



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Thaís Cardoso Bego

**(Em)laço com o arrebatamento: a sublimação ensinada por
Marguerite Duras em confluência com o diálogo psicanalítico**

Uberlândia

2023



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Thaís Cardoso Bego

**(Em)laço com o arrebatamento: a sublimação ensinada por
Marguerite Duras em confluência com o diálogo psicanalítico**

Texto de defesa de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito à obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Linha de Pesquisa: Psicanálise e Cultura

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini

Uberlândia

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B417
2023

Bego, Thaís Cardoso, 1996-
(Em)lago com o arrebatamento [recurso eletrônico] : a
sublimação ensinada por Marguerite Duras em confluência
com o diálogo psicanalítico / Thaís Cardoso Bego. -
2023.

Orientador: João Luiz Leitão Paravidini.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Psicologia.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.404>
Inclui bibliografia.

1. Psicologia. I. Paravidini, João Luiz Leitão, 1961-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Psicologia. III. Título.

CDU: 159.9

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Psicologia
Av. Pará, 1720, Bloco 2C, Sala 54 - Bairro Umuarama, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: +55 (34) 3225 8512 - www.pgpsi.ip.ufu.br - pgpsi@ipsi.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Psicologia				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico/ número 437, PPGPSI				
Data:	Nove de agosto de dois mil e vinte e três	Hora de início:	9:00	Hora de encerramento:	11:00
Matrícula do Discente:	12122PSI032				
Nome do Discente:	Thaís Cardoso Bego				
Título do Trabalho:	(Em)laço com o arrebatamento: a sublimação ensinada por Marguerite Duras em confluência com o diálogo psicanalítico				
Área de concentração:	Psicologia				
Linha de pesquisa:	Psicanálise e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A constituição do psiquismo e a lógica da ternariedade na formação subjetiva contemporânea.				

Reuniu-se de forma remota, via web conferência, junto a Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Psicologia, assim composta: Professores Doutores: Renata Wirthmann Gonçalves Ferreira - UFCAT; Caio César Souza Camargo Próchno - UFU; João Luiz Leitão Paravidini, orientador da candidata. Ressalta-se que todos membros da banca participaram por web conferência, sendo que a Prof.^a Dr.^a Renata participou da cidade de Uberlândia - MG, em conformidade com a Portaria nº 36, de 19 de março de 2020.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. João Luiz Leitão Paravidini, apresentou a comissão examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **João Luiz Leitão Paravidini, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/08/2023, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Wirthmann Gonçalves Ferreira, Usuário Externo**, em 09/08/2023, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Caio César Souza Camargo Próchno, Usuário Externo**, em 09/08/2023, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4638608** e o código CRC **5CDA67AB**.

Referência: Processo nº 23117.048577/2023-95

SEI nº 4638608

Criado por [adriana.oliveira](#), versão 4 por [adriana.oliveira](#) em 24/07/2023 07:31:47.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Thaís Cardoso Bego

**(Em)laço com o arrebatamento: a sublimação ensinada por
Marguerite Duras em confluência com o diálogo psicanalítico**

Texto de defesa de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito à obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Linha de Pesquisa: Psicanálise e Cultura

Orientador: Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini

Banca Examinadora

Uberlândia, 09 de agosto de 2023

Prof. Dr. João Luiz Leitão Paravidini (Orientador) Universidade Federal de Uberlândia –
Uberlândia, MG

Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno (Examinador) Universidade Federal de
Uberlândia – Uberlândia, MG

Prof. Dra. Renata Wirthmann Gonçalves Ferreira (Examinadora) Universidade Federal de
Catalão – Catalão, GO

Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade (Examinador Suplente) Universidade Federal de Uberlândia
– Uberlândia, MG

Prof. Dra. Sybele Macedo (Examinadora Suplente) Faculdade Uniessa – Uberlândia, MG

Uberlândia

2023

Agradecimentos

Sou grata, substancialmente, aos meus pais, que acompanham minha jornada acadêmica, profissional e pessoal de perto ou de longe. Na tentativa de alcançar a expressão de minha essência, agradeço à minha mãe, que, por meio do seu laço com Capitu, abriu margens inconscientes para meu diálogo, aliado à psicanálise, com Lol V. Stein e Marguerite Duras. Nossas afinidades, interesses e amor pela literatura são laços atemporais, indelévels. Você faz parte de minha história, de meu crescimento, possui minha profunda gratidão. Você é “arte à flor da pele”, tal como sua definição para o arrebatamento literário. Ao meu pai, agradeço pelo constante e inabalável entusiasmo e pela presença espirituosa. Você é força e resistência. Positividade nata.

Ao meu querido orientador e amigo, professor doutor Caio Próchno, que acompanha minha jornada desde a graduação e iniciou oficialmente a minha orientação no mestrado. A aposentadoria não interferiu em seus cuidados. Agradeço os planos de seguirmos estudando e compartilhando conhecimento juntos. Friso que a liberdade de poder desbravar minhas veredas temáticas acadêmicas e a empolgação recíproca potencializam sempre nossa relação. Que sigamos atualizando!

Aos professores doutores que levo com carinho e consideração: Paulo Andrade e Sybele Macedo. A presença de ambos na qualificação otimizou minha visão acerca da elaboração desta dissertação. Para além, as conversas com vocês sempre foram ótimas e carregadas de aprendizagens. Espero mais encontros nossos pela vida.

À minha analista Margarete Domingues e a que me acompanhava anteriormente Layla Raquel Silva Gomes: agradeço o trabalho arqueológico inconsciente, imprescindível em minha jornada e na relação com o meu desejo.

À presença arrebatante de L.Z., pois, dentro da ambivalência, construímos nossos (des)encontros. Com você aprendi, de maneira prática, o que perscruto em e com Duras. À própria Marguerite Duras, simplesmente pela existência de suas obras. Aos professores da Pós-graduação, Ana Maria Silva Neves e João Luiz Leitão Paravidini, que contribuíram com meu modo de elaborar uma pesquisa acadêmica. Agradeço por me atentarem a preservar o enigma. À minha busca permeada por muitas construções e desconstruções. Sou grata aos vários laços afetivos e acadêmicos que contribuíram para minha pesquisa.

Finalmente, à CAPES¹, que financiou o presente trabalho. Agradeço o envolvimento dessa instituição em conjunto com o ensino qualificado. Também sou grata às extensões advindas do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia (IPUFU) no setor de pós-graduação.

¹ Apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Resumo

O presente estudo tem o intuito de investigar o que rege o efeito do arrebatamento no sujeito, apontando a sublimação como via para melhor elaborar e lidar com os impactos derivados dessa instância. Utilizando a obra literária da escritora Marguerite Duras *Le ravissement de Lol V. Stein* (1986), engendramos esse paralelo utilizando como metodologia uma revisão teórica bibliográfica nos campos da psicanálise freudiana e lacaniana, da crítica literária e da autoria. Para além, o trabalho se enquadra como uma pesquisa psicanalítica por apostar, impreterivelmente, na transferência da autora com a leitura do texto durassiano. É um processo, de um movimento reflexivo, que demonstra uma forma de se posicionar frente a uma obra e sua interpretação, sua análise, compreendendo que há vários caminhos plausíveis de nos relacionarmos teórica e artisticamente. A escolha de olhar para o inconsciente do texto ou para os desdobramentos inconscientes vividos pelas personagens nas quais depositamos nosso interesse é arrebatante. Compreendemos que é por meio do arrebatamento que o sujeito é lançado para o turbilhão de ter que fazer algo com aquilo que o atingiu, gerando um efeito incessante em cadeia. Sob o prisma arquitetado no corpo deste texto, pretendemos, portanto, potencializar os significados da psicanálise e, enveredando pela literatura, alargar o campo de interesse dos estudos psicanalíticos.

Palavras-chave: Arrebatamento; Sublimação; Autoria; Marguerite Duras.

Abstract

The present study aims to investigate what governs the effect of rapture on the subject, pointing to sublimation as a way to better elaborate and deal with the impacts derived from this instance. Using the literary work of the writer Marguerite Duras *Le ravissement de Lol V. Stein* (1986), we engendered this parallel using as a methodology a theoretical bibliographic review in the fields of Freudian and Lacanian psychoanalysis, literary criticism and authorship. In addition, the work is framed as a psychoanalytic research by betting, unavoidably, on the transference of the author with the reading of the Durassian text. It is a process, of a reflective movement, which demonstrates a way of positioning oneself in front of a work and its interpretation, its analysis, understanding that there are several plausible ways of relating theoretically and artistically. The choice of looking at the text's unconscious or at the unconscious developments experienced by the characters in which we place our interest is fascination/overwhelming. We understand that it is through the rapture that the subject is thrown into the whirlwind of having to do something with what hit him, generating an incessant chain effect. Under the prism architected in the body of this text, we intend, therefore, to enhance the meanings of psychoanalysis and, embarking on literature, broaden the field of interest of psychoanalytic studies.

Keywords: Rapture; Sublimation; Authorship; Marguerite Duras.

Em uma hora morta do jantar, quando pairava o absurdo evidente da iniciativa de Lol, esterilizante, meu amor foi visto, senti-o visível e visto contra minha própria vontade por Tatiana Karl. Mas Tatiana ainda duvidou. [...] De repente volta-me o rosto sem olhar [Lol], sem expressão, como se fosse fazer-me uma pergunta que não vem. [...] Foi então que minha respiração faltou, sufocamo-nos porque há muito ar. Tatiana notou-o. Também ela, Lol. Retirou-se com bastante vagar. A mentira foi recoberta. Voltei a ficar calmo. Provavelmente Tatiana vai da versão da distração doentia de Lol à de um gesto não totalmente inconsiderado, – cujo sentido ela [Lol] ignora.

Marguerite Duras, em “O deslumbramento/ Le ravissement de Lol V. Stein”.

O sentimento da própria beleza o assaltou como uma revelação. Ele nunca o tinha sentido antes. [...] enquanto contemplava a sombra do próprio encanto, a realidade plena [...] reverberou dentro dele.

Oscar Wilde, em “O retrato de Dorian Gray”.

Sumário

PREÂMBULO	11
A) O termo arrebatamento: um percurso	11
B) A autora.....	19
C) Inquietudes metodológicas	22
1. TRAVESSIA PSICANALÍTICA-LITERÁRIA	30
1.1 O fio para (re)contar uma história sobre arrebatamentos	30
1.2 Contextualizando	31
1.3 Desdobramentos da leitura.....	34
2. NOS ARREDORES DO (NOSSO) DESEJO: EIS AS VIAS PARA TATEAR O ARREBATAMENTO	64
2.1 O arrebatamento uma nuance do (nosso) desejo	65
2.2 Sublimação: a emergência transgressora de um não conceito	73
2.3 Amor cortês, um modelo de sublimação.....	89
2.4 Sobre o turbilhão	93
2.5 Retorno às questões do arrebatamento.....	97
3. FOCO NA AUTORIA: A SUBLIMAÇÃO E O ARREBATAMENTO ENTRE MARGUERITE DURAS, JACQUES HOLD E EU.....	109
3.1 O discurso de Jacques Hold e o percurso da fantasia: do assujeitamento à ausência de autoria	111
3.2 A escrita: o que pode essa mulher, Duras, criadora de uma mulher como Lol V. Stein?	126
3.3 Um contorno sobre a própria escrita & Arrebatadora(s) essa(s) mulhere(s) (em) Marguerite Duras.....	136
UM DESCANSO TEMPORÁRIO DO BAILE: CONSIDERAÇÕES, APENAS	154
REFERÊNCIAS.....	162

PREÂMBULO

A) O TERMO ARREBATAMENTO: UM PERCURSO

O presente estudo tenciona – no sentido de intenção e tensão, sendo trocadilhescos, – pensarmos o alcance do termo “arrebatamento” e explorarmos esse enlace no sujeito e sua condição (sujeito arrebatado, sujeito arrebatante) dentro do campo poroso e complexo da relação entre psicanálise e literatura. Chegamos a isto no momento em que fomos apresentados à obra *Le Ravissement de Lol V. Stein*², da consagrada escritora do mundo francófono Marguerite Duras (1914-1996), e, em seguida, fomos capturados por ela e nunca mais dela nos libertamos.

Havia algo de inexplicável nessa obra, a sensação labiríntica de não sabermos a saída, ou até mesmo o que encontraremos, ou ainda – até arriscamos colocar como o mais desejado e temido – *quando* encontraremos esse algo. A temporalidade, afinal, nos será muito cara nesse percurso teórico. Fomos alertados pelo narrador-personagem do livro, logo no início da trajetória de leitura, sobre a mescla irreal e inventada do relato com que nos deparamos sobre a vida de Lola Valérie Stein. Todo narrador em primeira pessoa já é reconhecidamente não confiável e privado de onisciência; contudo, este é bastante descarado por jogar limpo com os leitores, evidenciando que seu foco é não correr o risco de atenuar “a esmagadora atualidade dessa mulher” em sua vida (Duras, 1986, p. 9). Jacques Hold traz para nós sua realidade, seu olhar, seu lidar com esta mulher que parece movimentar-se para ir ao encontro dele.

² Na tradução brasileira da Nova Fronteira “O deslumbramento” e na que será lançada pela Editora Relicário “O arrebatamento”, termo preferível em muitos momentos de análise e que nos apropriaremos quando tratarmos o assunto deste significante mais adiante.

O jogo é claro: caímos no amor cortês que melhor elucidaremos no capítulo 2, e no efeito turbilhonário³ que o psicanalista Érik Porge referencia como o constante do efeito da sublimação. O olhar fascinado de Jacques Hold pela mulher de sua afeição nos faz, do mesmo modo, nos enfeitiçarmos por ela. Seu relato é tentador. As nossas pinceladas e nosso estilo perscrutam este feitiço.

Quando trazemos à baila o poder do relato e vasculhamos nossas leituras anteriores, uma sensação familiar acomete-nos. A obra brasileira que carrega essa faceta de também nos manter fascinados por uma mulher é *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1839-1908). É um bom exemplo que trazemos sobre outro narrador-personagem, Bentinho, que, em sua escrita memorialística, na qual acusa a sua esposa Capitu de traí-lo, faz com que tal personagem feminina nos seduza muito mais do que ele próprio, agente de escrita e passivo diante da “cruel” sedutora de olhos oblíquos e dissimulados. Assim, considerando o poder do relato, cumpre ressaltar que *Dom Casmurro* e *Le ravisement* comportam o caráter metaficcional de uma obra. Afinal, conforme Linda Hutcheon, a metaficção seria uma “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística; [...] sendo que o paradoxo do texto metaficcional é que ele é, ao mesmo tempo, narcisisticamente autorreflexivo e ainda focado para fora, orientado para o leitor” (1984, p. 17).

Compreendemos a denominada narrativa narcisista como um processo tornado visível (Cardoso, 2013 p. 122). Nesse sentido, dentre as quatro possibilidades de narrativas narcisistas propostas por Hutcheon (1984, p. 23-28), consideramos que *Le ravisement* é um relato diegeticamente⁴ autoconsciente, isto é, consciente de seu próprio recurso narrativo; sua forma

³ O efeito turbilhonário será mais esclarecido ao longo da obra, mas adiantamos relacionar com a transferência e pulsão arrebatadora para que o sujeito capturado por este turbilhão queira produzir algo com o que teve contato.

⁴ Diegese é um conceito de narratologia, dos estudos literários, dramaturgos e de cinema que se refere ao ato de narrar ou descrever uma história. É quando o artista, ou personagem, se torna locutor, assumindo assim sua própria identidade para descrever ou comentar um acontecimento (Brandt, 1978, np)

de narcisismo é explícita, visto que essa autoconsciência é tematizada dentro da ficção (Cardoso, 2013, p. 123).

Dada essa definição, cabe agora observar que Jacques Hold não segue a mesma fantasia persecutória de Bento Santiago e não precisamos buscar por pistas para mostrar o quão ele esconde. Ele nos entrega escancaradamente sua condição de não saber. Para elucidar ainda mais esta questão, continuamos a usar a terminologia hutcheoniana, desta vez configurada como *mimesis* do processo, posto que os expedientes da composição da narrativa são expostos ao leitor; assim, “o receptor assume um papel fundamental no processo de formação dos sentidos” (Cardoso, 2013 p. 123).

A questão em pauta são os cuidados necessários ao leitor, pois, mesmo com aviso prévio, ele pode deslizar e acreditar nas cenas contadas, já que o fato da dita invenção não é retomado ao longo da leitura. Nos estudos da retórica da verossimilhança, a única verdade que pode ser de fato tratada é a do narrador-personagem, mas o leitor se trai na medida em que pode se identificar emocionalmente, ou ao menos simpatizar, com as personagens envolvidas. A consequência desse envolvimento é esse esquecimento da proposição do livro, que seria a consciência pensante do personagem que narra (Santiago, 2000, pp. 27-28). No caso de *Dom Casmurro*, há um advogado que advoga em causa própria; por sua vez, no caso de *Le ravissement*, há Jacques Hold e o seu inventado discurso amoroso sobre o arrebatamento de outrem e o seu próprio.

Até que ponto Lol realmente existiu? Até que ponto Capitu de fato pode ter traído? Tais questões pouco abrigam interesse. Jacques Hold e Bento Santiago possuem o poder da escrita, do dito, e o usam muito bem. A autoria e sua urdidura é outro ponto que abordaremos ao longo desta jornada, pois o que foi narrado e quem foi colocado como objeto *a* (objeto de desejo, em termos lacanianos) são as questões que nos afetam. Os olhares, seja o não-olhar de Lol V. Stein

ou o olhar de ressaca de Capitu, ambos nos trazem e avivam o brilho de desejo por uma pesquisa.

Lol nos arrasta por um vasto campo de possibilidades. Curiosa tensão provocada para quem aqui escreve, já que, após uma melhor compreensão de seu *sinthoma*⁵, **sabemos** qual a posição que ela induz os personagens de seu triângulo amoroso a acatarem. Estar com ela é um assujeitamento para J. Hold, é aceitar ser o substituto; por sua vez, para Tatiana manter seu amante, precisará servir indiretamente à Lol. As possibilidades tratadas são o efeito turbilhonário causado por Lol, haja vista que o fio que move esta investigação é o anseio de reencontrarmos a personagem feminina em questão e a perpetuarmos em toda obra durassiana e, até mesmo, em obras literárias de outras autorias (como já o fizemos por meio da analogia com *Dom Casmurro* e a personagem Capitu).

Considerando as questões mencionadas, parte da metodologia utilizada em nossos estudos será uma revisão teórica bibliográfica referente ao campo da psicanálise, salientando a sublimação, e também ao campo da crítica literária e da autoria para melhor amarrar os assuntos que pretendemos articular com as obras escolhidas: *Le ravisement de Lol V. Stein* e *Escrever*. No percurso a seguir, não pretendemos tratar a sublimação com um conceito, mas sim como um trabalho em constante construção.

Cabe esclarecer que a nossa pesquisa, apesar de apresentar conteúdos sobre psicanálise, é precisamente muito mais uma pesquisa psicanalítica por ela mesma, por conta de nossas colocações transferenciais com as obras. As máximas postulações freudianas sobre a atenção

⁵ O *sinthoma* é o resto irreduzível, inalisável, real, do sintoma. Uma resposta sintomática vinda, desta vez, diretamente do real, não correspondendo mais à conjectura do inconsciente o *sinthoma* é considerado um equivalente ao real (Lacan, 1976, p. 139), o que faz ponto à definição do sintoma: “Eu defino o sintoma pela maneira onde cada um goza do inconsciente enquanto que o inconsciente o determina” (Lacan, 1975, p. 106).

flutuante⁶ e a livre associação⁷ são as condições imprescindíveis para esta dissertação em que nos elegemos nesse lugar, identificando-nos com Lacan, em sua *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, e com o próprio Jacques Hold ao relatar os efeitos de seu arrebatamento. O sujeito da pesquisa sou eu, levando o método psicanalítico ao pé-da-letra. Ao longo do texto, pode acontecer de a primeira pessoa do singular aparecer, como ato falho, mas a proposta mesmo é que somente em um subcapítulo a autora se proponha a fazer isso inteiramente.

Encontramos aí a pergunta que só foi possível após nosso encontro com Lol e seu significante “arrebatamento”: o que seria arrebatamento? Na sublimação, há necessariamente o arrebatamento? O arrebatamento exige a sublimação? Todo arrebatamento segue a mesma ordem? Posto isto, é condizente apresentarmos o percurso que será feito.

No capítulo 1, contextualizamos *O arrebatamento/ O deslumbramento*, sustentando nosso estilo de leitura da obra. Assim, intercalamos com a mesma as figuras barthesianas utilizadas em *Fragmentos de um discurso amoroso*, intuindo a necessidade de analisar um relato apaixonado e destrinchar algumas noções nesse âmbito. Acrescentamos breves análises literário-psicanalíticas, com as quais não nos preocupamos tanto em orientar os leitores no que diz respeito à teoria, reservando este momento ao capítulo 2.

Nosso estudo, no capítulo 2, envereda pelo termo arrebatamento e, dentro deste, pelos desdobramentos que se despertam. Desse modo, procuramos apreender do que se trata a sublimação, qual é seu exemplo de amor cortês, o que é um turbilhonamento e, por fim, como organizarmos a nossa fala acerca do lugar arrebatado, compreendendo que este seria o melhor termo ao discutirmos sobre esse efeito.

⁶ Implica deixar funcionar o mais livremente possível a própria atividade inconsciente e que suspenda as motivações pelas quais se guiam, habitualmente, a atenção (Laplace; Pontalis, 2016, p. 40)

⁷ O método ou regra de associação livre consiste em exprimir indiscriminadamente todos os pensamentos que ocorrem ao espírito, podendo ser a partir de um dado elemento – palavra, número, imagem de um sonho, representações –, ou de acordo com a espontaneidade (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 38).

Freud demonstrou muitas hesitações e ponderações no decorrer de sua trajetória sobre a sublimação. Devemos considerar mais como uma enunciação no discurso freudiano do que um conceito a partir de sua metapsicologia, compreendendo se tratar mais de uma problemática. Percebemos seus primeiros passos durante a troca de correspondência com Fliess, antes de tentar desenvolver oficialmente o assunto em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). Deste modo, realizou uma articulação sublimação-fantasia, compreendendo que as fantasias são estruturas protetoras, espécies de sublimações dos fatos (seus embelezamentos), servindo também para um alívio pessoal.

Portanto, as primeiras tentativas freudianas a respeito da sublimação estariam vinculadas a um conteúdo representativo da recordação e não à moção pulsional. O modo de pensar freudiano desenvolve, ao longo de suas investigações, a ligação da sublimação como uma modificação da meta pulsional e, posteriormente, também um desvio do que seria o recalque.

Apesar dos avanços, após seus estudos e teorização acerca da pulsão de morte, Freud somente retomou a sublimação sob o tom de eco e não como uma busca conceitual. É suposto que, tal como a carta de Emil L. no romance com o mesmo nome⁴ de Marguerite Duras, o manuscrito sobre a sublimação haveria se perdido ou teria sido destruído pelo próprio pai da psicanálise.

Loffredo articula, com o termo “figuras” e “trilhas”, que a sublimação carrega consigo o aspecto dinâmico nas construções e reconstruções metapsicológicas, além de nos remeter a caminhos que podem ser abertos durante a caminhada. A autora esclarece que a sublimação engloba muito mais um campo do que um conceito, uma estrutura definida, visto que se trata de um leque multifacetado:

De modo que as vicissitudes do percurso da sublimação na teorização freudiana, sua repercussão nos vários planos da ficção metapsicológica, seu enredamento estreito ao

conjunto dos mecanismos de defesa, as questões suscitadas pelos temas para os quais aponta e a elasticidade de sua operação que nos permite abordá-la por meio de uma variedade de ângulos de acesso nos estimulam a pensá-la no âmbito do que seria uma espécie de *campo da sublimação*. (2014, np)

Na retomada lacaniana, podemos encontrar novas considerações e melhores desdobramentos acerca da condição sublimatória e seu refinamento como meta pulsional, inclusive enfatizar pontos de discordância com o pensamento freudiano. A partir do *Seminário VII*, em uma articulação com a ética da psicanálise, há uma máxima de sua teoria: “a sublimação eleva um objeto à dignidade da Coisa”, comportando, a partir da etimologia do termo “sublimação”, uma noção de seu movimento se dirigir ao limo, sob ou sobre outras coisas, concebendo ao caráter paradoxal (Porge, 2019b, p. 19) de movimentos contrários: o de elevação e o de subida, mescla essa que os artistas, particularmente, amam utilizar como material; sublime, no que tange aos discursos, visa ao contato com o desimportante, à besteira do sublime, considerando que o sublime quer dizer o ponto mais elevado do que está embaixo (Lacan, 1985, p. 23).

A referência ao amor cortês é importante para a teoria da sublimação, ao se inscrever no teor da eroticidade para a psicanálise, compreendendo a sublimação como uma ética da erótica, uma erética. Da ética do amor cortês, sabemos ser fundamentada no real da Coisa e não no “ideal do Bom”, atribuído à Dama homenageada pelas canções a ética por representar o sítio da Coisa inacessível, figurado na proporção do impossível no que concerne ao amor. (Porge, 2019b, p. 17).

É curioso utilizar o termo despertar, pois supõe-se assim que necessita de um estado anteriormente adormecido, que, de certa forma, é o que vamos tentar elucidar à medida que nosso texto avança. Algo está ali e necessita circundar para tentar obter o máximo possível disto. É neste momento que há necessidade de pensarmos no fator da angústia durante nosso

percurso, haja vista que é impossível relacionar um nó de encantamento tão fisicamente sentido sem saber que o que faz perpetuar essa sensação é a angústia de necessitar paralisar aquilo sem grande sucesso para ver se enfim o segura. Desse modo, antecipamos como a sublimação está no percalço do gozo, da estrutura gozante como meta e como isto influencia nas obras elencadas.

Há a necessidade de enfatizarmos a lembrança – efeito de repetição – dentro da teoria psicanalítica e como esta tendência do reencontro destaca a condição da natureza mesma das pulsões (*Triebe*). Há diversos modos citar a forma com a qual o sujeito pode possuir seu material para satisfação; contudo, a insatisfação é a lei que o persegue. Considerando que a satisfação deve sempre ser vista de modo parcial, um modo não-todo, devido às proibições originárias do princípio de realidade, eis o início da problemática sublimatória. Logo, é algo com que todo artista ou pesquisador se depara em seu processo na condição de tentar atingir algo com ela.

Em nosso último capítulo, consideramos importante olhar quem está por trás dos discursos, contemplando com um olhar específico o relato de Jacques Hold, ao pensar as noções de autoria e sublimação. Ocupamo-nos das reflexões barthesianas de que para o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor, conciliando com a crítica de sujeito, discurso e obra propostas por Foucault em um dialogismo com a psicanálise. Logo adiante, olharemos para a própria escrita de Marguerite Duras, abrangendo as discussões acerca do que poderia ser uma “escrita feminina”, porque ela estaria sendo vinculada intrinsecamente ao corpo. Desta forma, optamos por trilhar um caminho lacaniano para detectarmos o que ele chama de feminino e, assim, podermos relacionar sublimação, gozo e arrebatamento.

Ainda no capítulo 3, trataremos, por fim, minha transferência com a obra durassiana e meu processo de escrita, contemplando o ternário em que se faz o nó no discurso da obra,

Marguerite Duras – Jacques Hold – Eu (leitora que analisa e escreve a respeito desta decifração), como também a trinca Marguerite Duras – Lol V. Stein – Eu, considerando como se dá o impacto arrebatador dessas mulheres em minha vida e pesquisa.

B) A AUTORA

Como pude escrever esta coisa que não sei ainda nomear e que me assusta quando releio? [...] A dor é uma das coisas mais importantes da minha vida. A palavra “escrita” não seria apropriada. Me encontrei em frente a páginas regularmente preenchidas por uma pequena letra extraordinariamente regular e calma. Me encontrei face a uma desordem fenomenal do pensamento e do sentimento a qual eu não ousa abordar e diante da qual a literatura me envergonha.

(A dor, 2023, Marguerite Duras)

Antes de chegarmos ao tema de nossa dissertação, julgamos ser pertinente destinarmos este tópico para discorrer um pouco sobre a vida e a obra de Marguerite Duras. Às vezes, cremos ser enfadonho trazer informações sobre o percurso da autora, mas pensamos em nosso leitor que, possivelmente, pode não conhecer muito sobre o trabalho e a vida de Marguerite Duras. É para esse leitor que traremos breves palavras sobre essa autora que **nos acompanha ou a quem** acompanhamos desde que nos deparamos com o arrebatamento. Sua escrita demonstra seu inconsciente e o potencial deste de modo muito fusional, como enaltece em suas entrevistas e no livro *Escrever*, publicado em 1993, como veremos mais para frente.

