegans Wake* e *Galáxias*, temos dois projetos distintos e ao mesmo tempo interlocutórios. Ambos são experiências de limite em relação à linguagem e à estruturação da obra; trazem o significante como instância privilegiada. Porém enquanto que no primeiro há uma autonomia, no segundo há um reordenamento do significante. Nesse sentido é possível pensar que *Galáxias* se aproxima da noção de signo, o que não significaria um retrocesso, mas indica a diferença de realização literária entre os autores. No caso de *Galáxias* o leitor manipula a cadeia significante de maneira diferente do que faria em *Finnegans Wake*: veja-se a possibilidade de ordenar as páginas em qualquer sequência na obra de Haroldo de Campos, algo que é menos viável na obra de Joyce.

Além disso, como *Galáxias* não apresenta diferenciações gráficas ou pontuação, é possível “oralizar” o texto de diversas maneiras, deslocando e inserindo pontuações de acordo como o leitor estabelece. Desse modo, o leitor pode ser incluído de duas maneiras: a primeira quando estabelece uma determinada ordem de leitura; a segunda, quando lê o texto estabelecendo seus próprios recortes pontuais, entonações, que não há necessidade de serem os mesmos para cada leitura.

Continuemos a discussão, agora em vista de outro poeta brasileiro: Paulo Leminski (1944 – 1989). Em 1963 Leminski participou da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada

em Belo Horizonte, ocasião em que lhe permitiu conhecer pessoalmente o trio concretista. Leminski exerceu certa impressão nos poetas concretos, ao que Haroldo de Campos rememora, vinte anos depois, na apresentação de *Caprichos e Relaxos*, de Paulo Leminski:

Foi em 1963, na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, dezoito ou dezenove anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso.

*Noigandres*, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de *Invenção*, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e de vida. Aí começou tudo. (CAMPOS, 1983, p.07)

O contato lhe rendeu a oportunidade de estreiar como poeta, quando foi convidado pelos próprios concretistas a participar do número seguinte da revista *Invenção*, mantida por eles e dedicada à arte de vanguarda. Em 1964 publica em torno de quatro poemas cuja influência da Poesia Concreta é evidente: seus poemas exploram a materialidade da linguagem, assim como a espacialidade das palavras pela página.

Se Leminski estreia no seio do Concretismo, aos poucos estabelece uma relação problematizada com esse movimento. Isso é identificável nas cartas enviadas a Régis Bonvicino, que compreendem uma extensão de tempo entre meados de 1976 até o início de 1980. É um período de “formação”, isto é, em que Leminski se preocupa em constituir sua própria individualidade e dicção poéticas, que, por sua vez, recebem seu coroamento em 1983 com a publicação de *Caprichos e Relaxos*, seu primeiro lançamento através de uma grande editora: a Brasiliense.

O poema que se segue foi originalmente publicado na revista *Invenção*, em 1964, e posteriormente republicado em *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase* (1980):

lín  
uá Kuá  
ze Shin  
e  
za  
essa Líng (uá) Ming  
ua  
Xing  
A

(LEMINSKI, 1980, sem página)

A escrita predominante ao longo do poema não se enquadra nas regularidades de nenhuma língua. Esse é um primeiro fator que pode indicar a predominância e autonomia do

significante. É possível apelar para duas maneiras distintas de leitura. A primeira é estabelecendo o seguinte recorte fônico: “Língua quase chinesa, essa língua míngua, xinga”. Apesar da escrita não se enquadrar nas regularidades ortográficas da língua portuguesa, o poema permite esse recorte levando-se em consideração o aspecto fônico. Nesse sentido, é possível estabelecer outro recorte: “líng uá // kuá ze shin e zá // é sa líng uá // xing á // ming uá”. Nesse caso o aspecto fônico há uma imitação da prosódia de alguma língua ocidental, visto, por exemplo, a variação de entonação ao longo da leitura. De certo modo, há um encaminhamento para uma homofonia translinguística, o que aproximaria dos recursos constituídos na obra de Joyce.

Vejamos outro poema, também originalmente publicado em *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*, posteriormente republicado em *Caprichos e Relaxos* (1983):

acordei bemol  
tudo estava sustenido

sol fazia  
só não fazia sentido

(LEMINSKI, 1983, p.89)

Diferentemente do poema anterior, este é inscrito nas regularidades da língua portuguesa. Num primeiro momento, o segmento “acordei” pode ser lido como sendo o ato de “tocar acordes”. A partir daí, a leitura que se faz do poema é de um relato sobre a confusão por ter tocado determinado instrumento musical em acorde “bemol”, soar como se estivesse em “sustenido”, e, ao mesmo tempo, emitindo a nota “sol”. “Bemol” e “sustenido” são derivações feitas a partir de determinadas notas musicais: a primeira é quando se reduz uma nota em meio tom, a segunda, quando se eleva uma nota em meio tom. Como são derivações tonais contrárias, constitui-se o efeito de confusão, intensificado pela constatação de que “sol fazia”, ou seja, o que soava, no final das contas, era uma nota musical – “sol” –, não uma derivação tonal – “bemol” ou “sustenido”.

Retomando alguns dos tópicos discutidos no item anterior, como o da “semelhança fônica”, é possível constatar que “bemol” assemelha-se a “bem mal”, “sustenido” com “sucedido”, e o segmento “acordei” pode ser entendido como o ato de “despertar”. Dessa forma, é possível inferir a seguinte leitura: “acordei [despertei] bem mal / tudo estava [havia] sucedido // sol fazia [estava ensolarado] / só não fazia sentido”. É uma maneira de ler que se aproxima dos moldes discutidos nos itens anteriores, principalmente no que diz respeito, a partir de Lacan, em propor uma leitura diferente para aquilo que é enunciado, legitimando-se a autonomia do significante.

## Considerações finais

É importante esclarecer que as propostas aqui apresentadas visam a um alcance pontual e específico, que são apenas os estilos de escrita cuja ênfase recai na manipulação formal da linguagem, isto é, na instância do significante. Como afirmou Paulo Leminski no ensaio “Forma é poder” (2012): “Preocupações com a ‘forma’ obscurecem o ‘conteúdo” (LEMINSKI, 2012, p.100), isto é, quando o foco incide na forma da linguagem, o conteúdo torna-se menos evidente. Sendo assim, é possível assumir outra postura de leitura, cuja atenção também incide na forma.

Desse modo, quando a leitura recai no significante, o processo de leitura torna-se descritivo, isto é: descreve-se os mecanismos de funcionamento da cadeia significante. A partir daí é possível inferir o que Lacan chamou de “efeitos de significante”, que não são, necessariamente, os sentidos esperados pelo que se tem de enunciado, mas a formação de outras possibilidades de leitura.

Por fim, apesar do *corpus* de análise neste artigo ser restrito, permanece em aberto a possibilidade de sua ampliação noutras obras que se enquadram no estilo de escrita abordado, a exemplo de: *Paradiso*, de Lezama Lima; *Big Bang*, de Severo Sarduy; *Catatau*, de Paulo Leminski, entre outras.

## Referências

- ATRIDGE, Derek. Desfazendo as palavras-valise ou quem tem medo de Finnegans Wake? In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *riverrun – ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago. 1992, pp. 339-363.
- BECKETT, Samuel. Dante. Bruno. Vico. Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *riverrun – ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 323-338.
- CAMPOS, Augusto de et. al. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CAMPBELL, Joseph e ROBINSON, Henry M. *A skeleton key to Finnegans Wake*. New World Library, 2005.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975, pp. 118-162.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake = Finnicus Revém*. Donald Schüller (Introd., Trad., Notas.; edição bilíngue). Cotia, SP: Atheliê Editorial, 2004.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp. 496-533.
- \_\_\_\_\_. O Aturdido. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *O Seminário: Livro 20 – Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985
- \_\_\_\_\_. *O Seminário: Livro 23 – O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

- \_\_\_\_\_. Joyce, o sintoma. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003b, pp. 560-566.
- \_\_\_\_\_. Radiofonia. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003c, pp. 403-447.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. Forma é poder. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2012, pp. 100-105.
- \_\_\_\_\_. *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*. Curitiba: Zap, 1980.
- LEMOS, Cláudia T. G. de. Poética e significante. In: *Letras & Letras – Revista do Instituto de Letras e Linguística*. Uberlândia> UFU, 2009, pp. 207-218.
- \_\_\_\_\_. Da morte de Saussure o que se comemora? In: *Psicanálise e universidade 3*. São Paulo, 1995, pp. 41-51.
- \_\_\_\_\_. Joyce e Lacan: um gozo opaco. In: LEITE, Nina Virgínia de Araújo et al. *Linguagem e gozo*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007, pp. 15-24.
- SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: SARDUY, Severo. *Obra completa*. Gustavo Guerrero & François Wahl (coord.) Madrid: Alca XX, 1999, pp. 1385-1404, v. 2.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Rio de Janeiro: Cultrix, 2006.

Chegou em: 21-01-2016

Aceito em: 18-03-2016