Filha do meio de dois irmãos, os pais franceses se voluntariaram para trabalhar como educadores na Cochinchina, o que levou a Duras – na época Donnadieu –, nascer em 4 de abril de 1914 na Indochina, antiga colônia francesa e atual Vietnã, permanecendo na região até completar 18 anos, em 1932, quando seguindo para Paris para estudar Direito na Universidade Sorbonne. Licenciou-se em 1935 e foi trabalhar no secretariado do Ministério das Colônias até 1941. Em torno desta época ingressou na Resistência francesa, filiando-se conjuntamente ao Partido Comunista, no qual militou por cerca de 8 anos até sua saída por motivos pessoais e passionais, apesar de continuar se ditando comunista.

Tratando-se de sua escrita, sua família e ambientação asiática marcaram muito sobre o que relata repetida e metonimicamente em suas ficções. Seu primeiro romance, *Les impudentes*, foi publicado em 1943 e após o mesmo mais de 50 obras foram publicadas, dentre elas romances, roteiros, peças de teatro, crônicas. Aventurou-se, simultaneamente, em uma carreira na 7ª arte, o cinema, em que realizava suas próprias obras.

Entre seus trabalhos mais famosos pode-se destacar *Un barrage contre le Pacifique* (1950), o roteiro de *Hiroshima Mon Amour* (filme de 1959 dirigido por Alain Resnais), *Le rapt de Lol V. Stein* (1964), o longametrage e peça teatral *India Song* (1975) e *L'amant* (1984). E através do recebimento do Prêmio Goncourt de 1984, Duras tornou-se cada vez mais conhecida fora da França. A partir de 1970, passou a se dedicar unicamente ao cinema, apenas publicando seus textos-filmes. Foi apenas com *L'amant* que retornou em 1984 as suas grandes obras literárias. Em 1985 lançou uma coletânea de contos *La Douleur* (A Dor), baseada nas condições pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945) em que teve que tratar do marido enfermo vítima do campo de concentração nazista.

Aos 74 anos, Marguerite Duras, entre outubro de 1988 e fevereiro de 1989, sobrevive a um coma advindo de sua saúde fragilizada já há alguns anos, em que tabagismo e o alcoolismo

foram os principais autores. Tais vícios geraram muitas crises de enfisema, quando se fizeram necessárias uma traqueostomia e a indução ao coma. Faleceu aos 81 anos em Paris, em 1996.

Sua vida foi permeada por diversos relacionamentos, inclusive com dois homens simultaneamente. Há também o relacionamento com o rapaz 38 anos mais novo fascinado por sua escrita, -Yann Andréa -, que perdurou até o último dia de vida. Vários deles foram conturbados, matéria de enredo para suas narrativas, sendo muitas delas demarcadas justamente pelo teor autobiográfico. Relacionamentos em crise, dor, demandas, lutos são representados no campo de consistência de sua escrita.

Julia Kristeva em seu livro *Sol negro: depressão e melancolia* ([1987]1989) aborda no capítulo VIII “A enfermidade da dor: Duras” (pp.199-231) em que traça os diversos aspectos psíquicos da autora que perscrutamos. Sua infância, problemas com a família, como suas transferências fraternais com o irmão mais novo colérico, adoentado e frágil, ou com seu irmão mais velho frio, sem sentimentos, cruel. Contudo é a sua mãe a figura de destaque que constitui a sua topografia psíquica e literária: “arquétipo dessas mulheres loucas que povoam o universo durassiano”. Provavelmente por conta deste aspecto, há em Duras uma habilidade em colocar a mulher em seu lugar de sujeito faltante, ressaltando o silenciamento da voz feminina (com o mesmo direito de fala e posicionamento como o homem): “um direito de falar totalmente ignorado pelas mulheres”.

A respeito de seu fundo recorrente, a paixão é o que fulgura seu eixo temático, seu enigma é o que causa M. Duras, e ela compreende que não lhe deve respostas. É a perspectiva do insolúvel em que as correntes da paixão e do amor embarcam e oscilam perante as marés, baixas tranquilizantes e as turbulentas, baseadas na guerra, que imprimem o ódio das personagens. Este sentimento que encontramos muito em *Hiroshima meu amor* e *Moderato cantabile*, registra o ato de desorientação e separação do casal a vigor, impedindo que o eu e o

Outro se fundam inteiramente. Segundo Lacan, "É daí que parte a ideia do amor. É verdadeiramente a maneira mais grosseira de dar à relação sexual, a esse termo que manifestamente escapa, o seu significado"(1975, p. 61).

Marguerite Duras é mestra em demonstrar essa ambivalência sentimental. O amor é o que faz Um é a estabilidade, uma exclusividade do objeto, tentando dar uma resposta ao sujeito desejante perante a falha do desejo, objetivando preencher essa falha do impossível do objeto a qualquer preço, opondo-se ao estatuto de desejo. A chave para se enodar a esta autora, seu inconsciente e nossa pesquisa é esta, o desdobramento do assunto que mais o ser humano carece para viver.

C) INQUIETUDES METODOLÓGICAS

*A ciência pode classificar e nomear os órgãos de
um sabiá*

Mas não pode medir seus encantos.

*A ciência não pode calcular quantos cavalos de
força existem*

nos encantos de um sabiá.

*Quem acumula muita informação perde o condão
de adivinhar: divinare.*

Os sabiás divinam.

(Livro sobre nada, 1996, Manoel de Barros)

O mundo vem imaginar-se no devaneio humano.

*[...] nos mostrarão que a psicologia concreta do
sonho de vôo noturno permite descortinar o que*

*há de concreto e universal em poemas não raro
obscuros e invasivos.*

*(O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do
movimento, 1990, Gaston Bachelard)*

O diálogo entre a psicanálise, a literatura e as artes, apesar de poroso, carrega consigo uma gama de intensa complexidade. Há diversos caminhos de interpretações possíveis para os *corpora* literários e artísticos e a nossa interlocução com o campo analítico é apenas mais um modo de nos colocarmos diante desses objetos. Contudo, a escolha de olhar para o inconsciente do texto ou para os desdobramentos inconscientes vividos pelas personagens nas quais depositamos nosso interesse é “arreatante”, termo-chave e condutor em nossa pesquisa.

No surgimento da psicanálise, já notamos o *insight* freudiano em pensar a interpretação diante do ponto *princeps* de sua nova teoria: o complexo de Édipo. Norteados pela tragédia clássica de Sófocles, *Édipo Rei*, que conta sobre uma história de amor e de desejo, Freud postula a relação de desejo com a castração. O momento de criação é conjunta com a época do Romantismo e do Iluminismo. É nessa interface dos sonhadores nostálgicos por tempos melhores (Romantismo) com a busca incessante pela disseminação do conhecimento e da razão (Iluminismo) que é possível demonstrar esta ambivalência humana entre instabilidade e racionalidade.

Não obstante, além de o “pai da psicanálise” recorrer à literatura do teatro grego para estruturar como aprendemos a amar e desejar é necessário ressaltar o quão importantes eram para ele temas como a criação artística e o efeito das obras de arte sobre o espectador. São diversos os textos que contemplam este universo artístico: *Das Unheimliche* (1906), *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), *O poeta e o fantasiar* (1908), o ensaio *Uma lembrança*

da infância de Leonardo da Vinci (1910), *O Moisés de Michelangelo* (1914), *Dostoiévski e o parricídio* (1928), dentre outros.

Ainda sobre a época e as diversas linhas compatíveis de interesse estudadas entre a arte moderna e a psicanálise, detectamos o deslumbramento pelos mitos, valor atribuído aos sonhos, às fantasias, à sexualidade; uma voz e sensibilidade para mulheres, crianças, aos ditos loucos; reflexões sobre o duplo, o estranho/familiar/inquietante e a alteridade. A partir da onda do surrealismo, reafirmou-se a inserção do vocabulário psicanalítico nos discursos, apoiando-se, cada vez mais, a emergência de se estudar os ditos freudianos.

Apesar das excelentes postulações, Freud sofreu duras críticas na sua forma de interpretar, sendo acusado de não recorrer a uma metafísica e, apesar de tanto admirar a sensibilidade dos artistas e possuir um vasto conhecimento cultural artístico, sua análise inconsciente seria denominada como racionalista, um “praticante das ciências naturais”. Seu lado científico teria sobrepujado suas habilidades poéticas na escrita que lhe rendeu, inclusive, o Prêmio Goethe, concedido a personalidades da cultura na história da Alemanha que detém ilustre prestígio.

Jacques Rancière, estimado filósofo francês, esclarece e dissecar o ponto levantado por Graf sobre a condição de Freud em suas análises, colocando em concorrência e conflito o inconsciente psicanalítico freudiano com o inconsciente estético. Esse primeiro inconsciente é trabalhado e estruturado em motivações causais, um inconsciente causal e bem histórico, um dito apolíneo, calcado no *Logos*. O essencial para Freud seria uma história unívoca, se é real ou ficcional não é o foco, mas que necessite se opor à indiscernibilidade romântica e reversível do imaginário. Para o autor, o que define o inconsciente deve ser algo mais violento, dionisíaco, um encaminhar para o nada da vontade, com fortes tendências schopenhauerianas, é o saber no não saber em que a obra resulta de sua própria lei de produção, que pela revolução estética apela

a uma prova suficiente de si mesma. É necessário, portanto, inscrever o sujeito em uma grande renúncia, é um “querer” inconsciente do ser.

Ora, as críticas são realmente uma maneira de interpretação e são completamente bem-postas. Em prol de uma defesa freudiana, podemos salientar a dificuldade em conseguir fazer a psicanálise ser aceita dentro do meio acadêmico científico assim que ela surgiu. Aficionado e com bons fundamentos teóricos e práticos, Freud ergueu uma nova Era derrubando o *cogito, ergo sum* cartesiano, desapropriando o Eu como sujeito reinante em sua própria morada, retirando o consciente do palco. É um forte sentimento de perda, um luto de uma sociedade ocidental com fortes desejos de heroísmo no final do século XIX. A prática de uma esquematização aristotélica e intensos usos biologicistas eram necessários para seguir as regras do baile e ser incorporado no sistema.

Outro ponto de repreensão levantado seria o reducionismo freudiano em seus escritos sobre a criação artística relacionada às experiências traumáticas dos artistas, tais como sua sexualidade e o encaixe do Complexo de Édipo (Freud, 2021, p. 9), criando uma espécie de psicologismo com o intento de capturar a vida e o inconsciente do autor/artista ao analisar sua obra, reduzindo-a a uma neurose, tendência nomeada como “patografia”. Condição que Rancière nos apontou sobre a falta de um vislumbre na autonomia própria da obra.

O psicanalista Jacques Lacan aborda mais sobre o psicologismo errôneo ao apontar em seu ensaio *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* – escrito que nos será muito caro ao longo desse trabalho, pois evidencia o efeito do arrebatamento que defendemos – um “pedantismo de uma certa psicanálise”, ao atribuir à técnica declarada de um narrador uma neurose qualquer, considerando este feito uma grosseria. Segundo Lacan, a psicanálise pode sim e inclusive exige a evocação do sujeito, mas não deste modo. Nesse mesmo ensaio, *O poeta e o fantasiar* de Freud é aludido, o que lança a virtude deste autor em

ressaltar que os artistas, os poetas, sempre precedem os psicanalistas. Marguerite Duras revela a Lacan saber sem ele o que ele ensina – um caso de psicose feminina. O modo psicanalítico de se relacionar com as artes busca escapar da repetição ao infinito daquilo que teoricamente já se sabe (Frayze-Pereira, 2021, p. 157-158).

A respeito desta última afirmação, a leitura freudiana interpela uma leitura temporal que estipula a história de determinada obra de arte, tal como um analisando recorre ao psicanalista por não mais se haver com sua angústia. O leitor/espectador deveria fazer uma espécie de reconstrução, realocando os detalhes em seu devido lugar temporal – um tempo lógico, não cronológico, o tempo responsável pelo retorno dos detalhes recalçados, “esquecidos”, que agora darão outro sentido ao sujeito/a obra de arte –, este outro sentido possibilitado é que é a chave para modificar a visão do conjunto. (Willemart, 1995, p. 32) Notamos o campo de legitimação do saber psicanalítico através da clínica e da análise das produções culturais (estética e teoria social).

Além do tempo, também há um papel fundamental da linguagem no processo. Ernani Chaves destrincha que Freud, para alcançar o conteúdo erótico que está ligado à ideia de traduzir a “língua própria” das fantasias em palavras de termos comuns – o que é sonhado/pensado/lembrado, o que é/como é contado e, por fim, como será escutada a narração e o que se tentará desvelar dela –, ele contém a realização de rompimentos em cada parte da trajetória e por isto é necessário esclarecer o termo “tradução”. Esse não visa explicar, compreender, por mais que com a tradução se chegue a algo mais esclarecido. Deste modo, por se tratar desse ato, desse processo, a tradução é uma tarefa sempre colocada na categoria de terminável e interminável (Freud, 2021, p. 33), assim como a análise clínica interpretativa se dá.

O inacabamento de uma criação artística seria algo que constitui todo ato de criação, pois as intenções do artista⁸ não são completamente capturadas (ordem do universal e do necessário), ou também podemos pensar, por uma segunda via, que a sensação de algo inacabado está juntamente na intenção do artista, uma ideia de fragmento como fundamental na obra (estilo). A terceira via seria o obstáculo do sintoma do artista que o faria não considerar sua obra como tal, pois estaria inacabada. (Freud, 2021, p. 326)

Desse modo, a respeito do enredo relacional sujeito-arte-apreensão do criar/criado, o conceito psicanalítico em formação – sublimação – será crucial para esta trajetória, pois servirá como ferramenta a amparar os estudos acerca do papel da fantasia e da noção do fluxo libidinal e seus deslocamentos. Na relação psicanálise-arte, segundo Lacan, citado por Porge, “‘trata-se de aprender com a arte’ para fazer com a psicanálise ‘um terceiro que ainda não foi classificado’, escorado na ciência.”. Diante deste pressuposto, fica evidente que, para dialogar com a arte, sendo esta carregada de contradições, é necessário um conceito engendrado sobre o mesmo prisma. Tal conceito é o da sublimação, por conta das oposições nos movimentos percebidos e em sua condição ligada ao sexual. Afinal, de acordo com Lacan, a reprodução da falta é aquilo que se trata em toda obra de sublimação realizada⁹.

A premissa é a investigação da experiência do sujeito diante do potencial artístico, considerando a arte como um dos maiores adventos culturais e, assim, localizar possíveis desdobramentos pelas vias sublimatórias que fundam as relações. Assim, alguns dos pressupostos apresentados pelo escritor irlandês Oscar Wilde em seu prefácio na obra *O retrato de Dorian Gray* auxiliam a colocar em relevo os elementos elencados até então.

⁸ A intenção do artista é colocada como seus desejos inconscientes e as pulsões perante o estatuto de descobrir o sentido e o conteúdo do que é apresentado como obra de arte (Safatle, 2006, p. 271)

O artista, independente do tipo de arte que propõe produzir, é, nas palavras de Wilde, o “criador das coisas belas” (2012, p. 5). O belo é compreendido aí não como universal, mas de natureza polissêmica, já que sua captação é algo resguardado ao espectador e não à obra em si. A obra necessita causar, fruir. Em realidade, o artista é tratado como “sujeito neutro” na tríade artista, obra e espectador. Não é a função do criador provar algo para alguém, o que enfatiza a máxima “revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte” (Wilde, 2012, p. 5). O artista apenas importa durante o processo, utilizando o material que o aprouver. Após a conclusão e interpretação da obra, a responsabilidade será reservada ao espectador, este, em espelhamento com a sua própria vida ou a si próprio (Ribeiro, 2017, p. 24), haja vista a seguinte reflexão:

(...) se a arte é produção humana e, de certa forma, reflete algo da realidade perspectiva humana, seja sob manifestações evidentes (realistas) ou não, ela pode compreender a manifestação de características próprias do humano, seja no seu caráter individual, seja no social. Desse modo, a arte e a cultura podem se constituir como manifestações do que há de sublime no homem, bem como do que o ser humano pode refletir de mais grotesco, de mais “ímpuro” ou amoral: sua violência, sua ânsia pelo sofrimento e pela dor do outro. (Losano, 2013, p. 28)

Discutir sobre o caráter neutro do artista pode ser um tanto perigoso (Willmart, 2005, np), afinal, este também está sob o encanto de seu destino pulsional, almejando manejar suas satisfações. Não é possível fugir de si, é ingenuidade acreditar que o inconsciente não está posto nas manobras em operação. Deve-se desvincular, apenas, o fazer interpretativo de uma obra com base na biografia do autor. O foco das análises precisa se manter na obra. Também se deve reconhecer que o leitor, espectador ou receptor é um componente essencial do processo artístico. (Frayze-Pereira, 2021, p. 148)

Salientamos, desse modo, como nosso trabalho visa comentar e articular sobre este inconsciente tão pulsante em Marguerite Duras, o qual abrange sua vida pessoal e faz dela pele, músculo, para sua escrita. Entretanto por mais palatável que seja associar a sua dor, sua melancolia em seus textos, no sentido de uma investigação em âmbito psicanalítico na vida da nossa autora, nos propomos em tomar cuidado em ler suas obras por elas mesmas, compreendendo apenas que isto é possível por conta do que viveu e como ela pode recontar através da ficção, incluindo dados, e sobretudo como ela resolve se enredar dentro do próprio enredo, sublimando seu torpor e angústia.

Destarte, após esclarecermos as problemáticas histórico-conceituais e os cuidados a se ter em nossa pesquisa, partamos para o olhar diretamente na narrativa proposta, iniciando com maior profundidade os estudos relacionados à sublimação, evidenciando a caminhada na compreensão do ato de criação e na forma a lidar sobre o amor e o desejo das personagens.

1. TRAVESSIA PSICANALÍTICO-LITERÁRIA

1.1 O fio para (re)contar uma história sobre arrebatamentos

Ao introduzirmos uma possível interpretação sobre o relato de Jacques Hold, é interessante recontarmos para nossos leitores a trama presente em sua narrativa. Salientamos que esse trajeto será importante não somente para quem desconhece essa obra durassiana, como também para quem a conhece, afinal, introduzimos nossos posicionamentos e lentes, traçando um mapa próprio de leitura.

Diante do exposto, cabe salientar que fusionamos nossas percepções com *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), do escritor e linguista Roland Barthes, buscando enfatizar tópicos que consideramos imprescindíveis para apoiar estruturalmente nossa linha de raciocínio, que visa perscrutar esse campo amoroso da linguagem. Afinal, *O arrebatamento de Lol V. Stein* é um relato de amor direto e indireto de personagens enamoradas em que as escolhas remetem o paradoxo do amor cortês, considerado o modelo atuante do jogo sublimatório, para que as construções dos ternários se destrinchem, como mostraremos *a posteriori*. O autor seleciona como norte literário a obra – marco inicial do romantismo e romance epistolar – *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), do autor Johann Wolfgang von Goethe (1749-183), na proposta inovadora de não partir para uma descrição do que viria a ser um discurso amoroso, sua simulação, mas devolver para tal discurso o **eu**, a pessoa fundamental do jogo discursivo, da enunciação.

Dessa forma, resgata-se um lugar de fala, alguém fala de si mesmo, de seus sentimentos e pensamentos, em face ao outro (objeto de desejo) que **não fala**. Vale destacarmos enormemente esta parte, pois jamais saberemos a outra versão sobre o enodamento amoroso, o

que afeta, em muito, o juízo de valores que obtemos face ao narrador. Ele nos convencerá? Entretanto, ele é tudo o que nós temos, esse suspeito-narrador-personagem.

Werther é uma personagem que supostamente envia diversas cartas ao seu amigo – o narrador –, relatando a ele sua ardente e profunda paixão, essa sendo impossível de ser consumada, pois Charlotte (Carlota) já fora prometida a Wilhelm. A dor parece ser aprofundada, justamente pelo jovem apaixonado compreender que seus sentimentos são aparentemente correspondidos. Por se tratar de cartas, Werther escreve em primeira pessoa, o que se assemelha a nossa escolha por *Le ravisement de Lol V. Stein*, cujo discurso pertence a Jacques Hold, que, desde o primeiro momento, alega a mescla, do início ao fim, de duas versões simultâneas do acontecimento no dia do baile: uma irreal, contada por Tatiana Karl, e outra inventada por ele mesmo, considerando que, logo após esse combo, o que vem a seguir é a **sua história de Lol V. Stein**. Nada sabemos da própria Lol e o que sabemos de Tatiana Karl também é apenas suposição.

Acentuamos que, para além de *Fragmentos*, incidimos sobre outras notas e considerações interpretativas e analíticas de como nos relacionarmos com a obra e seus personagens, já fazendo uma pequena *prolepse da diegese* por meio de insinuações dos desdobramentos teóricos colocados nos capítulos 2 e 3. Portanto, não será um resumo do romance, inclusive sequer seria pertinente, pois, como coloca Porge, seria “contraditório com seu modo de escrita”. Apenas estamos fornecendo nosso estilo de leitura para facilitarmos os tecimentos com os assuntos e questões que propomos tratar nesta dissertação.

1.2. Contextualizando

Le ravisement conta com a totalidade de dezoito capítulos que não são numerados ou titularizados, típica característica da escola literária da qual Marguerite Duras fez parte, o

nouveau roman (na tradução: romance novo). Segue a importância de esclarecer o que foi esse estilo literário. Reconhecido como nova tendência pós Segunda Guerra Mundial, com o intuito de promover o completo oposto do romance tradicional, é também reconhecido pelo nome de antirromance.

A principal crítica dos *nouveaux romancistes* aos seus antecessores incidia, de forma geral, sobre uma leitura de divertimento fácil, um entretenimento superficial, pois realçavam que, na literatura e na arte, deveriam ser buscadas as indagações do ser humano através de aventuras interiores e psicológicas (Ferreira, 1998, 39). Como afirmativa, enunciamos Robbe Grillet, participante direto desse modo de escrever literário, em seu livro teórico-crítico *Por um novo romance* (1977), em que evidencia esse formato marcado pelo infamiliar, pelo estranhamento, referenciando a visão de um mundo inabitual que nos rodeia e a condição de nos prestarmos a ele, muitas vezes mal compreendido como um descompromisso. Cito: “Ora, o mundo não é significativo nem absurdo. *Existe*, muito simplesmente” (Robbe-Grillet, 1977, np).

Entretanto, cabe enfatizar que o novo romance francês não é necessariamente uma escola e nem pode ser nomeado de grupo os seus adeptos, afinal, cada obra “oferece problemas específicos, devendo ser vista separadamente e tendo somente algumas características em comum” (Ferreira, 1998, p. 41).

Portanto, podemos atribuir como características do novo romance: “a degradação da personagem, a cronologia caótica, o diálogo, a recusa da análise dos personagens, o uso da primeira pessoa como perspectiva narrativa e a recusa do engajamento político” (Yancy, 2005, p. 160, tradução nossa¹⁰), as relações são vagas e não trazem certeza, além do citado, o mundo

¹⁰ « Comme caractéristiques du nouveau roman, citons la dégradation du personnage, la chronologie chaotique, le dialogue, le refus de l'analyse des personnages, l'emploi de la première personne comme perspective narrative et le refus de 'engagement politique'. ».

– o exterior –, que determina o que podemos colocar como uma interioridade do eu. Assim sendo, no que tange à narrativa: “[...] o narrador faz o seu relato fruindo da onisciência [...], narra muitas vezes fatos demonstrando a sua incapacidade de desvendar-lhes as verdadeiras causas. Por isso o uso recorrente de “talvez, ‘quem sabe’, neste tipo de relato” (Martini, 2000, p. 60).

Destarte, o sujeito do novo romance percebe tudo que o rodeia, sejam seus próprios pensamentos, sejam seus desejos– os quais principalmente colocaremos aqui –, ocasionando uma indeterminação entre os estímulos corporais e reações do psicológico. Leyla Perrone-Moisés elenca em seu livro que este estilo anuncia um campo do possível, compreendendo este aspecto como uma noção temporal, reversível, quadridimensional, não havendo uma linearidade (1966, p. 19); o passado é fixado ardentemente na memória com a condição de que, mesmo sendo lembrado, não se atenha à ordem dos fatos, podendo ser encarados como confusos, incoerentes, difíceis, exaustivos e, até mesmo, asfixiantes – salientamos essa parte ao enaltecermos os textos durrassianos. Eis uma passagem:

No bricabraque de algumas aventuras paralelas a de Lol V. Stein, esmagadas na origem, pisadas, e massacres, ah como há! quantos inacabamentos sangrentos ao longo dos horizontes, amontoados, e entre eles essa palavra que não existe e que, no entanto, está aí espera você a uma volta da linguagem, desafia-o, nunca adiantou erguê-la, fazê-la surgir fora de seu reino perfurado de todos os lados, através do qual se escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein. (Duras, 1986, p. 35)

O efeito da metalinguagem também se faz presente, até mesmo como a característica principal, quando averiguamos que o romance é simultâneo à meditação do próprio romance e suas possibilidades literárias (Ferreira, p. 40). Efeito *priceps* na conduta de Jacques Hold ao esclarecer para o leitor sobre sua relação com a escrita (o próprio romance – obra – denominado

como relato) e o modo como sentiu seu romance com Lol, atestando suas inseguranças sentidas e descritas perante a “esmagadora atualidade dessa mulher” em sua vida (Duras, 1986, p. 11).

Sendo um relato pautado pelas ausências, com as lacunas costumeiras do *nouveau roman* no que concerne às cenas, ponderações, construções de cenas imaginárias, frases reticentes nos diálogos, a não busca por compreensão por parte dos personagens, a perturbação na forma de agir que os acomete, podemos afirmar a existência de sinalizações na intensidade do desejo que se apodera perante as cenas relacionadas aos arrebatamentos e às circunstâncias de interesse que flagram os personagens acerca de seus próprios. Ao menos, efeito esse colocado nas palavras do narrador-personagem que, através do faltante conhecimento dos fatos, exige uma invenção diante de uma história que lhe escapa (Alazet, 2020, p. 398) pelos vão dos dedos, tal como a própria Lol. Sem mais delongas, vamos à obra!

1.3 Desdobramentos da leitura

“Lol V. Stein” é um romance que se inicia falando onde a moça nasceu (S. Thala), quem eram seus familiares e o possível paradeiro deles. Sabemos que o narrador também é da mesma cidade (fictícia). Nesse momento de apresentação, a parte que nos interessou foi o narrador alegar não ter ficado em nenhum momento impressionado com a infância de Lol. Esse setor da vida da moça foi-lhe contado pela melhor amiga de Lol durante os anos de colégio: Tatiana Karl. Há as primeiras enunciações de que o narrador só sabe pela boca dos outros sobre vários trechos da vida de Lol V. Stein, além da temporalidade em que as situações ocorrem: “**dizem** que mora em Paris”, fala referente sobre a localização do irmão de Lol (Duras, 1986, p. 7, grifo nosso).

Lol conhece Michael Richardson aos 19 anos durante as férias escolares. Após seis meses ficaram noivos. O jovem tinha 25 anos, sendo filho único de grandes proprietários de terras nos arredores de T. Beach. Destaca-se para nós que o jovem, nas palavras do narrador, “não fazia nada” (Duras, 1986, p. 7). Casar-se-iam no outono.

Assim que Lol completou os estudos do colégio e estava em férias ocorreu o grande baile municipal no Cassino Municipal. O baile é, aos nossos olhos, a grande cena arrebatante, com seu caráter encantador e traumático e com o doce sofrimento que acomete Lol V. Stein, como também os outros personagens. Tudo acontece ali, tudo orbitou ali. Contudo, Tatiana Karl explicita que a “doença” de Lol veio bem antes da crise vista no baile:

Tatiana não acredita que esse famoso baile de T. Beach tenha tido papel preponderante na doença de Lol V. Stein. / **Segundo Tatiana Karl, as origens dessa doença vêm de longe, de antes mesmo da amizade das duas.** Já existiam em Lol V. Stein, **incubadas**, mas a grande afeição que sempre a tinha cercado, em sua família e depois no colégio, tinha impedido que aflorassem. No colégio, diz ela, e **não era a única a pensar dessa maneira, já faltava algo a Lol para estar – ela diz: presente.** Dava a impressão de **tolerar num tédio tranquilo** uma pessoa com quem ela julgava ter a obrigação de parecer e de quem perdia a lembrança na menor oportunidade. Glória de doçura mas também de **indiferença**, descobririam rapidamente, **nunca parecera sofrer ou estar magoada**, nunca se lhe vira uma lágrima de moça [...] embora uma parte dela estivesse sempre desligada, **longe do interlocutor e do momento.** Onde? No sonho adolescente? Não, responde Tatiana, não, poderíamos dizer em nada ainda, exatamente, nada. **Era o coração que estava ausente? Tatiana tenderia a acreditar que na verdade era, talvez, o coração de Lol V. Stein que não estava - ela diz: presente -**, provavelmente ele viria, mas ela não havia conhecido. **Realmente, parecia**

que era essa região do sentimento que, em Lol, era diferente. (Duras, 1986, p. 8, grifos nossos)

O narrador reconhece uma condição relevante no âmbito do apontamento de Tatiana. Percebemos que, no discurso, a presença da Tatiana é de extrema importância, pois ela ocupa uma condição de informante, já que se trata de “uma figura amigável que, no entanto, parece ter o papel constante de ferir o sujeito apaixonado dando a ele, como se não fosse nada, informações sem importância sobre o ser amado, mas cujo efeito é atrapalhar a imagem que o sujeito tem desse ser” (Barthes, 2018, p. 203). Tatiana, neste momento, parece se interessar pela vida de Lol, buscar pistas para seu enigma. Ela destaca a falta, a não presença; há uma repetição na escolha dos elementos e o narrador concorda com ela.

Tatiana Karl é amante de Jacques Hold, que veremos, futuramente, ser o narrador da história. Hold não saberia de traços da personalidade de Lol, objeto de seu desejo, em aspectos passados. Também não teria elementos suficientes para saber sobre a cena do baile se não fosse pelo discurso de Tatiana. Contudo, a intriga gera seu efeito, afinal, Lol V. Stein, também será amante de Jacques Hold, ou seja, Tatiana não é apenas uma informante, mas também rival. Nesse papel, ela reduziria Lol, como um outro qualquer. A informação dada é dolorosa para Jacques Hold; cai como uma peça da realidade ingrata sobre sua cabeça, além de ser uma escuta fosca, pleiteando a indiferença (Barthes, 2018, p. 204). Para o sujeito apaixonado é um tom agressivo que irrompe em seu Imaginário.

Evidencia-se o efeito dessas colocações, ainda mais, quando Tatiana continua demonstrando a descrença de qualquer sentimento mais forte em Lol. Nesse sentido, cabe considerar que ela foi descrente da louca paixão da amiga por Michael Richardson até averiguar como ela se dedicava a ele; então, “ficou abalada” (Duras, 1986, p. 8). Como Lol teria encontrado alguém assim? Digno de sua total atenção? Ela que era sempre imparcial, desligada,

faltante? Para além, por que justo ela, Lol, a encontrar alguém assim? Por que ela, Tatiana Karl, alguém sem crises, não poderia ser arrebatada pela via da paixão? Agora frisamos o ciúme. Mesmo como amiga, o ciúme gera quatro vias do sofrimento: ser ciumento, reprovar-se por sê-lo, temer machucar o outro com o ciúme e permitir a dominação de uma banalidade. O sofrimento abarca o sentimento de exclusão, agressividade, loucura e o de ser comum (Barthes, 2018, p. 85). Particularmente, ser comum soa ainda pior para Tatiana, pois para se manter com o narrador, que parece muito interessado na loucura advinda do enigma steiniano, cair em ciúme é perder, mais uma vez, um *status* como mulher desejável.

Carregada por dúvidas, Tatiana, informante, segue a intriga e também a própria dor por ciúme: “Lol não pretendia apenas uma situação estável para seu **coração inacabado**?” (Duras, 1986, p. 9). Foi o golpe final para Jacques Hold que tenta defender a amada comentando a crise ocorrida após o baile. O que foi negado, por meio da insistência de compreender que Lol era, por si só, a própria crise: “ela própria acreditava que essa crise e Lol sempre tinham formado um todo” (Duras, 1986, p. 9). Após esta colocação, Hold explicita todo o efeito gerado por ela: “não acredito mais em nada do que diz Tatiana, não estou convencido de nada” (Duras, 1986, p. 9). Ou seja, até chegara a concordar com a Sr.^a. Karl em algum momento; nesse sentido, grifamos que, mesmo usando o termo “parecer”, Jacques já notara em Lol essa diferença, mas machuca-o a admissão de certo nível de saber.

Para além, não se deve brincar com o termo “coração”, visto que esta palavra vale por todos os tipos de movimentos e desejos, colocado como um objeto de dom, mesmo quando ignorado ou recusado (Barthes, 2018, p. 105); machuca-se mais ainda alegando um coração ausente. O que, afinal, o outro fará com o meu desejo? J. Hold pergunta. O coração é o que se espera ter e se espera dar – mais ainda: quer se dar –, e se esse dom (tesouro) é devolvido, ele retorna em refluxo, pesado. Apenas o enamorado possui o coração pesado. Alertado sobre a

lacuna sentimental de Lol, Hold arrisca, ainda que servil aos desejos fantasmagóricos de Lol. Isso será mostrado aos poucos.

De todo modo, a crise demarca a impossibilidade de Lol, naquele momento, de conter sua angústia, haja vista que, mesmo que não se fale e, principalmente, justamente por não se falar, a crise vem. Lembremo-nos dos primeiros estudos sobre Histeria em Freud, realizados com mulheres presas ao patriarcado, sem direito de posicionamento e falas, psicossomatizando o não dito. Guturalmente Lol urra.¹¹ Estamos nos antecipando.

O que é afinal essa cena do baile? Em todo relato, Jacques Hold fez questão de salientar que é uma mescla da irreabilidade de Tatiana e de sua própria invenção para poder contar sua própria história de Lol V. Stein (Duras, 1986, p. 9). Retornaremos a esses aspectos de seu discurso no capítulo 3, voltado para a questão de autoria. Por agora, sublinhamos que eis aí mais uma das características já tratadas no *nouveau roman*: deixar claro a incerteza, o suspeito narrador-personagem, a vontade de não conhecer melhor o que veio antes dos 19 anos de Lol V. Stein. Não deseja diminuir o impacto atual, não deseja cindi-la pelo seu passado, ele não aguenta mais rumores... ele quer conhecê-la por si:

Os dezenove anos que precederam essa noite, não quero conhecê-los melhor do que digo, ou apenas um pouco e só em sua cronologia, mesmo que encerrem um **minuto mágico** ao qual devo o fato de ter conhecido Lol V. Stein. Não quero **porque a presença de sua adolescência nesta historia correria o risco de atenuar um pouco, aos olhos do leitor, a esmagadora atualidade dessa mulher em minha vida.**

Portanto, **vou procurá-la, junto-me a ela onde penso dever fazê-lo, no momento em que ela parece movimentar-se para vir ao meu encontro,** no momento exato

¹¹ “Desde a criação em psicanálise, é sobre o corpo que se torna possível de observar as incidências da formação do inconsciente freudiano. O elo entre o psíquico e o corporal é o conceito da pulsão (Freud, 2015), sobretudo que o corpo, enquanto combinação de energia libidinal e pulsão de morte, responde por todos os buracos, furos e orifícios. É o corpo erogeneizado e apinhado pelo desejo” (Laboissière, 2021, p.61).

em que duas mulheres, chegadas por último, transpõem a porta do salão do Cassino Municipal de T. Beach. (Duras, 1986, p. 9, grifos nossos)

O que seria, já que o narrador não estava presente no baile, essa ida ao encontro dele que Lol estaria fazendo? Esse “minuto mágico”? Interpretamos que Hold, ao discordar de Tatiana Karl sobre Lol ser a personificação da própria crise, considera que a Lol que ele conhece e que o arrebatava, por quem ele se apaixonou e quem ele ama é uma Lol oriunda do arrebatamento dela mesma durante o baile, na cena que se seguiu e capturou Lol por toda a sua vida (e acreditamos que dificilmente ela vá se separar dessa condição), fazendo com que ela necessitasse usar de artimanhas, inconscientes, para segurar Jacques Hold onde ela precisaria que ele ficasse. Não apenas ele, haja vista que ela também precisa realizar toda uma reprojeção do baile, constantemente, elencando “atores” para substituir as pessoas originais. Isso ficará mais claro adiante, ao apontarmos a confecção dos ternários que Lol costura.

Precisamos nos dar conta neste momento é de como Hold topa estar nessa posição, pois foi apenas em função do êxtase dela durante o baile que ele mesmo pôde ser capturado e conhecê-la. Apesar de nos atermos à tradução “arrebatamento” e não “deslumbramento” para o título do livro, tal termo não está de todo inconveniente. Ele cobre bem outros setores... essa “hora mágica” que Hold cita. Assim, podemos fazer um paralelo barthesiano com o que o enamorado diz: “como o céu estava azul”. A figura barthesiana da vez é o “encontro”: “a figura se refere a tempo feliz que se seguiu imediatamente ao primeiro arrebatamento, antes que nascessem as dificuldades do relacionamento amoroso” (2018, p 135).

Há o deslumbramento no encontro, diante da pessoa que é encontrada e que acabaria com o quadro da fantasia, equiparando-se a um jogador cuja sorte se confirma ao “obter” a parte que falta no quebra-cabeça do desejo, prestes a tornar-se o “meu outro”, voltado cegamente para a descoberta e a transformação do amor em uma curiosidade sobre o ser encontrado. O

encontro com Lol seria para J. Hold um reencontro consigo mesmo, um gozo narrativo em poder afirmar “eis o que eu sou”, um estímulo, que completa e atrasa o saber (Barthes, 2018, p. 138-139).

O baile é narrado e uma série de arrebatamentos inundam as personagens presentes. Uma figura *femme fatale* vestida de preto surge: é Anne-Marie Stretter. Tatiana frisa como era inquietante acompanhá-la com o olhar. Michael Richardson comenta que a havia visto na praia mais cedo, o que sinaliza que ele já havia reparado nela. Seria ela a potência do baile ou o interesse consiste no fato de ela ser uma pessoa de passagem por uma região em que todos se conhecem? Parece mais um pré-arrebatamento, uma nuance da centelha do desejo que já queimou, uma atenção. Não conseguiria ele nomear a especialidade de seu desejo? Apresentado em *Fragmentos*, o termo “Adorável” quer dizer: “este é meu desejo, tanto que é único” (Barthes, 2018, p. 31). No enamoramento, o outro, o que desejo, me designa esse “estado”, ligado à retenção do único: “não é todos os dias que se encontra o que é feito para lhe dar a imagem exata do seu desejo” (Lacan, 1975, p. 163).

Anne-Marie Streeter, entretanto, era tão única que se popularizou rapidamente no baile. Richardson a notara, Tatiana se inquietava e Lol? Vejamos:

Lol, **momentaneamente imobilizada**, tinha visto avançar, como ele [seu noivo], aquela graça abandonada [...] Da mesma maneira que apareceria dali por diante, morreria, com o corpo desejado. [...] O que havia conhecido ela [Stretter], que os outros tinham ignorado? Por que caminho misterioso havia chegado ao que se apresentava como um pessimismo alegre, radioso, uma sorridente indolência da leveza de uma nuança, de uma cinza? Parecia que uma audácia impregnada de si mesma, por si só, a fazia manter-se de pé. (Duras, 1986, p. 10)

Há um pré-arrebatamento de Lol em relação à bela mulher à sua frente, mulher essa extremamente desejável, pois também ela se vê capturada por tamanha força feminina. Anne-Marie é exuberante e há um gasto nisso, uma vez que Lol visa e hesita simultaneamente quanto a colocar seu amor, sua pulsão, seu desejo numa economia de gasto puro, ou seja, uma perda “a troco de nada” (Barthes, 2018, p. 184). Como julgar alguém por estar preso pela exuberância daquela mulher? É impossível para Lol descativar-se, pois sente essa imobilidade diretamente em seu cerne.

O romance instaura e intensifica, cada vez mais, a sua riqueza em absorver a potência do olhar; afinal, tudo isso se deu por conta desse olhar. Lol é, neste momento, puro olhar, seu corpo. Richardson, pela descrição de Tatiana, se encontrava pálido, tomado por uma súbita preocupação completamente arrebatadora, por conta de A. M. Streeter. O arrebatamento, entendido como encantamento e dor, pode ter causado uma culpa no rapaz. Vale lembrar que nada foi dito em todo livro sobre a correspondência dele ao amor de Lol, apenas que iriam se casar e que ele a olhava com desejo no começo (Duras, 1986, p.). Lembremo-nos de que se trata do discurso de Jacques Hold e ele disse não se interessar pelo que veio antes do baile.

Sobre esse tipo de culpa, Barthes coloca que “em determinadas ocasiões [...] o sujeito acredita ter ofendido o ser amado e experimenta um sentimento de culpa” (2018, p. 109). Provavelmente, Michael não havia tomado tanta consciência de uma vez, mas houve nele uma mudança absolutamente perceptível ao olhar do outro. Existe a ideia de um erro na penumbra de seu coração: por já estar acompanhado, devia ser um erro ficar tão visivelmente mudado?

Lol não estranha, não teme a situação, pois já a conhecia muito bem com o próprio Richardson. Basta considerar que Lol já havia se arrebatado anteriormente por ele. Contudo, no baile, ela assiste à sua mudança: “os olhos de Michael Richardson haviam-se iluminado. Seu rosto se havia contraído na plenitude da maturidade. Nele se lia uma dor, mas uma dor antiga,

da infância” (Duras, 1986, p. 11). Nessa passagem, continuamos identificando a ideia de culpa barthesiana, pois haveria nesse amor, recentemente sentido, uma dor inocente, de uma infelicidade inocente: “se eu fosse fiel ao Imaginário puro e só reproduzisse em mim a díade infantil, o sofrimento da criança separada da mãe” (2018, p. 110). A nova história dele começaria agora, assim como a nova história de Lol.

M. Richardson, pelo olhar, confirma com Lol se poderia tirar Anne para dançar. Isso é aceito por Lol, com um sorriso, e por Anne. Trata-se da história nascente de um amor, pois é visto que Stretter também se encontra arrebatada pelo noivo de Lol. Stein vê a distância recém-colocada, observa tudo em suspense. Com a mudança de Richardson, Anne se vê encantada. Cabe acrescentar que, antes, não era comprovado que ela também o havia visto na praia pela manhã, mas, agora, o narrador, em suas travessuras narrativas, desconfirma isso perante o novo arrebatamento circunscrito: sim, ela notara (Duras, 1986, p. 12).

Podemos notar um efeito do arrebatamento no que tange à temporalidade; inclusive há diversas passagens ao longo do texto que demarcam em que altura se faz o dia ou a noite. Em função disso, enalteçemos o tempo metafórico e o tempo cronológico, referindo-nos ao avanço da noite no dia do baile, que está ligado a esse campo do arrebatamento:

Com o avanço da noite, parecia que as chances de Lol sofrer se tinham rareado ainda mais, que o sofrimento não havia encontrado nela onde se expandir [...]/ Aos primeiros raios de luz da madrugada, quando a noite acabou, Tatiana havia percebido como tinham envelhecido. Embora Michael Richardson fosse mais jovem do que aquela mulher, ele a tinha alcançado e, juntos - com Lol -, todos os três, haviam ganhado bastante idade, centenas de anos, dessa idade, nos loucos, adormecida. (Duras, 1986, p. 13)

No âmbito dessa questão, faremos um jogo duplo sobre a noite, considerando que Lol, permanecendo atrás das plantas, o lugar em que havia ficado junto com Tatiana desde a primeira

vez que o novo casal se juntou para dançar, está experimentando a figura da noite para Barthes. Esta seria todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade, seja ela afetiva, intelectual ou existencial, pela qual ele se debate ou se acalma (2018, p.225). Atrás das plantas, Lol está às escuras, na obscuridade total de seu desejo, em um não aparente sofrimento; ela está nas trevas por não entender o que quer. Está capturada pelo olhar, não consegue desfazer-se da avidez de seu desejo. Ela vai desaparecendo, aos poucos, assim como a noite. “Quanto mais ela vê, menos ela é” (Marcos, 2000, p. 36).

Lol é duplamente arrebatada, com uma saída fora de si, devorada pelo espetáculo da dança, de sua exclusão, esquecendo tempo e espaço, sendo apenas testemunha, e também possuindo um arrebatamento próprio, com o rapto, desaparecendo por conta de um casal de amantes (Marcos, 2000, p. 37). Dessa forma, a fascinação não deixa de ser outra coisa salvante a extremidade do distanciamento, sem nada a entender da causa do próprio desejo (Barthes, 2018, p. 108)

Ela, com aquele sorriso insólito de pseudoaprovação dada ao seu noivo, que a faz não aproveitar o tão almejado baile, pois agora ele pertence a outra, não procura sair de seu impasse amoroso, engendrado pela decisão e separação, pelo gesto. Uma noite recolhe, substitui a outra, tal como Lol é substituída por Anne-Marie Stretter em sua totalidade; somente ao escurecer essa obscuridade (não ser e ser), é possível deparar-se com uma maravilha¹² (Barthes, 2018, p.226).

O tal sorriso de Lol, sinal de eternidade, afinal demarcou a possibilidade de união entre ele e a nova amada (Duras, 1986, p. 14). Foi procurado quando, finalmente, o recém-formado casal se deparou com o amanhecer e o fim do baile. Foi com o sorriso de Lol que começou a nova história de M. Richardson. Este sequer reparou quando a orquestra parou de tocar e ficou

¹² A maravilha sendo tratada como a possibilidade de jogo atribuída ao arrebatamento de Lol V. Stein.

dançando sem música; enfim, a eternidade é muito frágil. Contudo, ele não encontra esse sorriso, sequer vê Lol. Resolvem ir embora, abandonando Lol V. Stein de uma vez. Sem resposta, a nova figura barthesiana representa o mutismo. Lol V. Stein, sujeito apaixonado, fica angustiada, pois seu objeto amado não responde às suas palavras dirigidas a ele (p. 2018, p. 223).

A mãe de Lol aparece pela primeira vez, vociferando para o casal o que haviam feito com a filha dela. Ninguém sabe quem a avisou, apesar de a cidade toda ser fofoqueira. Ficaram em silêncio. A entrada da mãe demarca o fim. A mãe era uma barreira entre eles e ela. Voltemos ao urro. Lol grita pela primeira vez. Sem descontinuar. Coisas insensatas, absurdas. “Não era tarde, a hora de verão enganava” (1986, p.15). Suplicou para que o noivo assim acreditasse. Por fim, sendo ignorada, mais uma vez, cai no chão, desmaiada. Como muda, tudo que foi visto terá sido visto para nada; isso seria o luto do que se percebe. Lol sente que falar à toa é como se morresse (Barthes, 2018, p. 224). Com base na obra *O motivo da escolha dos cofrinhos* (1913), de Freud, podemos fazer a analogia do encontro com a mãe gratificante e a mãe muda. A primeira mostra o sujeito no Espelho, a Imagem, e aponta quem é o sujeito, “é você”. A que é muda não diz quem é o sujeito; logo, não há existência, fato que paira dolorosamente (2021, np).

Assim, o baile é, na definição de Lol, uma substituição (Duras, 1986, p. 103). Ela não queria, tal como M.R., que o baile acabasse. Queria a eternidade, que, por mais dolorosa que fosse, ainda, de forma obtusa, poderia mantê-la ali, sendo só espectadora. Gostaria de poder ainda os ver: o que fariam pós-baile? Por qual motivo não poderia estar em conjunto, ainda como observadora? Eles a deixarem significa que a levaram também. Ela não é mais ela mesma, pois foi substituída, não sendo mais a mulher ao lado do noivo. Agora é outra: “Não estava mais em meu lugar” (1986, p. 103). Com o medo, vez ou outra aparecendo, de reviver, exatamente

como no baile, sua posição de excluída, ela demonstra ainda uma confusão da ignorância de não saber ainda quem está no lugar dela. (Marcos, 2000, p. 38)

Prolongamo-nos propositalmente no primeiro capítulo, por ser o grande palco do livro no que tange à Lol e a aspectos narrativos essenciais do discurso de Jacques Hold. A descrição, por si só, arrebatava os leitores. Caímos na teia descritiva. Caímos e bailamos **em cena**. E tal como Lol, Michael Richardson, Anne-Marie, Tatiana Karl e os que se fizeram presentes naquela noite, naquele momento aterrador e sublime, não conseguimos “seguir o baile”, no sentido do trocadilho de “seguir em frente”. Afinal, estamos raptados e presos no por vir, na não clareza. Podemos reter esse arrebatamento por conta de Jacques Hold, que, com o poder da palavra em suas mãos, consegue descrever o próprio arrebatamento em sua fantasia (efeito do turbilhão, da coautoria).

Finalmente, cabe acrescentar que há uma acentuação pública sobre a terrível história de Lol V. Stein, a que foi largada, pois percebem, na prostração da moça, um sinal de sofrimento. Apesar de não ser o caso, necessariamente, de J. Hold definir seu sentimento sobre a fofoca, é interessante considerar que, no que se refere ao termo, Barthes coloca como ferimento, uma vez que ouvir sobre o sujeito amado fere: a fofoca reduz o outro a ele/ela, somente um pronome mal colocado, um discurso comum se apossa do “meu” outro e devolve a mim como um substituto universal, morto, reduzido, no mausoléu da linguagem. O outro jamais deveria ser um referente quando existe unicamente o sujeito amado (você) (2018, p. 181).

Essa passagem coaduna com o que se segue com Lol, pois, reduzida a linguagem, talvez numa não percepção da fofoca, mas, ainda assim, vendo-se substituída e não reconhecida, passa a falar, em sua enfermidade – repetidamente –, o que pronunciou para Richardson “que a hora de verão enganava, que não era tarde”, e seu próprio nome dito com raiva, “Lol V. Stein”. Sobre

seu nome, há um ternário próprio a ser investigado. Porge cita a colocação de Lacan em sua *Homenagem* e, depois, prossegue com sua interpretação:

Lol (Lola), V. (Valérie), Stein: três partes das quais as duas são furadas, esvaziadas de uma ou várias letras – como, aliás, os nomes dos lugares [em *Le ravissement*]. O ternário do ser a três vale como uma metáfora do nome de Lol, o que traz a questão da sua relação com seu nome, com um nome que não chega a nomeá-la. (2019a, p. 37)

Em Lola a letra furada é o “a”, um ótimo trocadilho para o *autre* (outro em francês), que, na psicanálise lacaniana, é a nomeação do objeto *a*, de desejo. O “a” foi deixado de lado, é uma letra tanto perdida quanto abandonada, nome nomenclaturado pela própria Lola Valérie Stein, após a perda de seu noivo para uma rival incessantemente arrebatadora.

Em um cansaço infinito, nômade em um deserto, fazia uma busca interminável. Lol ficou um bom tempo sem conseguir falar, após a repetição de frases incessáveis. Era transbordante, tentando se reencontrar, ou era nada. Após, apenas conseguia ouvir com muito interesse. Um dia, finalmente, consegue sair de casa, sozinha, à noite. Foi o último ato de “loucura” que lhe acometeu antes de sumirem por 10 anos. Desta vez, J.H. tem acesso a esse acontecimento através de Lol, que, por sua vez, ganhou a descrição do marido: Jean Bedford.

Assim que saiu de casa e viu Jean na rua, escondeu-se atrás de uma pilastra, tal como ficou atrás das plantas na noite do baile. Parecia temê-lo, mas sorria, com evidente prazer. Seguiu-o, não caminhando em uma direção determinada. Diferente do baile, em que estava envelhecida, encontrava-se assustadoramente rejuvenescida. Parecia uma brincadeira, que necessitava ocorrer à noite, em que parecia desejar se reencontrar ou procurar algo (Duras, 1986, p. 19). Servindo-se de uma ilusão de segui-lo, pois, na realidade, quem guiava era ela.

Reconheceu-a como a moça do baile, a história procedia de sua face. Ela vai com ele até sua casa. Suplica-lhe, quebrando o silêncio, pela primeira vez há um tempo: “tenho tempo, que é longo”, um novo modo de dizer que “a hora de verão enganava, que não era tão tarde”. Beijam-se. Pela segunda vez, a mãe aparece indo buscá-la, por ele ligar para ela. Jean Bedford, violoncelista, pede Lol em casamento sem encontrar-se com ela uma segunda vez. Ela aceita. Lol lhe seria conveniente: “ela agradava-lhe. Provocava o desejo de que ele gostava nas jovens que ainda não tinham crescido totalmente, tristes, impudicas, e sem voz” (Duras, 1986, p.21).

Lol precisava de algo para além de seus devaneios com o baile. Assim, ela se colocará em um casamento para poder “esquecer”; precisava encontrar um não-querer. Em sua errância pelas ruas, Lol parecia buscar um exílio de seu Imaginário, precisava se reencontrar, precisava ser Lola Valérie Stein, cuidar de seu luto. Contudo, **só aparentava** lidar com o luto do abandono neste momento, haja vista que, na realidade, ela procurava por algo que a fizesse preservar seu amor. “Talvez ele volte [Michael Richardson] / Quem partiu? [resposta de Lol] (Duras, 1986, p. 21). Neste “quem”, sentimos sua estratégia, via mecanismo de defesa, de como seguir preservando seu amor, mesmo com a traição:

Lol casou-se **sem querer**, da maneira que lhe convinha, **sem passar pela selvageria de uma escolha**, sem ter de plagiar o crime que teria sido, aos olhos de alguns, a substituição por um **ser único**, daquele que partiu de T. Beach, e principalmente sem ter tratado o abandono exemplar em que ele a tinha deixado. (p. 22, grifos nossos)

O abandono, de acordo com Julia Kristeva, representa o insuperável do traumático ocasionado pela via da descoberta, que, quando precoce, é impossível de elaborar. (1989, p. 216-217). Confeccionado por uma vereda do não-eu, o abandono traria o luto do eu, trajado como resto. Este resto reflete bem a função do objeto *a* na psicanálise lacaniana; ele é aquele

que, simbolizando o desejo, presentifica a falta e o gozo¹³. O abandono é a falta do Outro, em si, e o gozo é a condição de fixação que Lol perpetua: o retorno do ontem (do baile) romperá a monotonia da atualidade (quando conhece, também de modo errante nas ruas, 10 anos depois, quem viria a ser seu amante, Jacques Hold).

Lol trata de seu casamento com passividade; diz-se que foi fiel ao seu casamento (Duras, 1986, p. 23), ao menos até Jacques Hold aparecer e ela **o escolher**; entretanto, mostra-se fiel a Michael Richardson, a si e ao seu compromisso como preterida amante (Marcos, 2000, p. 47). Jean Bedford, ingenuamente, acredita mesmo nessa passividade da esposa; ele teria resgatado uma vítima, que lhe agradou. É importante ressaltar que o narrador, que claramente deseja Lol para ele, jamais se referiu a ela como Sra. Bedford e nem Tatiana Karl (ainda pela voz dele).

Lol não é alguém resumível, muito menos para adotar como principal referência o nome da pessoa com a qual se casou. A crença errônea de Bedford sobre ela é que essa não seria capaz de inventar: “o amor que Lol tinha sentido por Michael Richardson era para seu marido a garantia mais segura da fidelidade da mulher. Ela não podia encontrar uma segunda vez um homem feito nos mesmos moldes do de T. Beach, ou então era preciso que ela o inventasse” (Duras, 1986, p. 49).

É notável como Jacques Hold se refere a ela por meio de insinuação de como Jean pensava de Lol: chamou-a de Lola Valérie, pois “Stein”, em alemão, significa pedra. Por se tratar da parte do nome que aludiria a uma força, a algo fixo e imutável, tal sobrenome com tom “masculino” teria sido completamente retirado, evidenciando os nomes femininos por completo:

¹³ “[...] É a partir do Outro que o a assume seu isolamento, e é na relação do sujeito com o Outro que ele se constitui como resto” (Lacan, [1959-62] /2005], p. 128).

“Jean Bedford dizia que amava a mulher. Da maneira como ela era, como sempre tinha sido antes e depois do casamento, dizia que ela lhe agradava sempre, que não acreditava tê-la modificado, mas tê-la escolhido bem. Amava aquela mulher, **Lola Valérie**, aquela presença calma a seu lado, aquela adormecida de pé, aquele apagamento contínuo que o fazia ir e vir entre o esquecimento e os reencontros de sua lourice, daquele corpo de seda que o despertar nunca mudava, **daquela virtualidade constante e silenciosa que chamava sua doçura, a doçura de sua mulher.**” (Duras, 1986, p. 24, grifo nosso)

Retomemos: Lol, em sua passividade-atividade estaria qualificando as modalidades das vias pulsionais¹⁴ no seu maior valor opositor, sobrepondo-se e combinando-se sem nunca se coincidirem completamente; em sua meta de não substituir Richardson, ela se coloca em uma posição de fornecer satisfação para o outro (Jean Bedford e, futuramente, Jacques Hold). O ponto é que sua meta de desejo é justamente essa necessidade de se manter vítima do abandono. Lol domina ao colocar os outros à mercê de seu desejo, para continuar sendo vítima abandonada. Este domínio sempre é uma pulsão, visto que a meta vai para o exterior, envolvendo o outro. Na triangulação amorosa feita após seu retorno para T. Beach, composta por Lol, J. Hold e Tatiana Karl, cada um desses últimos se vê subordinado, direta ou indiretamente, dentro de uma verdadeira estratégia de reconquista, pleiteando encontrar-se no topo da triangulação (Marcos, 2000, p. 55) – mesmo que sem consciência – promovida por L. V. Stein.

¹⁴ Cabe falarmos nesse ponto, de forma um tanto reducionista, sobre o que é **pulsão** para a psicanálise: “processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); e seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode agir como meta” (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 394)

Esse momento da obra é delicado. Sobre ele enfatizamos esse ponto de giro do jogo de papéis, as funções que Lol atribuirá a ele, pois, em decorrência disso, teremos várias formações que poderemos relacionar com o desejo, perscrutando como se configura um arrebatamento, através de uma perspectiva psicanalítica lacaniana. Nesse sentido, vale lembrar que, quando Jacques Hold é escolhido para ser inserido na vida de Lol, o que já enunciava uma mudança, sofre um completo **despertar** no inconsciente dela. Como despertar, pode-se pensar nas diversas possibilidades com que o sujeito apaixonado se encontra ao despertar, reinvestido pela preocupação da sua paixão (Barthes, 2018, p. 127).

Encaramos aqui o momento da nova arrumação de Lol, uma melhor explicação de como funcionam as trincas, ternários presentes no romance. Encontramos esse termo diante da *Homenagem* lacaniana, em que o psicanalista se joga no enredamento da troca de posições nas triangulações confeccionadas ao longo do romance e define o arrebatamento, que aparenta ser uma união entre dois,

Lol saíra de T. Beach para acompanhar seu marido em U. Bridge, não mantendo contato com ninguém, mesmo sua mãe. Mãe essa que teria, em algum grau, sinalizado para ela o fim, ao tê-la ido buscar no baile: demarcou o próprio fim do baile, o fim da cena arrebatante, o fim de seu arrebatamento que tanto a fascinava. Mãe castradora. A que faz barreira. No casamento, aparentava ser feliz, apoiava o marido e encorajava-o em suas traições. Na casa, a ordem era rígida, parecia quase natural e beirava a perfeição: “Era quase como ela a desejava, quase, no espaço e no tempo. O horário era respeitado. A localização de todas as coisas igualmente” (Duras, 1986, p. 24). No baile, não respeitaram – Michael Richardson e Anne-Marie Stretter – o tempo que ainda havia, o tempo que ela anunciou e suplicou. Finalmente Lol poderia exercer

controle. Lol, na Estrutura Clínica psicanalítica¹⁵, encontra-se no nível da psicose¹⁶. Essa estrutura fica estabilizada (sem surto) quando:

o ser faltante se encontra, por intermédio de identificações imaginárias, num circuito em que nenhuma questão o obriga a responder de algum **dos lugares estruturais**. As causas precipitantes do surto são sempre circunstâncias onde estes lugares se colocam como decisivos [...] podemos citar algumas das mais comuns: casamento, morte, paternidade, imigração, etc. (Dunker, 2016, p. 204)

Retornando para a cidade natal, após vencer a indecisão do marido, como também para a antiga casa de seus pais (alugada, pois os pais estão mortos), Lol continua com sua ordem glacial perfeccionista. Contudo, notamos um ato falho¹⁷ quando ela vai se ocupar com o jardim **abandonado**. Ela comete um erro, **um esquecimento**, visto que nenhuma das alamedas traçadas desembocava em uma outra, impedindo o passeio.

¹⁵ De um modo geral, já que não é nosso foco tratar longamente sobre essas definições, a noção de Estruturas Clínicas dentro da psicanálise refere-se a estruturas caracterológicas que configuram as diversas síndromes psicopatológicas que resultam no jogo dialético entre as relações objetais, as ansiedades e os tipos de mecanismos de defesa utilizados pelo Eu (Zimmerman, 2007, p. 197). É através dos ataques constantes da realidade que o sujeito (Eu) desenvolve esses métodos de defesa para lidar com seus sintomas – os modos de sentir a angústia e sofrimento, obtidos pela formação do inconsciente. Por meio de um certo padrão e repetição, podemos melhor distinguir tais estruturas. Existem três estruturas principais: a neurose, a psicose e a perversão.

¹⁶ A partir das Estruturas Clínicas, como Porge em seu livro *O arrebatamento de Lacan* (2019a) coloca, o caso de Lol V. Stein imprime a importância dos estudos acerca do amor e da loucura (loucura feminina). Quando dizemos de loucura, associamos à psicose um processo deteriorativo das funções do Eu, ou seja, em graus variáveis, algum sério prejuízo no contato com a realidade (Zimmerman, 2007, p. 227). Bancar o desejo e cumpri-lo através do Eu torna-se tão difícil que a realidade é “negada”, construindo para o sujeito uma realidade delirante ou alucinatória. O mecanismo de defesa atribuído a este estado ou condição psicótica é desenvolvido teoricamente e denominado por Lacan como **forclusão do Nome-do-pai (exclusão da realidade): rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito, “excluindo o fato subordinado das possibilidades futuras”** (Kaufmann, 1996, p. 214). Lol, portanto, fica retida, aprisionada em seu devaneio do baile, jamais avançando, apenas siderando essa cena arrebatante, acontecimento de seu passado.

¹⁷ O ato falho não deve ser interpretado em sua forma; deve ser interpretado na intenção de que se serve. Laplanche e Pontalis definem e esclarecem melhor nossa analogia na fantasia de Lol: “Ato em que o resultado explicitamente visado não é atingido, mas se vê substituído por outro. Fala-se de atos falhos não para designar o conjunto de falhas da palavra, da memória e da ação, mas para as ações que habitualmente o sujeito consegue realizar bem, e cujo fracasso ele tende a atribuir apenas à sua distração ou ao acaso. Freud demonstrou que os atos falhos eram, assim como os sintomas, formações de compromisso entre a intenção consciente do sujeito e o recalçado” (2016, p. 44).

Elencamos esse momento para demonstrar que ela cuida de algo com o qual ela se identifica, um abandono, mas não somente isso, pois seu lapso é esquecer algo. Nesse sentido, cumpre esclarecer que esquecer a passagem, especificamente, não seria uma forma de esquecer uma ponte, uma via, uma ida de um ponto A ao ponto B: uma mudança de lugar. Trata-se de uma recusa da memória a evocar lembranças associadas a sensações penosas que podem reproduzir sensações (Andrès, 1996, p. 56). Esquecer é sempre substituir para Lol, dar a algum outro um lugar vazio, sendo que o lugar está livre (M. R. partiu), mas o sítio está definido (qualquer outro deverá ser semelhante ao mesmo) (Marcos, 2000, p. 47).

Outra visão a considerar seria que Lol é rígida em sua estrutura; é fissurada, no sentido de cortada, esburacada, e também no sentido de ter excesso de paixão, de loucura. Assim, também impossibilita a passagem pelo jardim para os outros. Já que é ela quem cuida do jardim, é como se ela falasse: “só eu passo”¹⁸, ou seja, apenas ela orbita, sidera o resto, não pode mudar sua posição. Aliás, até pode, se ela ainda estiver no topo do triângulo. Aqui vemos mais de seu lado ativo inconsciente aparecendo. As alamedas que fizeram para consertar o tal esquecimento são laterais, não são o foco, o reino, pois, de monarquia, bastam Lol e seu desejo.

Assim como outras ordens suas, Lol acrescentou passear pela cidade e aos arredores da mesma como tarefa indispensável para seus dias. A melhoria na situação financeira de seu marido proporcionou deixar seus três filhos com uma governanta. Então, seguiu metódica com essa ação. E é a partir daí que introduziremos a história de Jacques Hold com Lol.

No jardim, um dia, Lol vê um casal e, sem ter certeza, flutuam lembranças de uma antiga conhecida. Quanto a este acontecimento, Lol não procura mais saber quem reviu ou não. Aguarda. Passa a caminhar cada vez mais; ia por todas as partes e as ruas pareciam carregar Lol, já que ela caminhava **ao acaso** (Duras, 1986, p. 28-29, grifos nossos). Não cumprimentava

¹⁸ “Só eu posso”, podendo ser um ato falho.

ninguém (desejo de esquecer) e assim era da outra parte também. Ninguém queria tirar da aparente paz a “Lola Stein”, a moça que sofreu a monstruosidade do jovem Richardson. No âmbito dessa questão, é interessante sinalizar que o “monstruoso” é colocado nos *Fragmentos* quando o sujeito percebe que envolve o sujeito amado numa rede de tiranias. Ele deixaria o outro mudo, não necessariamente no sentido literal, mas o mutismo desfigurá-lo-ia como nesses sonhos em que a pessoa amada aparece com a boca apagada; e o eu, monstruoso, com seu monólogo, seria como uma desfiguração para uma língua enorme (Barthes, 2018, p. 221-222).

Assim, no que concerne ao desejo de Lola de esquecer, fica evidente a relevância da seguinte passagem: “começa a caminhar no palácio faustoso do esquecimento de S. Thala” (Duras, 1986, p. 31).

No que tange à referida passagem relacionada ao esquecimento desejado por Lol, julgamos oportuno colocarmos, brevemente, como nossa visão trabalhou sobre o termo “faustoso”. Apesar de carregar consigo a ideia da magnificência, do luxuoso, uma forma imperial associada ao esquecimento, nós o consideramos como uma analogia ao Dr. Fausto, ao pacto fáustico. A primeira ideia que nos ocorreu foi a de uma condensação¹⁹, talvez, “faustótica”. Na obra *Fausto*²⁰, de Goethe, o pacto concederia para Fausto seu **desejo**; contudo, ele cederia a sua alma após sua morte. Lol, por sua vez, aceita uma espécie de pacto, ao ceder sua alma ao Baile²¹, visto que ela vive por ele. Afinal, nasceu para vivê-lo, e por isso é um troca mais do que justa, desde que possa perambular por aquela pista ou pelo ombro desnudo de Anne-Marie Stretter, região que Michael não retirara os olhos enquanto dançavam (Duras,

¹⁹ Na teoria freudiana, o termo é atribuído principalmente dentro do mundo onírico como camuflagem, disfarce. Procuramos desvendá-lo, já que associamos Lol e seu devaneio com este pacto. No trabalho de condensação, há uma construção de figuras compostas, junção de palavras e imagens, nomes ou lugares. Condensar significa [...] reunir elementos aparentemente sem qualquer vínculo nítido para a lógica consciente, de modo que os anseios inconscientes possam se manifestar sem afetar as restrições impostas pela outra instância psíquica (Parente, 2017, p. 143).

²⁰ Primeira parte publicada em 1808 e segunda parte publicada em 1832.

²¹ Escolhemos Baile com “b” maiúsculo, para esta palavra, tal como a Dama do amor cortês, remeter à Coisa, ao *das Ding*.

1986, p. 13). Todavia, não há como vender uma alma que já não lhe pertence. Pobre Mefistófeles²²! Passaram-lhe a perna (mais uma vez)!

Richardson é monstruoso por esquecer Lol e só procurá-la em busca de confirmação ou de uma pseudoeternidade, como já comentamos. Cumpre enfatizar que Lol emudece até a aurora separá-la da cena do Baile, do casal que ela olhava e que não a olhava. E mais: Lol apagou-se para além da boca. Assim, podemos colocar uma das discussões principais sobre Lol neste momento, considerando um coração ausente, ou sua figura apagada no baile, ou aquela “adormecida em pé”, suas ausências da casa, suas ausências nas conversas ou sua ausência como um todo: uma das grandes temáticas que percorrem este livro, e a escrita durassiana como um todo, são as ausências. **Lol é uma perfeita ausente.**

Em ausência, ou o ausente, Barthes relaciona com todo episódio de linguagem que coloca em cena a ausência do objeto amado, independente de uma duração ou causa, possuindo a propensão de transmutar essa ausência em prova de abandono. É o outro que parte, não o sujeito enamorado. O eu fica, imóvel, em espera; o outro está em um eterno estado de partida. A ausência quando bem suportada, aparentando que o sujeito é “normal” e “igual todo mundo”, nada mais é do que **esquecimento**; a condição para sobreviver é ser momentaneamente infiel às lembranças, pois aquele enamorado que **não as esquece de vez em quando, morre por excesso**, cansaço e tensão (2018, pp. 59-60, grifos nossos). É relevante considerarmos a relação estabelecida por Barthes entre ausência e esquecimento, pois vamos acompanhando, na nossa passagem pela leitura da obra de Duras, Lol ausentar-se mais e mais, apagando-se.

²² Demônio com o qual Dr. Fausto faz pacto na peça. O demônio faria tudo que Fausto desejaria durante sua vida, enquanto o humano serviria ao demônio no inferno no fim da vida. Pontuamos uma parte, ou melhor, uma cláusula importante no acordo de ambos: a alma de Fausto apenas seria levada quando Mefistófeles pudesse criar uma situação de felicidade tão plena que levaria Fausto a desejar que aquele momento jamais acabasse. Acreditamos que felicidade plena é um grande engodo e, por isso, os planos do demônio jamais seriam alcançados... talvez teria sido uma decisão acertada se ele negociasse proporcionar a Fausto um arrebatamento!

Lol deseja esquecer, mas o despertar do esquecimento é muito rápido. Afinal, já possuiu seus *flashes* ao achar reconhecer a moça no jardim, sem palavras; o suspiro representaria bem essa perturbação arranjada que é a lembrança, como uma imagem descolada. O objeto de desejo, estando ou não presente, é sempre o mesmo e sempre ausente em alguma proporção. Não se tem de verdade o outro. O que muda é a melancolia. Neste posicionamento, Barthes nos situa com a colocação da melancolia em *Pothos*, o desejo de ser ausente, e *Hímeros*, que seria mais ardente, o desejo de estar presente (2018, p. 61).

Lol V. Stein se angustia, em sua recusa. A ferida do trauma antigo do que conhecemos do baile é recebida diretamente na pele, no corpo, nas vísceras, em determinado local e momento. A verdade eterna da ferida é seu registro como um acontecimento impassível, incorporal, como se houvesse nascido para encarná-la; ela é uma incorrigível antecessora. Esse tal incorpóreo é a própria ferida, a qual é querida pelo fato de o sujeito cobiçar o tal acontecimento tortuoso que não possui tradução, esses buracos na carne em estado de esvanecimento (Arçari, 2022, np). Acrescentamos aqui um aspecto relevante: esses buracos na/de carne e as palavras-buraco²³ são todos da mesma ordem.

Após seus passeios, mais atos falhos, esquecimentos, feridas apareciam, despercebidos por Lola. Quando ela comenta essa situação com seu marido, notamos que os diálogos são sempre supostos por Jacques Hold e sempre muito em aberto. Afinal, neste romance, fala-se sobre os assuntos sem o uso de referências diretas. Na passagem a seguir, por exemplo, fica evidente que as referências diretas são cortadas: “Disse-lhe um dia que talvez ele tivesse razão, aquela ordem talvez não fosse a que se fazia necessária - não disse por que-, era possível que ela mudasse, um pouco mais tarde. Quando? Mais tarde. Lol não especificou” (Duras, 1986, p.

²³ Segundo Porge, trata-se de uma “Palavra que falta, caída no buraco da linguagem e do seu limite, e objeto-palavra que constitui o furo – ausência da palavra constituindo o rombo da palavra [...] palavra que falta diante daquilo que, ao mesmo tempo, a dilacera e fascina” (2019b, pp. 29-30).

31). Compreendemos que Lol apresentava a Jean lascas de uma possível mudança em sua posição, e que a ordem de seu inconsciente estava diferente.

Carola Saavedra faz uma observação sobre uma situação análoga à de Lol no que tange à história subterrânea face a um cotidiano revestido de repetições, afirmando que, como uma forma de impedir que o mal-estar batesse à tona, essas tarefas domésticas eram delegadas ao público feminino. Assim como Lol organiza religiosamente sua casa, em *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf, a personagem que “gasta” o livro inteiro contando a preparação para uma festa em sua casa, estaria, nas entrelinhas, sempre lutando com um mal-estar que insiste, insiste e insiste (2021, pp. 63-64). Além da crítica social desde já apresentada – importante na elaboração deste trabalho, principalmente no capítulo 3 –, ressaltamos por agora que, na linha do desejo, na estante do desejo, o Eu nada organiza, apenas sente, e assim: “o ar penetra em sua casa, incomoda-a, ela é forçada a sair. Os pensamentos chegam” (Duras, 1986, p. 33).

Os pensamentos, as lembranças do baile, fremulam, como pequenas bandeiras, em S. Thala, voltando a ganhar vida. É por isso que tanto Lol passeava, de acordo com a hipótese de Jacques Hold. Ela volta a penetrar no baile. Tatiana e Hold compartilham a noção de que Lol é “viciosa” (p. 33). A verdadeira casa de Lol não é a da infância, casa material em S. Thala, mas, de fato, reside nessa cidade, pois a casa é seu passado no Cassino Municipal, no baile. “O que reconstrói e o fim do mundo” (Duras, 1986, p. 34).

Sobre as conclusões de Lol, na visão de Jacques Hold, selecionamos: ela sabe que, naquele momento, na chegada da aurora, o que enunciou o fim do baile, algo deveria ter sido tentado, alguma coisa, e não foi. Dilacerada, sem voz para pedir ajuda, sem argumento, sem prova da desimportância do dia em face desta noite, desse minuto, além da loucura, de ser arrancada, agora só resta seu tempo puro. A vontade era de vedar as janelas para a luz do dia não raiar no salão do baile, teria **contido os três**, teriam sido salvos da vinda de um outro dia,

ao menos, de um outro (Duras, 1984, p. 34). É a voz do Intratável apaixonado, do sujeito que afirma o amor como valor, contra tudo e todos (Barthes, 2018, p. 33). É a voz de Lol apaixonada por Richardson; não, mais ainda, apaixonada pelo arrebatamento, e o efeito turbilhonário, espelhado, de quem é arrebatado por Lol (Hold e Karl, as peças da trinca). Cumpre salientar que Lol abraça e aceita o desconhecido, a partir de uma altura. Afinal, é bem sabido, ama-se aquilo que nos faz interrogar.

Pegando a inspiração de *Fragmentos* e da vida, também utilizarei a frase de uma figura arrebatadora e colega de profissão²⁴. Ela a aplica ao pensar em como os estudos e seu amor pelo conhecimento salvaram sua vida, e eu a transfiguro, ainda falando de amor, mas em outra ordem: “gosto do conhecimento que me vira do avesso e transforma o que eu acho que sei, captura-me como bicho sem ponto final e traz reticências...”. Após o baile, o que ocorreria? No outro dia, pós-baile, Lol não tem ideia alguma a respeito desse desconhecido, mas queria penetrar nele, visto que:

teria sido para sempre, para sua cabeça e para seu corpo, sua maior dor e sua maior alegria confundidas até em sua definição, que se tornou única, mas inominável na falta de uma palavra. / [...] Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, como um cão morto na praia ao sol do meio-dia, esse buraco de carne. (Duras, 1986, p. 35)

O que para Lol é inimaginável é ter estado ausente nesse pós-baile, quando Michael Richardson despe Anne-Marie, “ela existe para poder ver aquele gesto, ela vive com ele carne a carne, nasceu para vê-lo” (Duras, 1986, p. 36). Paralela e inversamente, Lol teria sido substituída por aquela mulher, menos no fôlego, pois, conforme a nudez apareceria, Lol iria apagando-se, assim como no baile, do olhar de ambos, cena para sempre inconcluída,

²⁴ Agradeço a autorização em aplicar sua frase, querida L.Z.

perpetuando o cansaço em Lol. Não importa o que se passou entre eles, se ele voltou para T. Beach ou não, se ele realmente largou Stretter; o que importa é o despir e o apagar-se. Quando imagina, verá a noite ir desaparecendo, a Aurora castradora e, em seu lugar, nessa substituição, sobrar o corpo da outra.

Sobre o corpo da outra, devemos focar agora em Tatiana Karl e sua relação com Lol. Voltaremos, posteriormente, à relação de Lol com J. Hold, e à instauração da trinca de que Tatiana participa. A estrutura repetitiva da fantasia de Stein, já bem a colocamos e reviveremos em outras partes do nosso trabalho. Por agora, basta-nos transmitir nosso olhar sobre a troca de (des)olhares entre Lol – Hold; o tédio de Tatiana fora da cama de um hotel, sua descrença na cura de Lol, sua esperança ao constatar que esta loucura, a paixão e seu derradeiro aprisionamento continuam. Hold é um fascinado por Lol e pelo baile que a fez para estar com ele. Por sua vez, Tatiana, que também é presa ao baile e à figura de Lol, reergue suas verdadeiras vontades com a paixão e amor, admitindo o seu amor “tarde demais” por Jacques Hold. Caminhemos.

Lol, entre suas peregrinações, reconhece o homem do jardim e o segue. Atrai-se pelo olhar que ele devota às mulheres (Duras, 1986, p. 38) e que lembra o olhar de desejo de outrora, designado para ela por seu antigo amor. O homem do jardim empregava um tempo maravilhoso para Lol, pois, nesses olhares para aquelas mulheres, carregava a possibilidade de deixar a mulher esperada. Tudo às custas de um novo interesse. Foi o que Lol imaginou para J. H, na visão dele mesmo. Ele perdia o tempo (Duras, 1986, p. 41). Hold estaria, de certo modo, em luto pela mulher que não existe (Duras, 1986, p. 42). Aquele homem transmite toda a cena do baile, o tempo é alterado, a mulher que deveria acompanhar é posta de lado. Fulgura toda a estrutura da noite em T. Beach. Lol passa a esperar por ele na medida em que já se viu na posição que buscava. Por aquelas ruas, encontrou o signo do incidente como contingência:

No incidente, não é a causa que me detém e repercute em mim, é a estrutura [...] seus dentilhados, suas armadilhas, seus impasses. [...] vejo com temor a *extensão* da situação na qual estou envolvido, não sou homem do ressentimento, mas o da fatalidade. O incidente é para mim um signo, não um indício: o elemento de um sistema, não a floração de uma causalidade. (Barthes, 2018, p. 104)

Chega a acompanhante, para terminar de forjar o signo. É a moça do jardim que fizera Lol vasculhar suas lembranças (Duras, 1986, p. 43). Agora, Lol confessa conhecer Tatiana. Antiga pessoa e presença reprimida da cena do baile. Jacques Hold não aplicaria esse confessar ingenuamente. A recusa de Lol em relação à Tatiana é algo interminável, é somente o sentido de sua própria força, de sua própria loucura (Barthes, 2018, p. 34). Tatiana será de grande valor para Lol, esse lugar que ela pode ocupar, como Lol, a esquecida, e Anne-Marie, a vislumbrada. O casal, em realidade, era perfeito. Ela pode fabricar os amantes ali, onde parece haver uma diferença profunda, um desdém entre eles de mútuo conhecimento (Duras, 1986, p. 44). E é nesse vazio, nessa união de insensibilidade, que Lol precisa se instalar.

Ela segue o casal para o Hotel des Bois. Mistura-se com a paisagem enquanto olha para ambos pela janela do quarto. É quase a cena que não viu entre o noivo perdido e a mulher ladra. A cena está incompleta, pois não o vê despir-se, apenas a antiga amiga com o busto à mostra. É o que permite continuar. A noite do baile é trocada pelo sol se pondo, e o crepúsculo assume o lugar da aurora. Lol procura por Tatiana Karl, a partir daquele dia. Procura forjar um “por acaso”, pois, tal como um ato falho, ela deseja atuar²⁵. Ela não quer ir diretamente, mas rodeá-

²⁵ Segundo Freud, ato por meio do qual o sujeito, sob o domínio de seus desejos e fantasias inconscientes, vive esses desejos e fantasias no presente com sentimento de atualidade que é muito vivo, na medida em que desconhece a sua origem e o seu caráter repetitivo (Laplanche; Pontalis, 2016, p. 45). Lol não tem noção de que está realocando as pessoas nas trincas. Então, procurar Tatiana é quase como uma brincadeira. Reencontrar Tatiana é igual a encontrar Jacques Hold e, assim, de algum modo, perpetuar a cena do baile.

la. Nunca se importara antes em procurar ninguém (Duras, 1986, p. 51). Percebemos, portanto, como Tatiana é, de fato, uma peça-chave.

Iniciará, em sua busca, a perturbação da tranquilidade dos envolvidos em sua teia para sempre (Duras, 1986, p. 53). Ao rodear a casa de Tatiana, transgride os próprios horários que assiduamente faz pra si mesma. Também chegou atrasada à sua casa, quando os viu no Hotel des Bois. Destacamos o inconsciente de Lol, que, mesmo dentro de uma estrutura psicótica, não é de fato integral. Lol carrega consigo a vontade selvagem, o método (Duras, 1986, p. 53) de uma estratégia neurótica para fabricar as circunstâncias necessárias, que abrirão as portas ao seu desejo (Duras, 1986, p. 53). No dia em que se infiltra na casa da sra. Karl, ela se encontra, oficialmente, com Jacques Hold.

Ao longo do romance, Lol perpetua a prisão de Tatiana Karl através da curiosidade da moça por “aquela louca de T. Beach, estava curada, amava-o ainda?” (Duras, 1986, p. 54). Que não pode, jamais, saber sobre a triangulação verdadeira, pois ela jamais compreenderia (Duras, 1986, p. 101). Enquanto isso, aprisionava Hold, em seu desejo por ela, utilizando Tatiana como representante do corpo de Anne-Marie Stretter. A próxima passagem é longa, mas percebemos, resumidamente, toda a confecção da relação através dela:

Só reencontrarei Tatiana no Hotel des Bois dentro de dois dias, depois de amanhã. Queria que fosse esta noite, após esta visita a Lol. **Acredito que esta noite meu desejo por Tatiana se saciaria para sempre**, tarefa executada por mais árdua que fosse, por mais difícil, por mais demorada que fosse, por mais extenuante que fosse, então eu estaria diante de uma certeza. / Qual? Seria concernente a Lol, mas ignoro como, o sentido que ela teria, **que espaço físico ou mental de Lol se iluminaria sob o efeito de meu desejo, satisfeito, por Tatiana, não procuro saber**. / Nesse momento Tatiana se levanta, diz alguma coisa com veemência. [...] Até o último minuto, tentei levar

Tatiana ao Hotel des Bois, quando **era Lol quem eu devia rever**. Não posso fazer isso a uma amiga, disse Tatiana, pois uma ausência tão longa, esse passado, essa fragilidade também, você notou? Não posso deixar de ir. Tatiana acreditou em minha sinceridade. Logo, logo, em dois dias apenas, **possuirei toda Tatiana Karl, completamente, até seu fim.**/ Lol continua acariciando os cabelos de Tatiana. Em primeiro lugar, olha-a intensamente, **depois seu olhar se ausenta, acaricia como cego que quer reconhecer**. Então é Tatiana quem recua. Lol levanta os olhos e vejo seus lábios pronunciarem Tatiana Karl. Ela está com um olhar opaco e doce. Esse olhar, que era para Tatiana, cai em mim: ela me vê atrás do janelão. Não manifesta nenhuma emoção. **Tatiana não se apercebe de nada**. Ela dá alguns passos em direção a Tatiana, volta, levemente. e, insensivelmente, leva-a até a porta-janela que dá para o parque. Abre-a. Compreendi. Caminho ao longo da parede. É isso. Detenho-me no canto da casa. Assim, **ouço-as**. De repente, aí estão suas vozes entrelaçadas, ternas, na diluição noturna, **de uma feminilidade alcançada em mim de modo semelhante**. Ouço-as. **É o que Lol desejava**. (Duras, 1986, pp. 68-69, grifos nossos)

Jacques Hold segue cada vez mais sufocado pelo desejo. Precisa manter Tatiana, para manter a trinca e, desta única maneira, manter Lol. Ele passa a mentir para Tatiana, que ela é a vida dele, que ele a ama (Duras, 1986, p. 92). Hold ainda relata: “Tatiana tinha-se tornado minha mulher em S. Thala, a admirável beleza de minha prostituição, eu não podia mais ficar longe de Tatiana” (Duras, 1986, p. 65). Tatiana estranha, crê que é perigoso, aquelas palavras e possíveis sentimentos. Talvez, sem saber, ela e Hold poderiam realmente consumir um sentimento por ela não conhecido? (Duras, 1986, p. 92). Tatiana e seu corpo são o contrário de Lol, a morena na presença de seus amantes é puramente carnal (Duras, 1986, p. 59), enquanto Lol é “frígida”, conforme notamos em sua única cena com Hold na cama, que promove seu surto de sequer reconhece-lo...

Tatiana também jamais se esqueceu da noite do baile, em que pode comprovar o perigo de um sentimento real, o arrebatamento em todos, inclusive em si, mesmo que não numa descarga direta. O baile penetra Tatiana muito mais intensamente que seus amantes: “à noite, Tatiana sempre se entristecia. Nunca se esquecia [do que presenciou no baile]. A derrota não é mais o quinhão de Tatiana, ela se espalha, escoia pelo universo” (Duras, 1986, p. 61). Tatiana precisa que Lol continue louca: seria a representação de que a paixão seria morta, um sentimento tão lindo e poderoso. Ela apenas conversa no desejo sexual, não se sentindo com aptidão, ou jamais alcançando de fato esse sentimento. As pessoas, o amor e o desejo são apenas arranhados pelo carnal. As doces palavras que Jacques Hold direciona para elas é uma esperança e o inapreensível. Ela sabe que ele não pode amá-la, que ela é apenas mais uma mulher de S. Thala, mas, por um momento, assim desejou esse quinhão de felicidade (Duras, 1986, p. 93).

Enquanto isso, para Hold, no quarto do Hotel eram sempre os três. A moldura seria o espelho que refletia quem ele servia, a terceira, deliciada em sua eliminação/exclusão, esperando no campo de centeio (Duras, 1986, p. 92). Ele gosta de narrar para Lol os encontros, como que escondia a cabeça de Tatiana nos lençóis, tal como uma decapitação, para assim perder de vista sua identidade (Duras, 1986, p. 100), Lol não quer que seja ela, precisa manter a exclusão, mas Jacques insiste ser por ela (Duras, 1986, p. 102). Stein defende seu desejo: “o que se passou nesse quarto entre Tatiana e você, não tenho meios de saber. Nunca saberei. Quando você me conta, trata-se de outra coisa.” (Duras, 1986, p. 102)

Registramos, portanto, o ápice da nossa leitura da obra: a verdadeira angústia de Jacques Hold em seu testemunho: “E eis que a ideia de sua ausência se tornou insuportável para mim. Conte-lhe a ideia-tortura que me vinha. Ela, por sua vez, não sentia nada parecido, estava surpresa. Não compreendia. / - Por que eu iria embora? / Desculpei-me. Mas o horror, nada

posso contra ele, aí está” (Duras, 1986, p. 102). Em realidade, é uma condição ambivalente: Jacques Hold realmente não sustenta Lol V. Stein, “seu sofrimento e genialidade própria” (Monterlay, 1977, p. 163); simultaneamente, “Lol não sustenta: é sustentada. Não se sabe onde, mas ela escorrega num mais-ainda exaltado. Perdendo-se entre os significantes, ancorada apenas pelo Outro, escrita que lhe dá existência” (Bittencourt, 2015, np).

A que se deve essa contraposição? Fascinado por Lol, Jacques escuta todo o dito e o não dito de Lol V. Stein. Contudo, como vimos, apesar de aceitar a posição de vassalo, subalterno aos desejos da Dama, pois goza com o leite insípido e brumoso que sai da boca de Lol, misturando-se com o resto (Duras, 1986, pp. 79-80), descobre-se desamparado “no mais profundo do seu ser, recorrendo a uma rivalidade especular para se defender do que a feminilidade enuncia como subversão de referência fálica narcísica, nesse convite ao apagamento de si para ser atravessado pelo outro” (Neri, 2005, p. 243). Da narrativa angustiada de Hold, sabemos: “Um ato criador é aquele que suporta ter consequências” (Ariel, 1994, p. 42). O testemunho de Hold, sua sublimação na via da transmissão para seus leitores, mostra-o como realizador, um grande agente, Senhor de sua vida, de seu gozo.

Finalizamos essa parte identificando, com base na teoria de Barthes, como Jacques Hold, nosso narrador, é tomado por uma pulsão da dedicatória: “Impotente para se enunciar, para enunciar, o amor quer, no entanto, gritar-se, exclamar-se, escrever-se por toda a parte [...] o que ele faz [o sujeito apaixonado criador] ele quer dar imediatamente, e até com antecedência a quem ele ama, por quem ele trabalhou ou trabalhará” (2018, p. 118). Contudo, quando se trata da escritura, apenas resta o terror, pois sufoca o outro, é uma forma de domínio e de poder, de gozo e de solidão... é dar o que sufoca (Barthes, 2018, pp. 118,119). E ainda, apesar de tudo, é o desconhecido possível para o sujeito. A escrita é o que pode alcançar Hold, pois, parafraseando Duras em *Escrever*: é isto ou nada.

2. NOS ARREDORES DO (NOSSO) DESEJO: EIS AS VIAS PARA TATEAR O ARREBATAMENTO

Após esmiuçarmos o que notamos de pertinente e interessante no estudo do discurso amoroso de Jacques Hold (e de Marguerite Duras, por trás dele), juntamente com análises pontuais articuladas com a psicanálise, devemos prosseguir nossa vereda com a intenção de perscrutar o que podemos entender por arrebatamento.

O título da obra que inspirou nosso trabalho é por ele mesmo intrigante. O termo “arrebatamento”, assim que o lemos, causa a impressão de ser uma instância, um momento em que atravessa o sujeito em questão, no caso, Lol. Todavia, a leitura da obra durassiana nos traz outro dado interessante sobre o arrebatamento: o sujeito não se livra dele, pois, em maior ou menor grau, ele o acompanha em sua vida, faz-lhe uma colagem. Por ser algo de ordem intensa, é difícil sustentar o seu torpor. Em função disso, o sujeito necessita requisitar ao psíquico ferramentas e condições, como vias possíveis pulsionais, para investir nelas e tentar fazer algo.

No contexto da obra, o arrebatamento nos mostrou estar atrelado à paixão, com todas suas facetas deliciosas e aterradoras, e ao amor. E o objeto desse amor, desse desejo seria uma pessoa. Para melhor elucidar como as personagens “arrumam”, dentro do possível, seus métodos para lidar com esse arrebatamento, é nesse momento que nos servimos da psicanálise. Torna-se importante destacar que não desejamos percorrer ou traçar um roteiro minucioso sobre o “passo a passo” dos levantamentos teóricos de Freud e Lacan, haja vista que necessitaríamos de mais disponibilidade de tempo. Além disso, acreditamos que, na academia, esse trajeto tenha sido o intuito de diversos pesquisadores. Desse modo, não se deve tratar aqui de reproduções incessantes ou levantamentos bibliográficos excessivos.

Portanto, buscamos lançar luz em pontos que foram pinçados e que acreditamos realmente que contribuem para o estudo do arrebatamento. Assim, diante do caminho gerido por nosso trabalho, compreendemos que a sublimação e a autoria (feminina) constituem temáticas imprescindíveis e devem ser abarcadas como tal. Após os devidos esclarecimentos, prossigamos.

2.1 O arrebatamento, uma nuance do (nosso) desejo

Ao introduzirmos nossa atenção e análise na obra e nos arrebatamentos – na forma com que se desvelam ao longo do romance durassiano –, foi necessário pensarmos na cena, na temporalidade, no acontecimento que leva as personagens a se sentirem capturadas por tal efeito de desejo. Afinal, o que caracteriza o arrebatamento? No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, encontramos a seguinte definição de “arrebatar”:

1. Levar com violência ou de súbito; arrancar; 2. carregar pelos ares (o vento); 3. cometer o crime de rapto contra; sequestrar; 4. atrair ou sentir-se atraído; encantar(-se); 5. enfurecer ou deixar-se levar pela fúria; irar(-se); 6. provocar, suscitar (reações emocionadas); 7. experimentar sensação de êxtase; maravilhar-se; 8. tornar-se apaixonado; [...] ver sinônimo de *extorquir, fascinar, roubar e tomar* [...]. (2009, p. 189)

Parece-nos um sentimento difuso que nos alerta sobre sua dupla condição, uma espécie de felicidade e inquietante angústia inunda o sujeito de forma desmedida, a ponto de ser realmente violento. Barthes, em *Fragments de um discurso amoroso*, tipifica mais ao retratar tal ação: “episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído *a posteriori*) durante o qual o sujeito apaixonado é ‘arrebato’ (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *amor à primeira vista*; nome científico: *enamoramento*.)” (Barthes, 2018, p.

45). Para além, em seu livro, ele nos traz uma espécie de tutorial de como deve ser lido e compreendido. Vamos destrinchar esta ideia, já que a mesma nos proporciona, em excelente amplitude, um pouco mais do sujeito enamorado, sujeito este tão caro para enaltecer nosso olhar sobre o arrebatamento.

Barthes propõe olhar o sujeito enamorado não em uma forma reducionista, carregado de sintomas. O autor atribui a ele a chance de ser ouvido; assim, capturamos o que é de âmbito crônico, ou seja, intratável. A forma escolhida é denominada pelo autor como “dramática”, pois, no discurso, ele promove uma enunciação e não uma análise, algo não do psicológico, mas sim uma via estrutural. Em outras palavras, o lugar de fala é dizer de si mesmo, de forma amorosa, diante do outro, objeto amado, que não está falando (2018, p. 15).

O título “arrebatamento” deve ser levado como argumento e não definição; é apenas uma narrativa não voltada ao ser do narrador, sujeito apaixonado, mas apenas uma exaltação ao que ele diz. As frases, as palavras escolhidas para o norteamento do discurso e suas figuras são suspensas, colocam seu sentimento à mostra, exercendo sua função. Obviamente, há uma sombra ao fundo, um desconhecido – chamado inconsciente –, de cada palavra no título que se relaciona com a “economia significante do sujeito apaixonado” (Barthes, 2018, p. 17).

Sobre esse chamado inconsciente, pode-se abordá-lo como emoção dessas figuras (frações de discurso). O enamorado em ação tem seu corpo tensionado na posição de vítima de suas figuras. Estas, cadenciadas para que sejam reconhecidas, são o signo que desperta o efeito memorável do conto ou de uma imagem. São proporcionadas para que o leitor – que se interessa pelo discurso amoroso – reconheça uma dada cena de linguagem. A emoção gerada no receptor do texto, disposta em cada figura, carrega a sensibilidade de ladeá-lo pelo suspense que ativa o eco de seu próprio eu (efeito projetivo). (Barthes, 2018, p. 45).

Toda a descrição de como a obra de Barthes foi feita não é despropositada. Ela revela nosso intento de demonstrar nossos sentidos despertados perante nosso diálogo com as obras durassianas escolhidas – nosso papel de receptor –, os quais transmitiremos ao longo deste trabalho. Reiteramos: apenas uma forma de interpretá-las, nada integrativo, até porque isto seria impossível perante a subjetividade de uma obra. *Fragmentos de um discurso amoroso* possui fortemente esta ideia de cooperativa, transposta por um livro, de que a figura, este signo com teor signifiante, seguiria o efeito da brincadeira infantil “passar anel”, em que o anel pode ser retido, por alguns segundos, antes de ser redirecionado ao outro participante. (2018, p. 16)

Observamos que a proposta de Barthes se coaduna completamente com a Teoria da Estética da Recepção²⁶, que, por sua vez, coincide com o movimento turbilhonário, característica sublimatória sobre a qual discorreremos mais adiante. Nas palavras do crítico:

Deixaram-se, portanto, estes lembretes de leitura, de escuta, no estado quase sempre incerto, inacabado, que convém a um discurso cuja instância não é outra senão a memória de lugares (livros, encontros) onde tal coisa foi lida, dita, ouvida. Porque, **se o autor empresta aqui ao sujeito apaixonado a sua “cultura”, em troca o sujeito**

²⁶ A Teoria da Estética da recepção foi difundida por S. Fish (1938), W. Iser (1926-2007) e H. R. Jauss (1921-1997). De acordo com Hans Jauss, “o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente por leitores de tempos diversos” (2002, p. 70). Além disso, há pistas textuais dadas pelos autores que podem ser lidas de maneiras distintas, não só pelos indivíduos de uma mesma época, mas pelo próprio indivíduo após uma releitura em outra época de vida, com novas bagagens empíricas e filosóficas. No que concerne às relações suscitadas na análise da Teoria da Recepção, o enfoque é dado no artista/escritor, perante sua experiência no ato de criação; na relação do espectador diante do produto artístico; e na relação obra-espectador/leitor, ou obra-recepção, em que o espectador termina por forjar a obra de arte diante de si, ganhando a posição de coprodutor da mesma, compreendendo que as características de uma obra não se encontram tanto e somente nela mesma, e sim no olhar de quem as recebe e interpreta. Apesar de a teoria ser voltada para a Literatura, considerando-a enquanto produção, recepção e comunicação, ou seja, uma relação dinâmica entre o tripé autor, obra e leitor, vale ressaltar que este diálogo é possível em quaisquer outros setores artísticos (cinema, teatro, música...).

apaixonado lhe passa a inocência de seu imaginário, indiferente aos bons costumes do saber. (Barthes, 2018, p. 19, grifo nosso)

Assume-se de partida, portanto, que, diante de uma narrativa literária, perceber a experiência estética proporcionada pela obra é esquadrihar a dinâmica e estrutura que ela fomenta em suas relações, trazendo consigo elementos inquietantes e desestabilizadores. A Teoria da Estética da Recepção pressupõe que o fazer literário desafia seu receptor/leitor a observar as camadas textuais de acordo com sua experiência, leitura e conhecimento de mundo, tornando-se agente de sua dinâmica de leitura (Jauss, 2002, p.70).

Estamos antecipando nossa peregrinação psicanalítica conceitual ao citar o efeito de turbilhonamento. Devemos nos ater ainda ao que tange à condição de arrebatado; contudo, tal efeito serve de pista a quem nos lê sobre a circunstância do poder do arrebatamento. Este possui por si só o efeito turbilhonário no desejo de vivê-lo. Quem o encontra – tal como o objeto fundador, original, de prazer – deseja, encarecidamente, perpetuar reencontros com essa ação de arrebatamento, tanto quanto Lol V. Stein e Jacques Hold nos demonstram em *O arrebatamento/ Le ravissement de Lol V. Stein* (1986) e, concomitantemente, incitam-nos tal desejo. O título e o que foi trabalhado em obra não poderiam ter sido mais bem introduzidos por Marguerite Duras. Retornemos à proposta do subcapítulo, abordando o termo “arrebatado”.

No amor, há uma similitude com a guerra, a vontade de conquistar, arrebatado, capturar. A queda de “amores” por alguém não deixa de remeter ao rapto. O interessante sobre o rapto e sobre nossa análise recai nas posições por ele estabelecidas: o raptor e o raptado. Lacan, em seu ensaio *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, propõe a dúvida “a quem se arrebatado” “quem é arrebatado”? (2003, p 198) e esculpe a cifra de ambos os movimentos – amalgamados – no nome da personagem em questão e também inclui a autora, que sofre e age em duplo efeito.

Sobre as posições, antigamente²⁷, o raptor sempre era agente (ativo) do rapto e a presa era colocada como uma mulher, sempre passiva; contudo, a estrutura não perdurou, como podemos identificar em Lol V. Stein, pois, quando se trata de amor-paixão, o arrebatador não faz ou quer nada; ele é como uma imagem, enquanto o objeto arrebatado é o verdadeiro sujeito do rapto. Encontramos uma inversão em que o objeto da captura passa a ser sujeito e o sujeito da conquista passa a ser o objeto amado. (Barthes, 2018, p. 45) O que permanece é que o sujeito arrebatado acaba sempre colocado numa posição implicitamente feminina.

Destacamos ainda que, nos *Fragmentos*, quando o autor fala de ausência, esta posição se refere à categorização histórica de que homem caça e migra, enquanto a mulher, sedentária, tece e canta; logo, será a que espera, a que aguarda, fincando-se no lugar em um estado de sofrimento. Diante do exposto, é relevante aludirmos, aqui, ao efeito de ausência do objeto amado, quando esta é sentida por um homem: todo homem que fala da ausência do outro, acaba por se declarar feminino, pois espera e sofre. Este homem está milagrosamente²⁸ feminizado, por estar apaixonado (Barthes, 2018, p. 60). Em uma entrevista, Jacques-Allain Miller disserta sobre a dificuldade do amor para o homem:

Mesmo um homem enamorado tem retornos de orgulho, assaltos de agressividade contra o objeto de seu amor, porque esse amor o coloca na posição de incompletude, de dependência. É por isso que pode desejar as mulheres que não ama, a fim de reencontrar a posição viril que coloca em suspensão quando ama. Esse princípio Freud denominou a “degradação da vida amorosa” no homem: a cisão do amor e do desejo sexual. (Waar, 2008)

²⁷ Refere-se à ideia da preservação da exogamia, quando, em tempos arcaicos, os homens deviam raptar as mulheres.

²⁸ A origem pertenceu, o futuro pertencerá àqueles que têm algo feminino (Barthes, 2018, p. 60)

Podemos colocar essa questão masculina de não aceitar a incompletude como algo derivado já da condição edípica fálica, pois, quando se trata de sujeito, este sujeito cujo inconsciente é estruturado na linguagem, o sofrimento é algo intrínseco; quanto maior a ferida, mais o sujeito se torna sujeito, visando-o como intimidade (Barthes, 2018, p. 46). Assim, merece destaque a teoria sobre esta petulância do homem de se considerar detentor de uma espécie de “direitos pela completude” como mecanismo de defesa principal.

Ao articularmos o que foi posto acima com a hipótese lacaniana do “inconsciente estruturado como uma linguagem” (1985, p. 142) e, ainda, “o inconsciente é o discurso do outro”, levantamos a questão da constituição psíquica do sujeito a partir do Outro, segundo a qual a formação de uma subjetividade necessita de um atravessamento de discursos. Isso significa que, em uma cadeia de significantes/representações latentes advindas do enunciado do sujeito, há outros enunciados sobrepostos, entrelaçados – do Outro –, precursores da identidade do sujeito. O Outro, para Lacan, está sempre em uma posição dominante em relação ao sujeito clivado/barrado²⁹ psicanalítico.

Esse Outro, inconsciente para o sujeito, atravessa o corpo do sujeito com representações – que são os significantes, na linguística –, internalizando seu discurso e seus desejos. Fink, em sua elucidação sobre o *Eu*, comenta que o mesmo surge como uma cristalização ou

²⁹ Lacan discorre sobre a junção do desejo com a linguagem. Quando um ser humano é posto no mundo, ele está colocado num lugar preestabelecido dentro do universo linguístico dos seus responsáveis, geralmente, pelos seus pais. Pensemos que, para que a criança consiga transmitir aos seus cuidadores seus desejos, o que sente, ela será obrigada a aprender a falar a língua dos mesmos, pois, até então, apenas consegue a níveis muito rústicos. Entretanto, mesmo ao se fazer ser compreensível pelas palavras, seus desejos já se encontram moldados por toda uma estrutura já presente, antes de seu nascimento, pela língua, pelo idioma (Fink, 1998, p. 22). Ou seja, essa criança já está completamente carregada pelo mundo simbólico representativo que é a linguagem. Os registros de suas primeiras experiências são preenchidos pelo discurso desse Outro tão importante para eles e sua sobrevivência, ganhando assim o estatuto de alienação na linguagem. Apesar de o termo a alienação soar como ruim, é necessária para a instauração desse sujeito dividido, clivado entre sua instância e a linguagem. Ela não é um estado permanente, mas sim um processo de operação que ocorre em determinados momentos, sendo a infância o principal deles (Fink, 1998, p. 73).

sedimentação de imagens ideais (1998, p.56). A dificuldade masculina de poder assumir uma mulher de seu interesse como Outro está carregada com a estrutura histórica de a imagem ideal masculina não ser frágil, contribuição advinda do ideal do Eu freudiano.

Ao traçarmos o paralelo com o sujeito romântico a quem a ferida de amor possibilita a elevação de ser ainda mais sujeito, devemos ressaltar a segunda condição deste amor originado do arrebatamento. O amor à primeira vista funciona como uma hipnose, enfatizando o fascínio pela imagem. O sujeito, geralmente precedido a um estado crepuscular, encontra-se esvaziado no sentido de disponibilidade para assim poder ser surpreendido e eletrizado pelo rapto de si. Nesse modelo, é justo esclarecer essa estrutura de necessariamente ocorrer algo para que se inicie esse episódio imobilizante de enamoramento (Barthes, 2018, p. 47).

O amor à primeira vista precisa ser signo do repentino, levando o sujeito a uma irresponsabilidade e à fatalidade, ou seja, ao arrebatamento. A cena vista é comparada a um quadro desvelado, nunca antes contemplado e que desperta a necessidade de se devorar. É posto na balança que o imediato contempla o íntegro, o quadro em seu aspecto global. Será consagrado, através do quadro, o que se vai amar. Tudo o que pode acontecer ao sujeito em torno deste rasgo, deste contorno que fez o desvelamento, é possível e bom para arrebatamento. Salvaguardado, é o tipo de pintura de que tratamos, pois tal quadro pode ser sonoro, linguístico e se perpetuar no sujeito como uma lembrança. (Lacan, 1996, p.163) ³⁰

O terceiro ponto é a interpelação do desejo de um modo aparentemente mais consciente: seria o amor esta loucura que eu quero? (Barthes, 2018, p. 48). Diferente do “amor à primeira vista” que cai sobre o sujeito sem a própria interferência do mesmo, como é possível decidir amar alguém? Segue-se isto através de quais termos? No imaginário, notamos o destaque da

³⁰ Barthes fez referência a essa passagem em *Fragments* (p. 49), dentro da figura do arrebatamento e a subdivisão do “Enquadramento”.

forma antes aos detalhes do sujeito objeto de desejo. O funcionamento é como um fetiche, um lapso de detalhe, uma pequena luz, algum movimento, o porte. Para Lacan, são faces simbólicas ou imaginárias do objeto *a*. Aparências, semblantes.

Em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, o psicanalista francês elucida: “(...) o que o sujeito reencontra não é o que anima seu movimento de tornar a achar.” (1998, pg.207). Desse modo, além de ser o alvo do desejo, o objeto *a* é concebido como um concentrado de gozo que causa o desejo. Pensa-se o gozo mais no sentido de uma impostura. Apesar de o conceito não estar necessariamente remetendo ao gozo sexual, nem por isto se encontra dissociado a ele, particularmente ao compreendermos a carga erótica presente na peça em questão.

O gozo está mais na ideia de algo para além do prazer, inclusive em pensamentos lacanianos, o prazer é um modo de se proteger do gozo. Essa proteção se deve por conta do funcionamento do gozo se haver como uma espécie de escravidão do sujeito diante de sua repetição infatigável, sem que o mesmo compreenda o que o faz permanecer agindo assim (Lebrum, J. em Melman, C., 2008, p. 204). Neste ponto, não sabemos como a vida das personagens são encadeadas, pensando em suas possíveis repetições e sintomas; contudo, no jogo psíquico do desejo, ela cede ao estado de dependência em relação ao objeto amado cuja captura figurou-se de modo real e assegurou seu gozo.

Elas abraçaram a tragédia em prol da obtenção de seus objetos pulsionais ou gozo narcísico gerados por suas paixões. Em uma passagem a respeito das paixões correspondentes à ardil atuação da pulsão de morte e suas repetições, o filósofo e crítico literário Terry Eagleton coloca como “uma inconcebível transformação de tudo que fazemos – transformação tão absoluta que seria uma imagem da própria morte” (2005, p. 290). O gozo no e pelo arrebatamento são os aspectos-chave do mesmo, como veremos mais adiante.

O quarto ponto trabalhado por Barthes seria o do engano do tempo amoroso denominado como “romance de amor”, em que deslinda o “episódio” do fato amoroso entre o início, o amor à primeira vista ou um amor conquistado, e o fim, que pode ser causado por um suicídio, um abandono, uma desafeição, uma viagem, um convento, uma retirada. Entretanto, é se apenas reconstituído o rapto, a cena em que foi arrebatado, categorizando como um *a posteriori*, em que se vive uma imagem traumática construída no presente, mas que se conjuga e se fala no passado: um imediato anterior. É a reconstrução da cena do rapto em que se é derivado um “acaso”, um espanto de ter tido a sorte de ter vivido o que vai ao encontro do desejo, ou do risco que poderia ter corrido de se submeter a tal imagem desconhecida, um perfeito engano temporal, a cena é uma lembrança rememorada que retrata a ignorância. (Barthes, 2018, p. 51)

Após referenciarmos o trabalho barthesiano para esclarecermos o molde do que vem a ser o arrebatamento, cabe-nos elucidar a meta do desejo do sujeito pela via da sublimação. No final da peregrinação sobre a sublimação e seu modelo, o amor cortês, destrincharemos nossas considerações sobre os possíveis tipos de arrebatamento e sobre esse nó que é o arrebatamento – a sublimação – o turbilhonamento.

2.2 Sublimação: a emergência transgressora de um não conceito

*O amor acontece a partir daquilo que você escolhe
no outro inconscientemente.*

*(O amor nasce na convivência?, 2003, Maria
Homem)*

Desde o princípio, clarificamos nosso intento de tratarmos da sublimação neste momento. Considerando que a esfera teórica sobre este assunto se prolongaria exaustivamente, selecionamos os momentos cruciais do conceito ao longo de sua trajetória

de Freud à Lacan, objetivando conseguir respostas às perguntas colocadas no nosso capítulo anterior. Olharemos um pouco para a pulsão, o *das Ding*³¹ e o movimento paradoxal propriamente dito, que induz a via de realização sublimatória. Nesta dissertação, retomaremos o necessário e acrescentaremos os pormenores cabíveis desse conceito no decorrer de sua aplicação nas obras escolhidas para a análise.

O mapeamento do sentimento causado pelo arrebatamento não é tão simples. No âmbito de enamoramento, é evidente que o amor e o desejo são os fatores que fazem mover o ser humano, pois ter o que almejar é o que torna possível continuar esta caminhada existencial na qual o sentimento de incompletude é o fiel acompanhante. Procura-se por haver a falta. É esta condição conflitante a principal geradora de histórias reais e fictícias.

Destrinchar a condição faltosa designada ao objeto do desejo – objeto este crucial para o entendimento da sublimação – implica sistematizar a sexualidade para a psicanálise. Falar de sublimação é considerar uma ética do desejo, ou, como bem coloca Porge, uma “erética” – ética da erótica –, relacionando o jogo do desejo do analista com a satisfação pulsional sem recalçamento. (2019b, p.11). Então, devemos nos debruçar sobre o recalçamento.

A pulsão freudiana pode ser colocada em dois momentos teóricos como dualismo: o primeiro, mais biologicista, focado nos instintos, cerne das pulsões do eu ou de autoconservação em paralelo com as pulsões sexuais. Seria o embate entre, consecutivamente,

³¹ Lacan estaria se referindo àquilo que Sigmund Freud chamou por *Das Ding* (*A Coisa*): aquilo que proporcionou ao sujeito uma satisfação plena que nunca existiu propriamente, mas que se guarda como saudade, ou seja, apenas o sente quando acredita haver um “reencontro” na atualização do desejo, assim como a percepção direta à falta. Durante essa busca pela satisfação plena, o sujeito encontra uma série de satisfações vinculadas ao jogo entre aproximação e distância de *Das Ding*, através da trilha deixada para trás como “coordenadas de prazer”. Quando a Coisa se faz como objeto (um quadro, por exemplo), o mesmo sempre estaria carregado por um sentido imaginário. Sua aparência seria uma espécie de engano, pois caminha junto com a decepção, visto que a Coisa é inacessível. Vinculada juntamente com o impacto do real (o impossível), *Das Ding* seria uma espécie de próprio caos a que o sujeito tenta, sob todas as circunstâncias, atribuir algum sentido. Com isso, fechamos a noção do nó borromeano, compreendendo que essa busca pelo sentido seria o simbólico, com o ofício de nomear e organizar, através de um aparato de representações, esse inapreensível do real.

a manutenção de vida do indivíduo e a perpetuação da espécie. O segundo dualismo pulsional compreende as duas pulsões anteriores como pulsões de vida em contraposição com a pulsão de morte³², o apelo pulsional de insistir em coisas estranhamente prazerosas, compreendendo o estranho como algo que não faz bem ao indivíduo. Nesse sentido, empenharemos o diálogo mais adiante, trazendo o conceito de gozo.

A pulsão³³ (Trieb) pode ser definida como um impulso ou uma forma de se haver com o investimento libidinal do sujeito, segundo Freud em *Introdução ao Narcisismo*, sendo que os investimentos libidinais podem ser direcionados ao próprio eu ou aos objetos. Quando a libido é investida no eu, coloca-se a libido como sendo do eu ou libido narcísica. Quando é investida nos objetos, coloca-se como libido do objeto (2010, np). No campo dos objetos, devemos partir para a premissa econômica no aspecto do psiquismo, na medida em que nos perguntamos **quanta** pulsão estaria sendo investida em cada objeto. Destarte, a necessidade de medida não deriva da vontade de alguém:

mas do próprio fundamento do “princípio do prazer”, que tende a limitar o excesso de prazer e arrisca fazer transbordar para um “além do princípio do prazer”, lugar do gozo.

³² A esse respeito, a pulsão de morte – termo inaugurado por Freud em *Além do Princípio do Prazer* (1920), entendido como um mecanismo de repetição ironicamente cego – demonstra aqui seus tentáculos por meio das tensões sofridas pelas personagens. O conceito abrange o jogo dualista pulsional – vida/morte –, tendendo a reconduzir o ser vivo ao que veio antes dele, o não vivo, a fim de obter a redução completa das tensões com as quais o sujeito psíquico se depara. Quando tendem para a autodestruição, para “amenizar” seus impactos no Eu, dirigem-se para objetos exteriores, manifestando-se sob a forma de destruição. (Laplanche&Pontalis, p. 408).

³³ Freud (1976, p. 214) nomeia como conceito de pulsão um "conceito-limite entre o psíquico e o somático", demarcando a fronteira entre o mental e o corporal. Para além da função demarcadora, a pulsão, como conceito-limite, também nomeia o terreno demarcado. Deste modo, trata-se da circunscrição do terreno do psíquico, mas não a compreendemos como uma psique qualquer, permeada pelas indefinições peculiares ao termo corrente entre as psicologias e contaminada por dificuldades de relação com o corporal. Na psicanálise, compreendemos como uma psique pulsional por natureza. Assim, por um lado, o conceito trabalha com a de-marcação, de-limitação das fronteiras tradicionalmente consideradas entre o psíquico e o somático, estabelecendo os limites daquilo que pode ser considerado psíquico e, portanto, investigado por métodos psicológicos; por outro, mais importante, anunciando e dando notícias sobre a natureza do psíquico assim demarcado e o tipo de relação que estabelece com o somático (Honda, H., 2011, np).

Não se trata de inventar medidas da pulsão que dariam um ar científico para a psicanálise, mas de encontrar boas medidas que regulem o princípio do prazer e seu além. (Porge, 2019b, p. 78)

A pulsão pode passar por diversos destinos, sendo eles: a reversão ao seu oposto; retorno em direção à própria pessoa; recalque; e sublimação. Para nós, interessa evidenciar essas duas últimas, uma por contemplar nosso tema e a outra na medida em que a sublimação seria a meta da força pulsional que não foi recalcada.

Revisamos o mecanismo de recalçamento quando Freud, em seu texto *O recalque* (1915), define como uma ação de uma resistência que busca transformar as energias pulsionais inoperantes. Sendo o mesmo o destino das pulsões, considerado como o aspecto principal no que tange à estrutura neurótica (o perverso acentuaria seu caráter polimorfo e transgressor; e, na psicose, não há recalçamento³⁴). Como efeito fundamental, podemos atribuir ao recalque a especificidade de fazer com que a pulsão, que antes proporcionava prazer, passe a gerar desprazer. A interrogativa compreende a seguinte questão: como o sujeito que se desdobra sobre a perspectiva de um “princípio do prazer” encontra como satisfação a sua negativa? Nesse sentido, compreendemos que a pulsão, além de seu caráter intrinsecamente sexual, é sempre produtora de uma pressão constante em direção à satisfação (Freud, 1996, p. 151), apesar de, paradoxalmente, esta nunca ser completamente atingida.

Doravante, ainda com base nas respostas obtidas por meio deste artigo freudiano, cabe-nos esclarecer que a mudança na finalidade, do prazer ao desprazer, ocorre por outros fins e

³⁴ Por não se tratar como um inconsciente enigmático, no sentido de não exigir ao analista um deciframento do seu discurso, podemos atribuir como um inconsciente de forma desvelada (Calado, 2016, p. 99). Lol V. Stein demonstra que o tal “enigmático” se mostra plurifacetado, ao realçarmos, em uma brincadeira de nossa parte, que é justamente isso que prende o interesse das outras personagens, arrebatadas, no romance. Lol, por ser ausente, reticente, captura o desejo do que vem depois. Seu inconsciente seria o próprio final aberto, que muitos espectadores ou leitores não conseguiriam suportar.

por meio de outras elaborações. Freud reconhece o “irreconciliável” presente entre o prazer liberado pela satisfação da pulsão e o desprazer que essa mesma satisfação provocaria em outras instâncias psíquicas. A realização do recalque decorre da força motora do desprazer ao adquirir maior intensidade do que o prazer obtido pela satisfação. Já esclarecemos que essa intensidade não se deriva da vontade de alguém. Vale ressaltar que o recalque só se instaura na medida em que ocorre uma cisão psíquica entre a atividade mental consciente e a inconsciente. Assim, como defesa, o recalque consiste justamente em afastar algo da consciência. (Freud, 1996).

Em *As pulsões e os seus destinos*, publicada originalmente em 1915, elabora, para além das pulsões, o sintoma, que seria o retorno do recalcado³⁵, elucidando que o investimento pulsional teria sofrido alguma mudança/desvio na figura/no acontecimento recalcada(o) e, logo após este recalque, haveria um deslocamento na direção de ideias correspondentes, dando início à condição sintomática (Freud, 2013, np). Em outras palavras, recalque é o afastamento de determinada coisa da consciência, mantendo-a a distância, visando evitar o sofrimento.

Desse modo, o conceito de sublimação é um dos destinos pulsionais caracterizado pela mudança nos objetos, “ou na libido, que não se faz por intermédio de um retorno do recalcado, que não se faz sintomaticamente, indiretamente, mas sim diretamente.” (Lacan, 1991, p. 117). Ou seja, a sublimação não seria uma mudança de objeto, mas **do** objeto, apesar de a primeira também desempenhar uma função. Há toda uma rede de “conexões do objeto a”, interpelada por Lacan (Porge, 2019b, p. 75). Retornaremos a este ponto oportunamente.

³⁵ Descreve o processo ou mecanismo psíquico mediante o qual os conteúdos que foram recalcados, ou seja, expulsos da consciência, tendem constantemente a reaparecer de maneira distorcida ou deformada (retornando, por exemplo, como sintomas, sonhos, atos falhos e lapsus, fantasias oníricas diurnas – os ditos devaneios –, ou como sintomas psicopatológicos). Essas formações do inconsciente, através das quais opera o retorno do recalcado, constituem *formações transacionais*, isto é, são o resultado de uma espécie de negociação entre a instância psíquica repressora e as representações reprimidas, representantes da pulsão. (Laplanche; Pontalis, 2007, pp. 388-389)

A civilização desencadeou no ser humano a necessidade de trocar o corpo instintual pelo corpo pulsional, pois, diferente dos animais regidos pelo instinto, a meta pulsional humana não cessa ao atingir o objeto específico (reprodução). Somos seres sexuais e é o desejo que nos concede tal estatuto. Por não haver uma pulsão específica que encubra a satisfação, elabora-se uma abundância de manifestações e possibilidades na sexualidade, o que evidencia o fato de que jamais um único objeto daria conta de satisfazer todas estas facetas objetais. (Metzger, 2021b, p. 29)

Em “A interpretação dos sonhos” (1900), encontramos a noção de a realização do desejo ser concernente a um sonho, pontuação que alude à constituição de desejo no sujeito com um caráter alucinatório. É assim posto por conta de a satisfação objetual não ser algo possível na realidade. “Essa ideia nos leva a perceber uma disjunção entre o amor e o desejo, visto que o desejo é impossível de ser satisfeito, enquanto o amor parece ser algo que se refere a uma satisfação” (Kuss, 2014, p, 14). Satisfação relacionada a uma preservação vital do indivíduo.

Retomando a concepção do segundo dualismo pulsional, destacamos o distanciamento total de a sexualidade humana ser envolvida com o ato da reprodução, pois o objeto plurificado em faces não possui um objeto sexual específico para contemplar toda sexualidade humana. Assim, abrangem-se, dentro da cultura, os modos de sentir prazer, seus objetos, ampliando nossa interlocução com a sublimação que possui essa “desnaturalização do sexual”, apesar de ela ser também uma manifestação da sexualidade humana por ser uma das vias do destino pulsional, juntamente com o recalque, a reversão de uma pulsão em seu oposto e o retorno ao próprio eu. (Metzger, 2021b, pp. 29- 30)

A sublimação, por não dialogar com o recalque, revela uma máxima da teoria pulsional freudiana. Ela está essencialmente esculpida no caráter do impossível e não da proibição (Jorge, 2000, pp. 144-145), uma natureza própria ao *Trieb*. Nesse sentido, vale ressaltar que,

apesar dessa qualidade imagética, é necessário compreender que, mesmo na sublimação, há limites, pois não é possível sublimar toda a pulsão, nem o tempo todo:

a plasticidade dos instintos deve ser primeiramente lembrada, devendo-se dizer em seguida que, por razões que desde então restam a elucidar, nem toda sublimação é possível no indivíduo. [...] alguma coisa não pode ser sublimada, pois há uma exigência libidinal, a exigência de uma certa dose, de uma certa taxa de satisfação direta, sem o que resultam danos e perturbações graves. (Lacan, 1991, p. 144)

À vista disso, Freud, em *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci*, alegava que apenas uma pequena parcela de indivíduos conseguiria compensar as exigências de renúncia da civilização com a sublimação. (2015, np). Considerando que a pulsão sempre demanda uma satisfação a todo custo, nenhum sujeito, de fato, renunciaria a nada, apenas substitui uma coisa por outra. O recalque revela a condição do impossível não como ela é, pois, relacionando o desejo à castração, degrada a noção de impossível ao nível do proibido. O lado promissor da sublimação é estancar esta malfadada resolução neurótica, evidenciando ao sujeito desejante que o mesmo está enlaçado no impossível do jogo da satisfação pulsional.

Avança-se sobre o conceito de sublimação, como uma alternativa que inverte a tendência de sofrimento do sujeito, visto que, para este, a satisfação plena é impossível e a parcial constantemente ameaçada; a via sublimatória concederia satisfações substitutas, gozos substitutos. A escolha da literatura como arte decorrente da fabricação da sublimação nesta pesquisa pode ser demonstrada pela frase de Clarice Lispector em *Um sopro de vida (Pulsões)*, romance concebido entre 1974 e 1977: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos”. Sobre os artistas *versus* teóricos, Freud elucidou que aqueles sempre tomam atalhos para bem dizer o que o teórico só consegue com

muito esforço. Assim, a concepção lispectoriana praticamente alude ao que B. Saint Girons relata no *Dicionário enciclopédico da psicanálise*:

O tronco comum às diferentes formas de sublimação aparecerá então como esforço do gênio humano para pôr o eu em perspectiva, a fim de se compreender e desfrutar dele mesmo em suas obras. A angústia que acompanha esse esforço de superação seria então a única prova da resistência do eu, sempre dividido entre o prazer de uma morte antecipada e o terror que lhe inspira seu próprio desaparecimento. (1996, p. 501)

Associando brevemente ao corpo do sujeito, Lacan coloca que o mesmo só pode ser introduzido na condição de ser simbolizado, de ser significantizado – eis aí, o aspecto do feito da escrita. Nesse sentido, cabe enfatizar que simbolizado quer dizer mortificado. Ainda acordando com o psicanalista francês, a morte procurada pela pulsão é realmente a ‘autodestruição’ de alguém (este sendo colocado como identidade do sujeito no interior do simbólico estruturado); logo, a morte operacionaliza a suspensão do regime simbólico e fantasmático de produção de identidades, ocasionando uma possível ruptura do *eu* como formação imaginária (Miller, 2015, p.81).

O termo “não identidade”, com o qual Lacan faz paralelo com a teoria de Adorno e Deleuze, revela um Si desprovido do Eu, haja vista que a pulsão de morte revela “o estado de diferenças livres quando não são mais submetidas à forma que lhes era dada por um Eu; quando elas excluem minha própria coerência, assim como de outra identidade qualquer.” (Deleuze, 2000, p. 149). Deste modo, enfatiza-se aqui que a escrita de Jacques Hold, o modo com o qual Lol confeccionará sua história perante seu devaneio/alucinação e como Tatiana demonstra sua necessidade em saber a todo custo retrataram um sujeito angustiado, esfacelado; a pulsão, a serviço da sublimação, revela seu verdadeiro estatuto ao se referir ao impossível, ao objeto impossível, ou seja, a Coisa (Jorge, 2005, p. 144).

Freud, diferente de sua forma de trabalhar em geral, jamais conceituou especificamente a sublimação. Em *Vocabulário da psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, coloca-se do seguinte modo: “processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam seu elemento propulsor na força da pulsão sexual.” (2016, p. 495) Este processo geralmente se encaixaria com algo socialmente aceito como uma atividade artística e a invenção intelectual, arquitetando uma espécie de aprovação cultural para a tal produção. Já a posição lacaniana sobre a sublimação gira em torno de outra ordem; apesar de não excluir as proposições freudianas, ela clareará o conceito da seguinte forma:

[...] não se trata mais de uma mudança de meta que exclui o sexual, mas sim no que toca à posição do objeto da sublimação. A definição lacaniana mantém a sublimação como conceito *princeps* da psicanálise na interface com a criação artística, mas não só isso. Aponta também para a ideia de que nem toda arte é sublimatória e de que há um viés clínico importante ligado ao conceito de sublimação. Lacan nos faz saber que a sublimação não está ligada à beleza ou popularidade de uma obra, mas sim a outras características peculiares: à alusão ao vazio da Coisa, à criação de um valor antes inexistente. (Metzger, 2015, np)

O sujeito pode organizar simbolicamente por meio de palavras – de significantes – seus desejos, angústias, devaneios, fantasias, medos. Uma atribuição de sentido, mesmo que temporário, para sua falta, elemento condenatório do eu. Desta maneira, a arte revela-se mais honesta por constituir seu eixo de criação a partir do furo. Segundo Cruxên, a criação do trabalho a partir do furo (*ex nihilo*) – vazio constituinte – o criador não pode senão bordejar, criar algo que acalme o furo em seu aspecto voraz. “Há, desta forma, uma substituição. Cria-se um objeto no lugar da Coisa. O objeto reencontrado pela criação permite que a Coisa (*das Ding*)

seja perdida”. (2015, p. 42). A Coisa designa um real do objeto, um Outro absoluto do sujeito, opondo-se a outras palavras que significam objeto. Aquele objeto que o sujeito fica rodeando, mas em que jamais pode encostar. Desta forma, a sublimação não é o próprio desejo e sim a forma pulsional na qual ele se cunha.

Neste momento, é imperativo que façamos uma distinção entre uma invenção e uma criação, pois ambas são subsequentes da sublimação, mas guardam suas diferenças. Vimos, no parágrafo anterior, a criação como modelagem de um significante, pois, sendo o *ex-nihilo*, cria-se a partir do nada, derivado de um furo do real. A invenção já estaria sendo representada como um reordenamento do já existente, não estaria patente a originalidade; seria fazer com o que se encontra aí, operando a partir da repetição e reordenamento, mesmo que ainda aponte para um novo (Aires, 2021, p. 251).

Assim, a criação é feita pela sublimação, a Coisa, padece justamente de sua relação com o significante, tornando-se causa de criação, furo no real; enquanto delegamos à invenção uma criação através da fantasia, que funciona como uma tela sobre o real, encobrindo o vazio. Na análise com neuróticos, quando os mesmos se responsabilizam por sua fantasia, dando-se conta desse percurso, a sublimação em jogo é a que abre um espaço ao aludir ao vazio da Coisa; neste **espaço/ lugar** vazio pode nascer a transformação necessária frente à repetição da neurose (Metzger, 2021, p. 206).

Seguimos compreendendo que a capacidade construtiva inerente à sublimação – no que concerne a ser socialmente bem acatada por gerar produções de investigações intelectuais, criações artísticas, atividades culturais de valor – é posta em xeque. Esta valorização social dos elementos citados, para Lacan, não se sustenta apenas por esta ordem, mas pelo reconhecimento do vazio da Coisa/*das Ding* a que o objeto da sublimação alude. (Metzger, 2021b, p. 34). Contudo, a forma única da sublimação, no sentido de olhar “paradoxal” que

fazemos quando pensamos no destino pulsional, também foi desbancada quando nos deparamos com o conceito de pulsão de morte.

Tratemos dessa questão, finalmente, considerando o denominado *objeto a* no ensino de Lacan e sua relação com a sublimação. Na pulsão, na qual buscamos prazer, há também a repetição em conjunto com a novidade. O que viria a ser essa condição paradoxal? O objeto faz laço com a condição de perda, enigma, que existe independentemente das percepções do sujeito. Para o sujeito, o que importa é a alternância: “é algo que o sujeito faz afastar de si, mas sem se desconectar dele, para, então, fazer retornar ao seu corpo” (Kuss, 2021, p. 51). A essa alternância, podemos atribuir um marco da indiferença, no sentido de todo ou qualquer tipo de objeto poder corresponder ao lugar de objeto da pulsão, ou possuir várias aparências imaginárias que vêm a recobrir, engodar o sujeito com o *das Ding*. Vamos facilitar adiante.

No que concerne a esse tema – a busca pelo objeto a –, podemos refletir sobre a seguinte condição: onde se acredita que houve perda, há o desejo de reencontro. Esta rota que o sujeito faz pela busca do objeto perdido é, na realidade, a própria apreensão do objeto, pois, sendo inalcançável – desde o primeiro desmame – a satisfação original da primeira satisfação vivida, todo este esforço da busca e a nostalgia vinculada a ele “compõem o marco da redescoberta do signo de uma repetição impossível” (Lacan, 1995, p. 13).

O estudo dessa repetição é muito caro para nós, pois é ela quem causa a tensão da relação sujeito-objeto de desejo, “o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado” (Lacan, 1995, p. 13). Esclarecemos isso como atualizações do objeto que gerou uma satisfação passada e ultrapassada, ou melhor, atualizações da rota do objeto, visto que se irá encontrá-lo em outra parte deste percurso e não onde se procurou. Dessa forma, esse mecanismo de repetição é oposto à lembrança, sendo impossível de ser saciada.

Acerca dessa dimensão, devemos sublinhar o estatuto de registro do real de ex-sistência (algo fora do registro simbólico) que engloba este objeto a. Retoma-se o termo freudiano de *das Ding* (A Coisa), que representa o Outro absoluto para o sujeito, uma “causa *pathomenon*, a causa da paixão humana mais fundamental”. (Lacan, 1991, p. 120) Através desses sucessivos reencontros, o objeto emerge como o que foi perdido, como Outra coisa. Essencialmente a Outra coisa é a *Coisa*, o caráter faltoso do furo, caráter real do nó borromeneano³⁶. Aparece a cada momento em que o sujeito reencontra o objeto (Jorge, 2005, p. 141).

No que tange à arte, o conceito da sublimação é *sine qua non* para elucidar a criação artística. Nesse sentido, ressaltamos que nem toda a arte é necessariamente sublimatória, pois esta não faz par com o *status* de beleza (sublime) ou a popularidade, mas sim com a alusão ao vazio da coisa e, assim, com **a elevação do objeto à dignidade da Coisa**³⁷ e sua estrutura na sexualidade humana. A sublimação, sendo um ato em vias de construção e não o estatuto do que será criado, possui a condição de autorizar a transformação e o advento do novo. Aquilo que comentamos anteriormente sobre a conexão entre o campo dos objetos e a causa de desejo pode ser exposta, visto que, ao elencar algo para criação, pode-se revelar a Coisa. O artista muda a destinação primeira do objeto, atribuindo a ele o imprevisto, um representável dentro do campo do irrepresentável. A sublimação recai como o desejo de uma potência.

³⁶ No tocante ao nó borromeneano, referimo-nos à tripartição lacaniana real-simbólico-imaginário, que, em junção com a obra de arte, autoriza-se a deslindar uma construção simbólico-imaginária que visa apontar para o real (Metzger, 2021b, p. 157). No *Seminário XXII – RSI*, Lacan elabora que cada um deles se relaciona com os outros dois de forma díspar em que nenhum deles se liga exclusivamente ao outro, sempre havendo um terceiro que lhes faz mediação. Consequentemente, a encorpatura do nó borromeneano implica que três é seu mínimo: se uma das rodelas de barbante se solta, as outras desatam. A consistência do nó borromeneano é o enodamento dos registros em um corpo furado (Lacan, [1973-1974]).

³⁷ A satisfação em jogo na sublimação é como uma satisfação da forma. A forma é sempre a forma vazia, sem corpo. Outra maneira de abordar esse vazio seria colocá-lo na posição de figura, distinguindo do termo imagem pelo fato de que a figura não reveste o objeto de causa, ela prescinde dele, pois quando o mesmo cai – o resto: *a* –, no desvio do trajeto, ele se depara com o “acaso”, um local, um ponto, não anteriormente encontrado àquele trajeto pulsional; a este ponto de “fervura” da sublimação, revela-se uma amistosidade entre a queda do objeto e a elevação, sendo o destacamento da forma o que reconfigura todo o enquadramento de cena (Lemos, 2021, pp. 9, 13-14).

Éric Porge enuncia um paralelo entre desejo que convoca o falo perante a dignidade da Coisa: “o desejo visa ao falo na medida em que ele deve ser concebido como dádiva. Para este fim, é preciso que o falo, ausente – ou presente noutra parte –, seja conduzido ao nível de dádiva”. (Lacan, 1995, p. 144) Para o autor, falo é elevado à dignidade de dádiva de amor ao postularmos a famigerada frase lacaniana “amar é dar o que não se tem” e que é posta em cartas de amor como algo em que o sujeito demanda ao outro, mas que aquele recuse aquilo que este oferece, pois não se trata, de fato, disto – da demanda consciente. (Porge, 2019b, p. 67).

Na Coisa, há o lado do gozo, precipitando-se para o real e além do princípio do prazer, fazendo o enodamento, a pulsão tanática. A relação de sublimação e gozo apenas pode ser concretizada a partir do vacúolo da Coisa investida pelo objeto a na malha do desejo, sendo tal objeto o que provoca o *das Ding* por dentro (Lacan, 2008, p. 227). Tal Coisa é o que artesana, o que caracteriza maior intimidade ao sujeito, ao que lhe é mais exterior – extimidade. É real do sujeito, assim como o real, este âmbito do impossível, que ele lida como sendo exterior. (Lacan, 1991, p. 144)

No que tange à relação de sublimação e psicose, que aludiremos em face ao arrebatamento, Lacan aponta em seu *Seminário XIV: A Lógica do fantasma* que, na psicose, o que interessa a nós é o objeto, pois, para o psicótico, não houve a extração do objeto *a*; deste modo, o sujeito ficaria arraigado permanentemente a ele. No texto *Pequeno discurso aos psiquiatras* (1967) deste mesmo livro, a formulação sobre esse agarramento do objeto *a* é colocado como *sua causa encontra-se em seu bolso*. Desta forma, ameaçaria a existência do sujeito que se encontra assombrado pela presença constante do objeto *a*. (Aires, 2021, p. 244).

O que está foracluído é a realidade psíquica e não a Coisa; é o significante, a representação, não o real da Coisa (Quinet, 2003, p. 72). Diferentemente da neurose, na psicose a relação com a Coisa se dá na forma de lidar, coercitivamente, com a sua delimitação. Na

neurose, a fantasia contém as fronteiras do gozo, enquanto na psicose, Metzger propõe a possibilidade dessa coerção como um modo de delimitar o gozo (2021, p. 205)

Tatiana Karl comenta com Lol que ela contava sua história de U. Bridge como se fosse um livro, pois contou em minutos, sem nada demais. Mas, no momento em que o baile é remetido, ela se perde. Após esse comentário, por mais que ela aparente voltar ao assunto, vemos cometer um deslize sobre como ela vê o mar de um local impossível. Ela conta isso normalmente, sem notar. Vemos aí uma fagulha de sua “loucura”, através de um delírio. “O delírio seria uma das formas de lidar com esse estranho inaugural que é *a Coisa*” (Metzger, 2021, p. 205).

Quanto ao jogo das trincas, para Lol é como se ela estivesse escrevendo sua verdadeira história. Jean Bedford diz que não a achava capaz de inventar, mas, para além, Lol criou, em seu devaneio, sua própria escrita, sua própria produção de um trabalho real, para garantir sua maior estabilidade psíquica dentro da criação de sua própria realidade, o que, para os neuróticos ao seu redor, seria uma alucinação. Assim, Lol reescreve, quantas vezes forem precisas, a noite do baile. Considerando que foi um arrebatamento, existe a sede por mais. É aquilo de que jamais nos livramos, pois desejamos, tal como o desejo do Outro, o arrebatamento em si. No âmbito das trincas, para Lol, sua criação é a sua própria sublimação, ao seu modo. Visto isso, a alucinação, como invenção psicótica frente à realidade, autoriza-nos a pensar em sublimação, sem fazer referência, neste caso, ao objeto (Lacan, 1988, p. 125). Seria, portanto, uma sublimação específica, do seu jeito e, certamente, com enormes inconvenientes (Lacan, 1988, p. 125).

Sobre sublimação, psicose e arrebatamento, concluímos que as estratégias utilizadas por Lol seriam uma possibilidade, na argumentação lacaniana, de se abrir um quarto elo que confecciona o enodamento, permitindo um modo de se estar no mundo, mesmo sem as

atribuições advindas do Nome-do-Pai³⁸ na estrutura psíquica, diferentemente dos neuróticos.
(Aires, 2021, p. 125)

Colocadas as linhas gerais sobre a definição de sublimação e sua intenção de bordejar em torno do vazio da Coisa, devemos evidenciar que sempre será representada por um vazio, este sempre lhe será predominante. A condição é que não se pode representar a partir de outra coisa e, ainda assim, só pode ser representada por outra coisa. Evocamos Marguerite Duras para que a sua escrita se esclareça à luz do que tentamos dizer aqui: “Escrever./ Não posso./ Ninguém pode./ É preciso dizer: não podemos./ E escrevemos. / É o desconhecido que carregamos dentro de nós: escrever, é isto que se alcança. É isso ou nada.” (Duras, 2021, p. 63).

Refletindo acerca da escrita de Marguerite Duras sobre a criação literária no fragmento acima citado bem como no conjunto de sua obra, podemos perceber que a autora compartilha com o receptor uma espécie de grito-mudo para a dor. Dito isto, cumpre-nos esclarecer que a sublimação nos permite compartilhar a angústia, o encanto, **o arrebatamento** contido nas obras, apesar de não garantir a harmonia psíquica.

Esse compartilhamento que já explicitamos com a teoria de Barthes, podemos retomar agora através da experiência do turbilhonamento, como edifica Porge (2019b, pp. 11-13). Um turbilhão em termos da natureza é o movimento circular forte do ar/vento que forma uma

³⁸ À ideia Nome-do-Pai delegamos a função de ponto de basta, como para testemunhar o lugar do terceiro no Complexo do Édipo, assumindo lugar de lei, de castração. “Nesse sentido, a finalidade da teoria Nome-do-Pai é mostrar a relação da função de ponto de estofo, e o lugar do Outro, e pensar como o sujeito pode articular essas duas funções. [...] Esse processo é, no entanto, passível de falha na estrutura simbólica, o que implica a forclusão do Nome-do-Pai. Esse acidente ressoa sobre a estrutura imaginária, dissolvendo-a e conduzindo-a à estrutura elementar, provocando a desestruturação imaginária, [...] a qual derivaria a situar a clínica na psicose, que negaria o recalçamento”. (Aragão e Ramirez; 2004, np)

espécie de funil vazio – mais conhecido como *das Ding* e o vacúolo do objeto a –, vulgo, a criação de um *ex nihilo*. O efeito é dado em série, pois há diversos aprisionamentos diante do conteúdo com que se teve contato. Nesse sentido, vale esclarecer que, assim como Lacan se pôs na trinca **Marguerite Duras - Lol V. Stein - Ele mesmo**, nós também nos inscrevemos nela.

Diante do que foi apresentado, é interessante vislumbrarmos melhor esse efeito de trincas (ternários) na teoria propriamente dita, bem como na obra *Le ravissement*. Portanto, é fundamental que perscrutemos o modelo consagrado por Lacan acerca da sublimação.

2.3 Amor cortês, um modelo de sublimação

Necessária para dar vida à falta, a figura do ausente participa da construção triangular do Eros, segundo Duras [...] Desejar significa ir além do casal e procurar aquilo que a escritora chama de 'triangulação', um terceiro ser que é como um imenso espaço de exploração erótica, bem como literária. [...] Tal como uma experiência da ordem do êxtase, a experiência poética oferece à leitura a fecundidade inesgotável do mistério do Outro.

(Desfrutar da escrita, 2023, Simona Crippa, p. 13)

O amor cortês corresponde à problemática da sublimação ao analisarmos a condição de giro em torno do vazio de *das Ding*. Isso se deve quando conhecemos as circunstâncias que fazem do amor cortês um amor irrealizável. Podemos evidenciar essa situação na historicidade do movimento do Trovadorismo.

Iniciado em torno do século XI e com seu fim no século XIII, o Trovadorismo era a fusão de música com poesia, geralmente dedicada à Dama, condição feminina de objeto desejado, que necessita estar sempre no lugar de inacessibilidade. É importante salientar que, apesar da posição de subordinação do trovador frente à Dama³⁹, a condição inacessível dela não se deve apenas a impedimentos externos ou, até mesmo, por insuficiência do rapaz encantado, mas sim por uma impossibilidade estrutural de preencher o vazio da Coisa. A Dama encarna a Coisa. Segundo a psicanalista e escritora Ana Suy:

Para o homem a privação se faz necessária, e a Dama é a privação que o homem impõe para si mesmo, originando assim uma barreira. Como vimos, depois da privação, há a frustração, sendo que a falta do objeto está no registro do real. Isso porque a dama é colocada no lugar de objeto privilegiado, fica com ares de um ser divino e, assim, é investida de uma onipotência que permite que ela faça com que o seu amante se submeta aos seus caprichos. A Dama está interditada, e é isso que Lacan chama de recusa do dom. Na medida em que é amada, está investida com valor de dom, que é o símbolo do amor. Mas a recusa de amar representa a recusa do dom, e é por isso que o amor cortês fica inscrito na privação e na frustração também. (Kuss, 2014, p. 55)

Tal Dama exerce a função simbólica, que alude ao real do nó borromeneano, espaço onde se pode demandar seu desejo e também ser privado do mesmo. Pouco importam as habilidades⁴⁰ da Dama, sua subjetividade, desde que a mesma seja “desumana”, no sentido de objeto enlouquecedor que, em sua postura de ser causa de sublimação, captura seu vassalo (Lacan, 2008, p. 181-182). Vale reiterarmos a condição da não correspondência amorosa, pois o sujeito trovador forja o amor, inventando o objeto. Tal sentimento ganha o estatuto de “amor

³⁹ Com “D” maiúsculo para remeter ao estatuto da Coisa.

⁴⁰ Por conta de o objeto feminino estar numa posição de esvaziamento, todas as poesias eram escritas para a mesma pessoa (2008, p.181).

fingido”, nem por isso falso, visto que se trata de um amor ficcional. Nesse sentido, cabe acrescentar que, nas cantigas medievais, escritas pela mão de um homem geralmente da corte, pode-se encontrar um eu-poético feminino⁴¹. Assim, os nossos estudos sobre o amor cortês nos levam a uma importante reflexão: o sujeito trovador não só procura, acha. Principalmente: espera.

Barthes coloca a vassalagem desse tipo de amor como requisito da figura “dependência”: figura pela qual a opinião vê a verdadeira condição do sujeito apaixonado, escravo do objeto amado. Assim, a mecânica dessa vassalagem amorosa se deve a uma futilidade sem fundamento, agindo energeticamente com o fim de preservar o espaço da dependência, e da pureza que advém disto, e permitir a essa dependência a ansiedade, a ânsia que humilha a si. Assumir essa dependência é um modo de significar a solicitação no terreno amoroso, não aludindo a uma fraqueza ou a um ridículo como se costuma elencar ao sujeito apaixonado, mas a um signo que contém força: quanto mais fútil, mais isso significa e mais se afirma como força (2018, pp. 123-124).

Lacan nos relembra da célebre frase de Picasso, *Eu não procuro, acho*, considerando esse achar o *trobar*, de todas as retóricas, em que se adota a postura dianteira do procurar. Esse achado é obviamente procurado, mas procurado nas vias de significante, que, por seu lugar e sua função, está além do princípio do prazer (2008, p. 145). Amar no amor cortês significa, portanto, renunciar o objeto amado e não o amor. Ama-se o amor, pois está privado do objeto amado. A relação entre sujeito e objeto está inscrita na falta (Kuss, 2014, p. 55).

⁴¹ Nas cantigas de amigo, o homem não só assume a “postura feminina”, visto que representa o próprio eu-lírico feminino. Tais cantigas representam o amor de uma mulher do povo por um homem nobre com quem tivera um encontro carnal e que, após ser abandonada por ele, canta a dor da saudade e do abandono. Nessas cantigas, encontram-se referências constantes sobre a mencionada questão: “mentiu para o seu próprio prazer” (Saavedra, 2021, p. 60).

Dito isso, salientamos o paradoxo da sublimação: é através de vias aparentemente inversas ao gozo que ele finalmente é obtido (Lacan, [1961-1962], np), autorizando uma entrada no fundo da Coisa. Afinal, o amor cortês é a forma mais sofisticada para compor o aspecto não sexual da trajetória pulsional, fingindo que os próprios responsáveis são os que colocam impasses (Lacan, 1985, p. 94). De acordo com Radaelli: “o paradoxo desse amor é que o homem, na sua busca de alcançar um amor perfeito, não ama, pois seu objeto encontra-se interdito. O amor cortês está sustentado pelo imaginário, daí porque se diz que essa forma de amor é narcísica” (2012, p.37).

Assim, cabe-nos distinguir o amor interdito do amor impossível. O objeto perdido de cada sujeito pode ser reencontrado, como já vimos, nos substitutos para ele nas construções e nos investimentos libidinais que o sujeito fará para si ao longo de sua vida. Mas a cada reencontro, uma ausência se presentifica, evidenciando *das Ding*, o objeto radicalmente perdido (Kuss, 2014, p. 56).

Comentamos, no subcapítulo anterior em que refletimos sobre o arrebatamento, esta posição feminina de Coisa e sujeito desejante. Em como pode ter um efeito duplo: o objeto *a* é arrebatado; é encantador e devastador, carregando a noção de arrebatamento “do longe-perto” (Porge, 2019a, p. 118). É ele quem mobiliza as aspirações do outro, enredado em sua teia. E é aí que relembramos *O arrebatamento de Lol V. Stein*. Lacan, em *Homenagem*, relaciona o amor cortês como exemplo da sublimação, tal como fez em seu seminário *A ética* e em *As psicoses*. No romance de Marguerite Duras, o amor cortês permanece em sua estrutura quando consideramos o relato de Jacques Hold, mas perde sua nuance original e se qualifica como “técnica espiritual” quando se trata do amor na loucura (condição psicótica) de Lol V. Stein, considerado de forma degradada/desconectada. (Porge, 2019a, p. 109) Por técnica espiritual

entendemos que possui seus próprio modos e registros (1985, p. 288), como vimos na sublimação:

O caráter de degradação alienante, de loucura, que conota os resquícios dessa prática, perdidos no plano sociológico, nos apresenta a analogia do que se passa com o psicótico e dá sentido à frase de Freud que eu lhes trouxe dia desses: de que o psicótico ama o seu delírio como a si próprio. O psicótico só consegue apreender o Outro na relação como significante; ele só se demora numa casca, num envoltório, numa sombra, na forma da fala. Ali onde a fala está ausente é que se situa o Eros do psicotizado; é ali o seu supremo amor. [...] Para o psicótico, é possível uma relação amorosa que o anule como sujeito, enquanto ela admite uma heterogeneidade radical do Outro. Mas esse amor é também um amor morto (Lacan, 1985, pp. 287-288).

Os jogos ternários – deslocamentos da antiga posição sofrida por Lol no baile –sendo atualizados na relação de Lol com Jacques Hold e Tatiana Karl, contemplam a insistência do narrador personagem em permanecer sem Lol e ainda ressaltam sua necessidade de escrever a história do arrebatamento dela, que, por sua vez, é o arrebatamento de si próprio num efeito turbilhonário que nos atinge. Perante seu olhar apaixonado, os receptores de sua narrativa encaram uma Lol apaixonante, muito bem contada. É diante desse amor cortês, face à angústia do arrebatamento, da paixão, do feitiço, que nos desdobramos, a fim de, cada vez mais, buscar entender sobre esse conceito. Nesse sentido, é fundamental considerarmos que o trovador trata, então, de acalmar o vazio centrífugo, voraz, dada a necessidade de criação emergida, precisamente, como uma tentativa de dar conta desses impossíveis (Crûxen, 2004, p.10).

2.4 Sobre o turbilhão

E talvez a experiência da vida nada mais seja do que estar, dia após dia, lendo o mesmo livro, às vezes a mesma frase, durante anos, e, a cada momento, um aprofundar-se, um movimento em espiral, uma leitura em direção ao centro, o centro inabitado da palavra.

(Carolina Saavedra em *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*, 2021, p. 119)

Iniciemos este subcapítulo tratando da epígrafe, pois é sobre este bordejar da vida que se trata a interrogação que nos esforçamos a rastrear. Diante do que vimos sobre a sublimação e antecipamos sobre o derradeiro efeito de turbilhonamento, consideramos que a escritora Carola Saavedra descreve a sensação engendrada por este nosso famoso movimento espiralar, sua tentativa de busca pela Coisa localizada no vazio, o inatingível, o real sobre o qual a psicanálise nos alerta, anterior à linguagem.

O “mesmo livro” e “a mesma frase” são os significantes que giram na cadeia em busca de sentido, para cada vez ficarem mais próximos de capturar a Coisa, de compreendê-la melhor. Afinal, é através do objeto *a* que o sujeito deve se conhecer? Ou que devemos conhecer a nós mesmos? Pensando no arrebatamento, Flávia Trocoli, no prefácio da obra de Éric Porge, intitulada *O arrebatamento de Lacan: Marguerite Duras ao pé da letra*, destaca a condição da emergência do leitor frente a uma obra literária em que o mesmo se vê forçado, subjetiva e objetivamente, a se posicionar. Trocoli elucida tal questão, acrescentando que Lacan e Porge, capturados pelo turbilhão *O arrebatamento de Lol V. Stein*, necessitam se incluir nos ternários

– relações cruciais tratadas na ficção –, e não serem apenas intérpretes, seja de um tema ou de uma personagem. (2019a, p. 8). Sobre esse efeito, Porge diz:

Lacan anuncia claramente ali que ele se inclui naquilo que ele decifra; e que ele deve, por conseguinte, contar-se como tal. Essa contagem suscitada pelos equívocos da palavra “arrebatar” assume a forma de um nó. Em que há três. Os dois do equívoco implica três – o de se contar em sua leitura do equívoco. (2019a, p. 198)

Tratemos, agora, do referido nó – servindo-nos do trocadilho “nó(s)” – e do movimento que está em jogo na sublimação ao mencionarmos o termo turbilhonamento. Este movimento cumpre a tarefa de marcar a impressão com que o leitor/espectador/receptor sai da leitura/obra de arte/experiência que o arrebatou. O termo turbilhão pode ser definido como um movimento circular de ar ou de gás que gira, rapidamente, constituindo um funil vazio – *ex nihilo* (Leite, 2019b, p. 11). Neste vazio formado, poder-se-á promover criação, como citamos anteriormente. Compreendemos que é um movimento limite, o do turbilhonamento e o da sublimação. Nesse sentido, o “nó(s)” é o sujeito cocriador, visto que ele se inclui (ou seja, se inscreve) no turbilhão e nos ternários. E, por extensão, trata-se de um “nó(s)” criado e envolvido por outros sujeitos (cocriadores), ganhando um efeito seriado, com novos contornos pessoais dos próximos arrebatados.

Para elucidarmos essa questão, basta considerarmos a criação de Lacan em *Homenagem*, haja vista que ele realiza um retorno sobre a sua própria leitura. Neste re-torno, há um novo giro em torno de algo, do objeto que promove desejo (no caso, a leitura de *Le ravisement*). Desse modo, inscreveu um ponto de fuga, que lhe permitiu introduzir a problemática que encontramos na sublimação, entendida como uma elevação de um objeto ao estatuto, ou à dignidade, de Coisa (Porge, 2019a, p. 25-26).

Nos ternários do romance, Marguerite Duras, a partir de sua personagem Lol V. Stein, colocada projetivamente e em forma de objeto *a*, instiga a nossa fantasia, ou seja, a fantasia de Jacques Hold, a de Lacan (estudando o arrebatamento de Lol), a de Porge (estudando o arrebatamento de Lacan), a minha (escrevendo esta dissertação a partir de minhas reflexões sobre os arrebatamentos de Lol, Hold, Lacan, Porge e o meu próprio arrebatamento) e a de tantos outros leitores. A fantasia de Lol, tomada pelo sujeito em turbilhão, é então filiada à fantasia dele mesmo, redobrando-a. Para Porge, isto implica que o “nós” possui uma pluralidade de resultados, visto que podemos nos inserir como personagens de Duras, ou um a mais, ou um que suplanta algum dos existentes; ou podemos ser personagens que não caem num jogo subjetivo como o que aconteceu na história; ou podemos comunicar uma fantasia nossa, mais ou menos análoga à de Lol (2019a, p. 69-70).

Contudo, o que está no cerne da busca do objeto *a*, no jogo que Lacan nos evidenciou em *Homenagem*, não é um simples redobramento da fantasia de Lol, num ver-se vendo, que justifica a entrada do ternário em que se inclui; isso seria colocado como tentativa de controle. Não, o que Lacan deslinda é que, ao se contar dentro do ternário Lacan – Marguerite Duras – Lol, é para relatar a sua elisão, o que lhe foge em sua abordagem do texto de Duras. É um giro duplo, incluindo-se e excluindo-se dele próprio e do que ele se propôs a analisar (Porge, 2019a, p. 81), repetindo os movimentos de Lol, presente na ausência, ausente na presença.

Agora, como enlaçamos o turbilhão no arrebatamento? No ato de nos permitir entrar na contagem (como qualquer pessoa inscrita no turbilhão, ao se tratar de uma personagem arrebatada, mas que também é arrebatante), nós nos fusionamos às comoções de Lol, Jacques Hold e Tatiana Karl, com seus não esquecimentos do dia do baile, com suas invenções, com suas criações, sejam de si próprios, sejam dos eventos: o baile e suas derivações. É aquela

máxima das identificações que Barthes postula, que consiste em devorar com o olhar toda a rede amorosa e nela localizar o local que seria o seu se dela fizesse parte (2018, p. 191).

Ao ouvir de um apaixonado sobre seu objeto de desejo, agora somos dois apaixonados. Lemos o texto de Jacques Hold nos contando sobre Lol V. Stein. Ele está arrebatado pelo arrebatamento dela, que fez com que ela fosse ainda mais ela, contraditoriamente à vigência de seu apagamento. Somos todos apaixonados por ela. Nos estudos literários, a “projeção” do leitor no personagem é um registro do próprio partindo de seu imaginário; é um colar-se na imagem do enamorado(a) (2018, p. 193), não necessariamente apenas se fechando nessa imagem, assim que fecha o livro, mas podendo criar com isso, diante da instauração do turbilhão. Portanto, pensando no turbilhonamento amoroso, é fundamental ressaltarmos que o outro (o leitor) está inscrito no texto de Jacques Hold. Para elucidarmos tal questão, basta considerarmos as reflexões barthesianas sobre a operação na qual o outro está envolvido:

Não posso, portanto, dar-lhe o que acreditei escrever para você, tenho que me render a esse fato: a dedicatória amorosa é impossível. [...] A operação na qual o outro está envolvido não é uma subscrição. É mais profundamente, uma inscrição: o outro está incrito, ele se inscreveu no texto, deixou aí seu rastro múltiplo. Se você fosse apenas aquele(a) a quem foi dedicado este livro, você não sairia da dura condição do objeto (amado) [...], mas sua presença no texto, pelo próprio fato de que você é irreconhecível nele, não é a de uma figura analógica, de um fetiche, é a de uma força, que passa a partir daí, a se preocupar. Pouco importa, então, que você se sinta continuamente reduzido ao silêncio, que seu próprio discurso lhe pareça sufocado pelo discurso, monstruoso, do sujeito apaixonado: [...] o outro não fala, mas inscreve alguma coisa em cada um daqueles que o desejam. (Barthes, 2018, p. 120)

Autorizamo-nos a tentar surfar melhor agora no campo do arrebatamento, após compreender melhor seus aliados teóricos.

2.5 Retorno às questões do arrebatamento

Esta composição cênica de paralisia se amplifica através da mudança de posicionamento de Anne-Marie Stretter que se desloca na mesma direção que Lol e Micheal Richardson. Anne-Marie Stretter domina o movimento da cena, enquanto Micheal Richardson e Lol estão inertes. No entanto, esta beleza movente, comovente, atinge, na sequência do texto, a imobilidade que caracterizava a reação do casal [Lol – Micheal], uma vez que a leveza da mulher [...] se desfaz com a imagem de suspensão [...]. O que vemos aqui é uma cena claramente visual que se constrói pelo jogo de oposições e olhares que se cruzam tendo como eixo de rotação a imobilidade, que se centrará na personagem Lol. A cena provoca, assim, uma mudança súbita e intensa no comportamento dos personagens que se revelam em estado de transe.

(A repetição no arrebatamento, 2020, Daniele Fernanda Eckstein)

Esclarecemos, agora, o que aprendemos com as personagens de Marguerite Duras e a nossa transferência com elas. O que é arrebatamento e o que acontece quando se é arrebatado? Sensações impactantes, certamente. Um êxtase, um furor. Isso é o que nos retém e nos interdita, simultaneamente, nos intimidando perante o desnorteamento que se anuncia (Lacan, 1997, p. 300). O sujeito encarnaria, sim, como algo do corpo propriamente dito, o que tanto o fascina, seja imagem, som, frase, corpo em movimento. O desejo é a instância completa posta na instância arrebatante; aspira-se a essa figura, condição, imagem que retém aquele ar de mistério impalpável e até então inarticulado (Lacan, 1997, p. 300). Seguindo nessa rota, essa imagem seria o desejo de belo, a condição que impera na escolha do sujeito: a marca, os apelos, daquilo que o objeto lhe oferece (Lacan, 1992, p. 131).

Lol, perante todos, ficou imóvel no baile, numa espécie de fascinação pela cena que a exclui, arrebatada naquele limiar, “como se ficasse em *fading* enquanto o objeto *a* – no qual a sua fantasia com seu noivo se sustentava – lhe fosse roubado, exteriorizado ou, ao menos, não estivesse mais em-roupado [...] por uma imagem amável dela própria” (Porge, 2019a, p. 62). Ausente de si própria, torna-se centro de todos os olhares externos a ela; logo, não há centro, ele se desfez. Lol permanece carente devido ao olhar que não lhe é depositado, o de seu próprio noivo, Michael Richardson (Porge, 2019a, p. 62). A essa imagem própria “amável”, Porge se referiria à procura que Lol fazia como transeunte nas ruas, sempre ao “acaso”, até encontrar um outro olhar proporcionado por Jacques Hold enquanto aguardava Tatiana Karl, aquele olhar que procurava outra inventando-a:

imaginando ter durante alguns segundos, depois rejeitando, as mulheres, em luto de todas, de cada uma, de uma só, da **que não existia ainda**, mas que poderia fazê-lo faltar [com quem aguardava – Tatiana Karl] no último minuto, aquela entre mil que ia chegar,

chegar em direção a Lol V. Stein, e que Lol V. Stein esperava por ele (Duras, 1986, p. 42, grifos nossos)

Porge continua ao afirmar que o olhar que não foi mais direcionado a Lol desde o baile é reatualizado, pois agora ela pode se ver – como diante de um espelho que lhe devolve a imagem amável de si – no olhar de um novo homem que está na posição do anterior. Antes, como centro dos olhares, não havia ponto de fuga, escapatória: trata-se da falta da falta. Quanto a este tal ponto faltante, que sustenta seu desejo, para isso não há palavras, pois a angústia passa a reinar. (2019a, p. 62).

Há dois centros em cena, a imagem do novo casal (que implica uma relação da qual Lol é elidida), e o fato de Lol estar no centro dos olhares: “O centro não é igual em todas as superfícies. Único num planalto, por toda a parte numa esfera, sobre uma superfície mais complexa pode fazer um nó engraçado. É o nosso” (Lacan, 1989, p. 126). Os dois pontos são o centro da tragédia. O arrebatamento em si se refere ao primeiro. É aquilo que suga todos os elementos para si; que, mesmo perante a angústia, consegue fazer encarar o belo residido no desejo: o belo, como transição, um modo de passagem, torna-se o próprio objeto a ser buscado (Lacan, 1992, p. 131)

Diante do exposto, indagamos sobre a constituição poderosa do arrebatamento: esse roubo de todas as outras imagens, de todos os outros elementos presentes em cena, que orbitam ao seu redor até se neutralizarem assim que são sugados por esse centro arrebatante. As outras imagens são carregadas como poeira, perdendo a possibilidade de fascinar o sujeito. As sensações são os resultados que enveredam para o *grand finale*, produzem o que arrebatava no olhar do Outro, nos outrinhos (que somos nós), deixando-nos nus (Lacan, 1988, p. 1988, p. 301). Tal efeito de opacidade do que está em volta constitui parte do que nos inquieta ao nos

debruçarmos sobre essa questão: o que arrebatava? E a quem? Tal como questiona Lacan em *Homenagem* (2003, p. 198).

A questão é o lugar, o lugar arrebatado, que Lacan enquadra como tema principal. Nesse sentido, o centro é e decodifica um lugar situável, pois é o centro de uma tragédia que acompanha a ação do que está acontecendo:

A articulação da ação trágica nos esclarece sobre isso. Isso se deve à beleza [...] – e ao lugar que ela ocupa no *entredois* de dois campos simbolicamente diferenciados. É certamente desse lugar que ela extrai seu brilho – esse **brilho** que todos aqueles que falaram **dignamente na beleza** jamais puderam eliminar de sua definição (Lacan, 1988, p. 301, grifos nossos em negrito).

O lugar indica limite, limite esse relacionado ao tempo, ao corpo e à posição do sujeito: na hora do baile, a aurora transpassa, fazendo Lol perder a sua razão de **ser** (Marcos, 2000, p. 64, grifos nossos), sua **morada** existencial. Lacan refere essa beleza como uma imagem/ figura tão poderosa, que cega, conectando isso aos feitos do herói na tragédia grega e aos seus limites, ao ato heroico de seguir, a todo custo, às últimas consequências. (Lacan, 1988, p. 345).

Podemos tecer uma analogia com o efeito causado por Medusa⁴², aquela do mito greco-latino que, com o seu olhar, transforma os homens em pedra. Quem ousar olhar diretamente para os olhos da górgona transforma-se em pedra. O olhar para os olhos de Medusa torna-se um ato insustentável. Quando conhecidos, eles “sugam”, puxam, esvaecem quaisquer outros detalhes em seu entorno: a caverna, seu corpo, suas inúmeras serpentes onde havia seus belos

⁴² No mito de Perseu e Medusa, o jovem Perseu recebeu como encargo a missão de conquistar Medusa, tratada como monstro horrendo que estava devastando o país. Antigamente, a górgona era uma linda moça cujo cabelo era seu dote mais glorioso. Contudo, a deusa Athena/Minerva enxergou essa beleza como competição e atrevimento e se sentiu ofendida, privando a moça de seus encantos, transformando-a em um monstro e substituindo as suas belas madeixas em serpentes sibilantes. Ela possuía o poder de petrificar as pessoas. Perseu, favorecido pela própria Athena/Minerva e pelo deus Hermes/Mercúrio, recebeu da primeira um escudo e do segundo sapatos alados. Matou Medusa enquanto esta dormia, usando o escudo como espelho para não olhar diretamente para ela. Cortou-lhe a cabeça e entregou-a à Athena/Minerva (Bulfinch, 2013, pp. 183-185).

cabelos anteriormente. Com base nessa “magia”, nesse enorme poder dos olhos de Medusa (não ela em si), podemos criar ou, ao menos, levantar uma hipótese: aqueles orifícios onde residem seus olhos constituem o lugar que conteria o terrivelmente belo, o algo do arrebatador, aquilo que petrifica – neste caso, literalmente – o sujeito. Igualmente, vemos Lol petrificada perante o desenrolar da cena do baile.

Querendo ou não, mesmo diante dos outros arrebatamentos dos outros implicados na pergunta norteadora “Quem?” feita por Lacan em *Homenagem*, Lol é o grande palco do arrebatamento, não necessariamente por este ser considerado o mais poderoso, pois todo arrebatamento tem um transbordamento e não há como mensurá-lo. Mas, talvez, pelo fato de o caso de Lol ser um arrebatamento seguido por sublimação de alguém com sintomas psicóticos e, também, por ele ter sido narrado através dos olhos e discurso de quem é arrebatado por ela, ficamos juntamente hipnotizados, em estado de convivência, esse nosso *gozo de inclusão* (Barthes, 2018, p. 97).

Creio que é possível aprimorar nossa analogia. Então, mais do que dos olhos, falemos do olhar de Medusa, pois é este que petrifica. Mesmo seus olhos defuntos pós-decapitação exercem o olhar. O ser morre, mas o que diz e mostra do arrebatamento, este não. Como Jacques Holds, *imagino e invento*⁴³: naqueles olhos, naquele olhar, deve profundamente ser possível enxergar-se como imagem especular. Não, não, para além, muito além. Conseguimos nos ver, caso olhemos com atenção, nos olhos de qualquer um. Voltemos. Naqueles olhos, deve ser possível ver-se a si mesmo, no sentido do próprio real, do seu próprio *Das Ding*. Não saberemos, no entanto, exatamente o que é, é claro. Mas é nosso, tão nosso. Contudo, não devemos e não podemos, verdadeiramente, saber. Os olhos, o olhar de Medusa, não sei, arranham ali no real, na Coisa. Talvez, seja isso o arrebatamento, o mais próximo possível de

⁴³ Manteremos o ato falho da autora desta dissertação em colocar o discurso na primeira pessoa do singular neste momento, pois demonstra o impacto do efeito turbilhonário transferencial, oriundo do contato com a obra *Le ravissement de Lol V. Stein*.

nos aproximarmos de *Das Ding*. E está aí posta a sua declinação para a sublimação. E, no arrebatamento, as “vítimas” de Medusa perpetuam, como consequência, a petrificação, esculpindo a eternidade resultante do acontecimento arrebatador.

Retomemos a rota, haja vista que, diante do exposto, podemos perscrutar melhor o *entredois* levantado pelo ensino lacaniano. É a fronteira que produz um lugar de produção: lugar entre-duas-mortes. É o lugar dos efeitos arrebatadores, um vão que defronta o limite o entre a vida e a morte. Lol, tão constantemente ausente de sua vida, perambula em busca de um lugar a retomar ou a perder. É o lugar que, de repente, revela o efeito de *atopos* no sujeito (Marcos, 2000, p. 63). Esse *atopos* é um caso inclassificável e insituável, pois não se pode manter em nenhuma parte:

Para mim, para nós, essa atopia do desejo sobre a qual coloco um ponto de interrogação não coincide, de certo modo, com o que poderia chamar de uma certa pureza tópica? – na medida em que ela designa o ponto central onde, em nossa topologia, o espaço entre-duas-morte está em estado puro, e esvazia o lugar do desejo como tal. O desejo ali não passa de um lugar, na medida em que não passa, para Sócrates, de desejo de discurso, de discurso revelado para sempre. Daí resulta a atopia do sujeito, socrático, revelado para sempre. (Lacan, 2010, p. 135)

No âmbito dessa questão, o autor coreano Byung-Chul Han traz a *dialética do desastre*, colaborando com nossa pesquisa:

A criança foi arrancada pela infinitude do céu vazio. Foi arrancada de si e entronizada, desgarrada, esvaziada num *fora atópico*. Esse acontecimento desastroso, essa irrupção do fora, do *totalmente outro*, se deu como um evento des-apropriador, como uma suspensão e esvaziamento do próprio, a saber, como morte: “vazio do céu, morte prorrogada”⁴⁴. Mas este desastre encheu a criança com uma “morte avassaladora”, sim,

⁴⁴ Citação de Blanchot em *Die Schrift des Desasters* (2005).

com a *felicidade da ausência*. [...] A desgraça desastrosa converte-se inesperadamente em graça ou salvação. (2017, pp. 18-19)

Usufruindo de termos nietzschianos de *Assim falou Zaratustra* (1980), seria como se o sujeito arrebatado tivesse um momento “além-do-homem⁴⁵”, um amor *fati*⁴⁶, em que se volta para o Cosmos e afirma o encontro com o acaso; seria afirmar “que eu morra, que eu desapareça, mas eu não direi, nunca, que não viveria isso novamente”. O ser, mesmo perante a devastação/desastre do que colocamos, do arrebatamento, abençoou o Cosmos. Em outras palavras, para nossa aplicação, é a morte vivida de maneira antecipada, ficando-se suspenso no entre, no vazio do lugar arrebatado.

Não obstante, diante desse não sentido que lhe cai em cima da cabeça, ocupando os afetos e empunhando um excesso de ordem pulsional e os sintomas patentes, deve-se pensar o motivo que leva o sujeito arrebatado a valorizar essa condição, como lembra Lacan, que evoca no ser o ato heroico. Tal como a sublimação, há um desvio, um deslocamento simbólico, um valor no giro. Segundo Bittencourt, trata-se de:

estar às voltas com a articulação significante e as consequências que daí advêm: o sujeito dividido pela fenda do inconsciente, a falta a ser que marca o ser simbólico. A inscrição da lei, da castração, que a falta presentifica [...] inscrevem-se e intervêm na cadeia significante. Esse é o testemunho do ato – se antes a ordem significante era uma, depois do ato ela é Outra. (2015, np)

A estrutura, pós-corte, precisa ser modificada. O lugar do *entredois* se localiza no impossível desse acesso a *Das Ding*, que se teve a sorte de poder “espiar”. Também, incide no

⁴⁵ Em seu original em alemão *Übermensch*.

⁴⁶ Implica aceitar o que nos foi dado e tirado. Todos os acontecimentos se inserem numa ordem causal da natureza, assim como cada um de nós. Portanto, só podemos concluir que nada poderia ter acontecido de outra forma, nada poderia ter sido diferente, de nada adianta lamentar. “Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas. Amor-fati [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim” (Nietzsche, 2001, np)

efeito da pulsão de morte, vinda do sacrifício do ato heroico, perpetuando, no sujeito arrebatado, a condição de atópico, perdido, pois perde a vida, enquanto ainda vive compreendendo que, a partir desse ato próprio do herói trágico, ele pode se destruir, na própria medida em que se eterniza, aspirando, com a aniquilação, a se inscrever em termos do ser (Lacan, 2010, p. 128). Nesse laço de falta com um objeto que seria “positivo”, a beleza é operada, pois há a evocação da alma: na morte, ao ser abraçada pelo desejo, configura o efeito de iluminação a qual denominamos de Beleza (Bittencourt, 2015, np).

Por haver uma falta no objeto, condição de objeto *a*, é possível se fazer uma travessia no limiar vida e morte, encantamento e devastação: “É na travessia dessa zona que o raio do desejo se reflete e, ao mesmo tempo, se retrai, chegando a nos dar esse efeito tão singular, o mais profundo, que é o efeito do Belo no desejo” (Lacan, 1988, p. 302). Ainda em Lacan, detectamos que, entre o sujeito e esse desejo inominável, há essa barreira, o belo, que impediria o sujeito de seguir trajeto para sua própria destruição. Assim, o desejo inabordável de morte é sustentado a ser dissimulado pelo belo (Lacan, 1992, p. 131).

Analisemos um pouco a trinca, constituição que permite se manter em jogo no lugar arrebatado perante o desejo. Lol não repete, pelas trincas, o acontecimento (Lacan, 2003, p. 199). O que se trata aqui é o nó que se reata. Tatiana é uma peça-chave, assim como sabemos os motivos de escolha por J. Hold: nos olhares de desejo de que ela gostou que fomentam a possível troca da mulher que ele estaria aguardando, contra a mulher que ele estaria esperando, aquela única, aquela que está em sua fantasia (Duras, 1986, pp. 41-42). Tatiana, como que por um acaso, é reencontrada, tal como o baile que Lol espreitava em suas andanças pela rua. No jardim, Lol quase a reconhecera; provavelmente ainda estava em negação. O que acontece a seguir é um conjunto: o homem que pode exercer uma troca encontra, como amante, a amiga que esteve presente na hora exata do arrebatamento, da troca, de tudo.

A Tatiana, esquecida por Lol no baile e *a posteriori*, compreende o papel e a dor de Lol, podendo exercer seu papel no jogo das trincas, pois Lol fora esquecida enquanto o casal dançava, fora jogada de lado. O que é atado por esse nó é o que gera o arrebatamento (Lacan, 2003, p. 199). Sobre esse “o que”, cumpre acrescentar: “o que me fascina, arrebatame, é a imagem do corpo *em situação*. O que me excita é a silhueta trabalhando *que não presta atenção em mim* (Barthes, 2018, p. 50).

Poderíamos brincar ao dizer que o arrebatamento se assemelha à sublimação no que tange a uma criação de “cena”: a tela pintada do real, pelas tintas do inconsciente, que a cortina cobria sofre um rasgo, um furo; seu impacto é transbordante. Assim como a paixão é um delírio aceito socialmente – e o amor também, mas seria uma loucura mais “maturada, sem tantos imaginários em pauta” (Suy, 2022, np) –, o arrebatamento seria um endoidecimento bem aceito, ao menos até se manifestar de uma forma bruscamente sintomática, numa crise, o que equivaleria à paixão e ao amor, também. Alguma coisa se ajusta exatamente ao desejo do sujeito (do qual ele tudo ignora) (Barthes, 2019, p. 48).

Qualquer um dos três seria uma loucura que se deseja, dependendo do sujeito, como é o caso de Tatiana Karl que, mesmo arrebatada também pelo baile, é mais ainda ao presenciar o efeito dele na amiga “seria aquilo o amor, a paixão, verdadeiros?”, ela se perguntaria. Eis a prova consistente do turbilhão, presente na sublimação: aquilo que irrompe no sujeito arrebatado, fazendo nascer vontade de contornar cada vez mais próximo do objeto de desejo que o despertou. Ainda sobre essa tela do arrebatamento, recorremos a Barthes: esse quadro, independentemente de sua forma (seja sonora, imagética, tátil), com aquilo que fiska, consagra em mim a lembrança, tal como a fotografia, carregando seu valor na rememoração e não na representação (2018, p. 50-51).

Hold e Tatiana Karl se assemelham no ponto de se manterem interessados continuamente por uma tentativa de compreensão, seja da própria Lol, com o intuito de decifrá-la, seja para detectar os efeitos do que acontece com eles próprios. Diferente de Lol, que se mantém na postura de nada saber, apenas querendo incluir-se na sua exclusão, mantendo sempre um resto de insatisfação com o desejo: “combustível que alimenta a mais-valia do gozo do sintoma: impossibilidade de saber. A insatisfação pode levar a um movimento desejante ou não. Mesmo assim, ela é uma via preferencial na trilha das possibilidades” (Bittencourt, 2015, np).

Tudo o que foi colocado acima nos faz traçar nossas postulações e hipóteses acerca do arrebatamento. O que ele é nos foi esclarecido. Mas agora nos ocorre o seguinte questionamento: os arrebatamentos vividos pelas personagens dentro das trincas – Lol V. Stein, Jacques Jold, Tatiana Karl – são todos da mesma ordem? Como vimos, até pela estrutura entre neuróticos e psicótica, há alguma diferença na forma de lidar ou enxergar. Mas é ainda mais importante resgatar a noção de que não há supremacia no triângulo. Nenhum triângulo é superior ao outro. Não há um triângulo que sublima mais, haja vista que cada um comanda dada a sua posição. É um fluir no movimento de triangulação presente em cada um dos ternários.

Tatiana deseja se libertar do ternário, é revoltada com ele, pois, apesar de necessitar de Lol em sua sublimação e suas perguntas sobre paixão e amor, ela não quer ser a representante de Lol, a mulher que será “decapitada” por um lençol na cama com Jacques Hold, para que ele consiga imaginar Lol no lugar dela. Ela não quer ser excluída, mais uma vez, de cena. Por sua vez, Jacques Hold precisa que o ternário permaneça, para ter aquela mulher impossível o máximo possível perto dele. Ele sabe que precisa ficar à mercê da trinca, a fim de manter-se com ela enquanto pode. Assim, necessita convencer Tatiana de permanecer na mesma postura. Além disso, precisa ter seu desejo reconhecido. Desejo este que se aliena no desejo do Outro (Lacan, 1999, p. 345), Lol V. Stein. O arrebatamento como encanto e devastação, no entre de

ambos, é a impossibilidade de encontrar fórmulas de tornar-se Outra para si (Ferreira; Junqueira, 2019, np).

Respondendo mais diretamente ao nosso questionamento, apesar de constar no entre, o arrebatamento pode pender mais para um encantamento ou para uma devastação. Então, a resposta é sim: há ordens diferentes no arrebatamento por conta de um ponto a mais ou um ponto a menos. O feminino evoca a devastação em função da relação da posição feminina em relação ao gozo, como veremos no capítulo adiante, por conta de a devastação não adentrar o campo do limite e do localizado, coadunando com o gozo feminino não-fálico. Hold tenta lidar com isso escrevendo, em sua sublimação, devastado por não ter Lol, mas ainda mais encantado.

Dando sequência, cabe-nos indagar: na sublimação, há necessariamente o arrebatamento? O ato criador, como vimos, pode ter um caráter de invenção ligado à sublimação, e não necessariamente ao *ex-nihilo*. Considerando essa premissa, a resposta é não. A sublimação não implementaria um arrebatamento em sua confecção. Mas quando há, entre os artistas, a Obra criada é outra, da ordem do arrebatamento materializado via sublimação.

Mas o arrebatamento exige sublimação? É a possibilidade alcançada como via. Considerando o aspecto devastador presente no arrebatamento e considerando a sublimação, conforme propõe Metzger, clinicamente, como um tratamento possível ao gozo, podemos atribuir a possibilidade de se tratar e lidar com o arrebatamento. A sublimação, por permitir a alusão a *das Ding*, como elevação do objeto, evidencia, em certo grau, aquilo que os objetos imaginários, semblantes, aparentes, do objeto *a* encobrem. Devido a esse fato, apontaria para a dissolução imaginária (Metzger, 2021, p. 219).

O gozo, presente no arrebatamento em sua faceta de devastação, deve encontrar um destino diferente da imersão passiva, do fazer com o vazio, restaurando ao sujeito uma condição de agente (Debieux, 2021, p.17). A esse respeito, Colette Soler comenta o gozo sendo uma

obscura decisão do ser (1995, p. 58). Assim, compreendemos que o sujeito pode realizar uma mudança de posição com relação ao gozo, não na exigência de gozo, pensando gozo como destino pulsional (Metzger, 2019, p. 220-221), dentro da ordem do real.

Quando se pensa num final de análise definido como identificação ao sintoma, ao elevá-lo à ordem do real, mudaria a forma de se tratar a questão, deixando de orbitá-la na identificação, pois a identificação com a Coisa – centro do sujeito – só poderia levar à dissolução do sujeito, enquanto pela sublimação o faz como alusão ao vazio da Coisa (Metzger, 2021, p. 221-222). Ou seja, a sublimação como via para o arrebatamento ser lidado ocorre através de uma mudança apreendida pelo sujeito no estatuto do objeto, elevando-se. Contudo, há ainda problematizações vigentes nessa passagem, como atesta essa autora, e por isso ainda preferimos chamar de possibilidade.

3) FOCO NA AUTORIA: A SUBLIMAÇÃO E O ARREBATAMENTO ENTRE MARGUERITE DURAS, JACQUES HOLD E A PRESENTE LEITORA-ESCRITORA ARREBATADA

O livro que as contém [essas imagens literárias] torna-se subitamente para nós uma carta íntima. Elas desempenham um papel em nossa vida. Vitalizam-nos. Por elas a palavra, o verbo, a literatura são promovidos à categoria da imaginação criadora. [...]O ser torna-se palavra. A palavra aparece como psíquico do ser. A palavra se revela como um devir imediato do psiquismo humano (p. 3).

Um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Quer que a imaginação seja uma viagem. Cada poeta nos deve, pois, seu convite à viagem. Esse convite que recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico (p. 4).

(O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento, 1990, Gaston Bachelard)

Após nossa investigação acerca do arrebatamento e todo universo que lhe é confluyente, podemos “migrar” para as questões de escrita, primeiramente concentrando nosso interesse na via da metaficção engendrada por Jacques Hold. Afinal, cabe-nos ressaltar que, “ao optar pela

escrita de uma ficção que se questiona sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística, [o personagem-narrador/escritor] em um processo de espelhamento, procede a um questionamento sobre sua própria identidade na linguagem” (Cardoso, 2013, p. 129, colchetes nossos).

Ademais, podemos “migrar” para questões da escrita fomentando reflexões sobre o que é escrever para Marguerite Duras e como a escrita durassiana se constitui nas vias sublimatórias e de arrebatamento. Afinal, como vimos, não se pode escrever e criar uma personagem fascinante como Lol V. Stein sem um inconsciente que consiga transmitir, com propriedade (por meio da escrita de J. Hold), o êxtase arrebatante experienciado pelas personagens.

Por conseguinte, abordaremos como se dá o feminino e seu específico tipo de gozo não fálico, levantando a questão: como funcionam a sublimação e o arrebatamento na criação literária de Marguerite Duras? Assim, para perscrutarmos tal questão de autoria, utilizaremos fragmentos retirados de seu livro *Escrever* (1993)⁴⁷, visto que lança uma reflexão sobre a sua escrita e o ofício em si, beirando a autobiografia. Dessa forma, encontramos os principais conceitos e temas que repercutem em vários momentos de sua grande extensão de textos, sendo destaque quando entra em cena algum escritor-personagem (Beaulieu, 2021, p. 10), o que se encaixa perfeitamente com a obra sobre o arrebatamento a qual nos propomos a investigar.

Não podemos deixar de nos inserir, tal como Lacan, como uma a mais nos ternários, seja Eu – Marguerite Duras – Jacques Lacan; mas principalmente, seja Eu – Marguerite Duras – Jacques Hold/ Lol V. Stein/Tatiana Karl. Afinal, acabo arrebatada pelo ternário do romance, por estudar a teoria da autoria e por ser apenas através dele que sei de Lol. Nesse momento, tratarei de toda a minha escrita em um formato de ensaio, adotando a primeira pessoa do

⁴⁷ *Écrire* no original, publicação realizada pela editora Gallimard. Utilizaremos a versão brasileira da editora Relicário, publicada em 2021.

singular, pois é impossível estar realmente e completamente inserida se não se prosseguir deste modo, levando em consideração o que já fora pronunciado no prólogo: a metodologia adotada não é simplesmente um estudo sobre a psicanálise, mas sim um estudo psicanalítico. Um fazer em psicanálise.

Voltemo-nos, primeiramente, a Jacques Hold, que tanto colaborou com o nosso interesse, com sua ativa imaginação criadora.

3.1 O discurso de Jacques Hold e o percurso da fantasia: do assujeitamento à ausência de autoria

Escrever.

Não posso.

Ninguém pode.

É preciso dizer: não podemos.

E escrevemos.

É o desconhecido que carregamos dentro de nós: escrever, é isto que se alcança, é isso ou nada.

(*Escrever*, 2021, Marguerite Duras)

Na epígrafe desta introdução, deparamo-nos com o fundo recorrente durassiano de “não poder” relativo à escrita e à necessidade de colocar isto em pauta, literalmente. Diante desta armadilha, tão por nós (re)conhecida – denominada como “o infamiliar” [*Das unheimliche*] por Freud (1856-1939) a partir de sua leitura de *O Homem de Areia*, de Hoffmann –, demonstra como o conteúdo de representação ou de um pensamento recalcado pode ser tomado pela consciência através de um ato de negação.

Marguerite Duras exprime o que dói diante da impossibilidade: “É preciso dizer: não podemos. / E escrevemos”, despertando, assim, o recalcado até então suspenso. A negação

realiza a libertação do pensamento e com ele as limitações do recalçamento. Deste modo os conteúdos de tais pensamentos são alimentados, multiplicados, e não é mais possível renunciá-los de um desempenho (Freud, 2021, p.143). Para a escritora francófona, é pela escrita que alcançamos este estranho que nos rapta, arrebatando, lembrando que o intuito não é, jamais, decifrá-lo, mas assumi-lo, tentar prestar-lhe uma forma.

É através deste olhar que desejamos invocar a proposta do presente trabalho, utilizando o romance *O deslumbramento (Le ravissement de Lol V. Stein)* (1986) da mesma autora. Podemos pensar as noções de sublimação e de autoria, adentrando nos conceitos pertencentes à Análise do Discurso francesa foucaultiana, utilizando a complementaridade teórica de Roland Barthes (1915-1980) e Michel Foucault (1926-1984), em um dialogismo com a psicanálise.

Carregando ao longo da narrativa diversas trincas para dar conta do trauma vivido no baile, ao ser trocada por outra mulher diante de seus olhos, a personagem Lol precisa enodar-se de substitutos para permanentemente dar conta de ressignificar sua ausência numa experiência circunscrita a três. O primeiro ternário é composto por Michel Richardson - Anne-Marie Streeter - Lol V. Stein, sendo este o ternário fundante, composto pela cena do trauma que fez o prelúdio de sua exclusão na tríade. O segundo ternário é o que confirma o que estava por vir, composto pelo casal como uno (Richardson & Streeter) – Stein – a aurora, sendo que o terceiro elemento adicionado não é uma pessoa, e sim um elemento da natureza que traz consigo o corte, a retirada do casal de cena, ausentando Lol, para sempre, da confecção triangular sentida por ela. O próximo ternário ocorre cerca de dez anos depois e é composto por Jacques Hold - Tatiana Karl - Lol V. Stein, com a finalidade de agora se fazer ativa na cena em que antes nada podia fazer.

Por si só, a obra escolhida já mostra diversos questionamentos, a começar com um detalhe importante a respeito da tradução do título como *O deslumbramento (Le ravissement)*, visto que

preferimos utilizar o termo “o arrebatamento”. Não é uma escolha inocente. É um duplo significado composto por captura e encantamento; segundo Barthes, é um episódio tido como inicial, mas que pode ser reconstruído posteriormente, durante o qual o sujeito em questão (apaixonado) se encontra arrebatado pela “imagem” do objeto amado (2018, p. 45). Esta escolha configura as perguntas principais que lançamos à obra: quem arrebatava? quem é arrebatado(a)?

Primeiramente, o título dá a entender que foi Lol V. Stein, pois é ela a criadora de nós, dos ternários, onde faz ato e que é propriamente o que arrebatava. Contudo, a voz da narrativa é em realidade Jacques Hold, um dos incluídos no ternário amoroso de Lol. Jacques Lacan (outro arrebatado pela obra de Duras), em seu ensaio “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, destaca firmemente tal questionamento e a posição deste personagem-narrador, que é antes de mais nada sua angústia, ressaltando que a ambiguidade se trata da angústia dele ou da narrativa (2003, p. 199).

Ora, se a narrativa é contada por ele, seu imaginário estará automaticamente inserido: “Aqui estão mescladas, do começo ao fim, duas versões ao mesmo tempo: uma irreal, que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite do Cassino de T. Beach. A partir daí contarei **minha** história de Lol V. Stein” (1986, p. 9, grifo nosso). Jacques Hold não é confiável. E ao lermos o que ele nos entrega, topamos com esta condição, rendemo-nos deliberadamente ao seu próprio enamoramento frente ao seu objeto de desejo, Lol. Isso significa que nos arrebatamos com seu arrebatamento, com seu olhar sobre Lol V. Stein. Encantamo-nos pelo jeito como Hold relata sobre essa mulher que joga, em termos lacanianos (2003), com a cifra de dois movimentos: arrebatada/arrebatadora. “No jogo do amor tu te perdes” (p. 198), pois o sujeito sempre estará saindo de seu Ser, estará se ausentando para dar espaço a um Outro, a quem demanda e deseja, e cedendo ao sentimento da paixão, ao arrebatá-la na Coisa, *Das Ding*.

Assim, finalmente entramos no tema da presente pesquisa, visto que o percurso se faz quando percebemos que o narrador-personagem Jacques Hold é o único de quem podemos, de fato, analisar o discurso e o efeito arrebatante por ele/nós leitores sofrido. Nada temos da verdade de Lol, a personagem principal. Em contrapartida, há em jogo a necessidade de J. Hold de contar a história da moça, ser o autor desta produção, sendo que, por trás dela, há ainda Duras. Contemplando a máxima “o que significa escrever”, notamos o novo ternário em que se faz o nó no discurso da obra escolhida: Marguerite Duras - Jacques Hold - Eu (leitora que analisa, mas que, para dar conta do desconhecido que me interpela, também sente a necessidade de escrever a respeito). No espaço de fantasmagoria autor-leitor, onde se faz o paradoxo morte/nascimento e/ou origem/destino, revela-se o Ser da escrita e sua multiplicidade de atravessamentos discursivos.

Quando tratamos o assunto da autoria, sobre o que a mesma vem a ser e o modo como circula, compreendemos estar sempre em um grande jogo com a fantasia – o inconsciente do autor está ali em relação a sua obra; elas convergem. Entretanto, devemos nos ater a certos cuidados ao abordar esta relação. A escrita não deve ser diminuída como uma espécie de saciação de uma expressão. Devemos ser “cegos”, como a jornalista e escritora Hélène Cixous elucida sobre o “efeito Duras”, citado na epígrafe (Foucault & Cixous, 2001, p. 364). A escrita basta a si mesma; logo, não dá formas de fato a uma interioridade, pois é uma identificação com sua própria exterioridade desdobrada. Ela bordeja os limites e é transgressora. O sujeito não está amarrado em uma linguagem (Foucault, 1992, n.p.). Incorporado no jogo de não saber, o sujeito que escreve é lançado na abertura de um espaço que o faz desaparecer.

Essa ausência/desaparecimento do autor frente à obra está atrelada à necessidade da suspensão no regime da verdade. Não é um jogo de saber irreduzível, uma apreensão conceitual unilateral, mas sim uma resistência ao sentido. Afinal, o autor é um formador trans discursivo, ele deixa de ser o dono de sua obra quando há alguém que o lê, entrelaçado em seus próprios

signos e significantes culturais: “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (Barthes, 2004, p. 62). Deste modo, o destino da literatura é o que conta; no nascimento do leitor, quebra-se uma ideia de origem.

Recorre-nos uma analogia em relação ao desaparecimento do autor, este porta-voz da linguagem que é entidade que realmente fala (Foucault, 1992, n.p.). O autor precisa, antes de tudo, ter existido, a obra precisa assassiná-lo, a escrita precisa estar associada a sacrifício e não a eternidade de um nome, para aplicar a ele – o autor – este jogo de ausência: o jogo de *Fort-da*, protagonizado pelo neto do próprio Freud, localizado no texto (Freud, 1920/2018, n.p.). A brincadeira consiste na desapareição e surgimento de um determinado objeto, no caso, um carretel de linha. É um jogo que envolve, acima de tudo, a repetição, um lançamento/afastamento do carretel, para em seguida puxá-lo para perto de si novamente.

Trouxemos este caso de observação com sua interpretação, que trataremos logo em seguida, ao pensarmos na movimentação do leitor em relação à saída de sua passividade para a atividade de quem se articula ao texto com seus próprios significantes, ou seja, pensamos na sua constituição e emersão como sujeito. É brincando de *Fort-da* que o leitor é desvelado como coautor.

Freud interpreta o jogo de *Fort-da* como a simbolização da conquista cultural do infante. O que importa agora é a forma como ele representa, ou melhor, encena simbolicamente a presença e a ausência, a satisfação pulsional, ou seja, a via do prazer pleno é finalmente encarada na ordem do impossível. Não se pode viver a fantasia da satisfação fundamental, da satisfação introdutória atribuída ao primeiro mamar materno. O jogo é como o bebê soluciona a não constância física de sua mãe ao seu lado, visto que ele ainda se sente bastante fusionado a ela. Eis a importância desta elaboração no brincar: uma cena em que antes o infante era passivo diante do abandono pelo Outro (assujeitamento), agora se encontra numa posição ativa,

de dominação. Frente a um controle da ausência objetual (mãe), ele ressignifica o poder do Outro sobre ele.

Percebemos que, tal como o neto de Freud, ao longo dos anos, o leitor/receptor foi ganhando importância na sua dinâmica com a obra de arte. Antes do século XX, na produção literária, o leitor não integrava a dialética escritor/obra/público. Foi somente com os estudos da Estética da Recepção que percebemos uma alteração na sua constituição. De acordo com Hans Robert Jauss, “A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético na compreensão fruidora e na fruição compreensiva” (2001, p. 69). Compreende-se, deste modo, que uma obra apenas ganha significado através da experiência estética, ou seja, na interação do público com a mesma, seu deslocamento para dentro dela que pode gerar uma multiplicidade de efeitos e sentidos. Em outras palavras, uma retirada da condição alienante.

Retomando as questões ligadas à autoria, Foucault, ainda em “O que é um autor?”, recorre a uma outra noção além da morte do autor, uma linha muito tênue que, diante da noção da escrita, se circunscreve como o limite dessa anulação – a certeza desta desapareição. O estatuto de uma nova ausência traria consigo um anonimato e as características empíricas do autor, seria pensar sob grande esforço a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo de espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve. Tal noção arrisca manter os privilégios do autor, uma neutralização, nas imagens esculpidas sobre o mesmo através do jogo da representação. A problemática de definir a morte do autor é regida por uma necessidade de localização espacial. Assim, perante o sumiço do autor é permitido perscrutar a distribuição das lacunas e das falhas, localizando as funções livres que esta desapareição faz aparecer. (1992, n.p.)

Ao nos apropriarmos da problemática da expressão “morte do autor”, podemos comparar com a condição do artista e, por sua vez, também do psicanalista, posta por Freud: aquele que viaja os labirintos e nos subsolos do mundo social, não ignora o mais ínfimo dos

detalhes por mais desprezível que o mesmo aparente. Para o artista, escritor e derivados, esse formato em forma de prosa mantém sua dupla potência poética e significativa ao aceitar que é nas lacunas, falhas, subsolos que o não-dito emerge (Rancière, J., 2009, p. 36). Mais tarde, o escritor se deparará com os rastros do eu, pois, para que o tal desprezível demonstre seu enigma, tem que trazer os rastros do verdadeiro, tal como o sonho e o ato falho.

A verdade é traduzida por uma vontade de verdade recoberta de razão, uma situação destrutiva advinda do pensamento que exige uma transformação na realidade. (Rancière, 2009, pp. 37-38). A busca pelo modo como se lê deve fazer um conchavo entre o inconsciente freudiano e o inconsciente estético. Nas lacunas interditas como o espaço da desapareição do autor, nas palavras desempenhantes de uma polaridade dupla de potências, emerge o trabalho de decifração e de reescrita. Logo, é preciso que a voz, mesmo que anônima, arraste o sujeito humano para o caminho da grande renúncia; tal como o autor, a voz se revela como um nada da vontade. Em nossa abordagem sobre o arrebatamento dentro da morte do autor, através da sublimação, cabe ressaltar o modo como, comparando a escrita a um quadro, Barthes cita Lacan:

[...] amamos primeiro um quadro. Por que o amor à primeira vista precisa do signo do repentino (que me torna irresponsável, submetido à fatalidade, levado, arrebatado): e, de todos os arranjos de objetos, é o quadro que parece se ver melhor pela primeira vez (...) o que nunca havia sido visto antes é descoberto por inteiro, e desde então devorado pelos olhos (...) sou iniciado: o quadro *consagra* o objeto que vou amar. Tudo que pode acontecer-me por meio de um contorno, de um rasgo, é bom para arrebatá-lo-me. (...) o quadro é sempre visível? Ele pode ser sonoro, o âmago pode ser linguístico: posso me apaixonar por uma frase que me é dita: e não apenas porque ela me diz alguma coisa

que vem tocar meu desejo, mas por causa de sua construção (seu âmago) sintática, que vai morar em mim como uma lembrança. (2018, p. 51)

Debruçamo-nos, portanto, no desafio de toda leitura crítica, quando abordamos uma obra literária evocando a psicanálise em diálogo, já que nosso objeto principal é o arrebatamento, oriundo da sublimação, que transparece na escrita. Lacan, em sua “Homenagem”, disserta acerca da máxima que Freud atribuiu em seu texto *O poeta e a fantasia* (1908), sobre o artista sempre preceder o psicanalista quando se trata da psicanálise. O fantasiar dos poetas/escritores/artistas equivale ao brincar das crianças, uma condição de seriedade dirigida pelo desejo de cunho educativo, que é o de tornar a criança grande e adulta. Tratando-se deste processo, os desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras das fantasias (2021, pp.56-57). Lacan critica o psicologismo e alega que a literatura se produz na ignorância do ensino da psicanálise, ela não é mera ilustração para uma neurose qualquer. (2003, p. 200)

Nas considerações de dimensão clínica, vale pontuar a importância da psicanálise nesse jogo de distanciamento entre texto e teoria, para não cair no engodo tratado por Lacan. Assim como o autor que morre, que desaparece com seus signos e individualidade ao longo de seu texto, o exercício da psicanálise supõe, dentro de suas variâncias, uma renúncia voluntária a qualquer pretensão ou suposto saber. Deve-se manter as características da escuta analítica tanto nos textos quanto com os analisandos, não sobrecarregando ninguém, seja seu leitor ou ouvinte, com as intempéries doutrinárias, com a alteridade sempre específica, da letra (Marcos, J. P., 2000 pp. 33-34).

Após este preâmbulo, podemos, finalmente, adentrar na obra mesma, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, e analisar o discurso de Jacques Hold e o ternário por nós devotado, assim como fez Lacan, incluindo-se naquilo que ele decifra, e que ele deve, por conseguinte, contar-se como

tal (2003, p. 200). Salvo a diferença de que não nos direcionamos para Marguerite Duras - o arrebatamento de Lol, mas sim para Marguerite Duras - o arrebatamento de Jacques Hold.

Retomemos o ponto do que significa escrever, o que significa querer contar, que faz contorno na ambiguidade da linguagem e seu saber não todo como bagagem, incitando-nos na posição de não saber tudo. Jacques Hold ocupa um lugar estrutural análogo ao nosso e a Lacan em “Homenagem”: dividido entre um “eu” que fala e um “ele” que fala deste “eu”. De certo modo, Jacques Hold nos oculta isto em um primeiro momento, como uma forma de “esconder-se” para melhor ver e transmitir. Assim como para haver análise precisa haver angústia, em contexto clínico, para melhor apreendermos Hold, precisamos detectar sua angústia. Lacan frisa que não se interessa tanto por esta divisão apresentada por J.H., mas sim pela angústia que vem no seu lugar e que é testemunhada pelo relato (Porge, 2019a, p. 75).

O psicanalista e escritor Éric Porge, em seu livro *O arrebatamento de Lacan: Marguerite Duras ao pé da letra* (2019b), desdobra arduamente todo o ensaio que comentamos aqui. Em realidade, quando tratamos do efeito turbilhonário advindo da sublimação, podemos incluir a realização literária de Marguerite Duras, mas também do próprio Lacan, seguida por Porge ao ler a leitura deste último. O movimento repetido faz o leitor ficar em face ao turbilhão da criação e preso ao nó borromeano (nó do ser falante dividido por três elos, sendo que, se um sai, desfaz os outros: o imaginário, o simbólico e o Real), que, em nossa leitura durrassiana, encaramos como: amor, desejo e gozo; teoria levada à baila por Porge acerca do nó da sublimação, no qual nos inscrevemos como também turbilhonados (pp. 12-13). Realçamos esta passagem não apenas para, mais uma vez, justificar o impacto arrebatador-sublimatório para a escolha temática deste estudo, mas também para dar foco ao movimento prestado pelo nosso personagem-narrador e sua angústia.

Logo após acompanhar Lol para o Cassino em T. Beach, numa busca sobre o que aconteceu no trágico dia do baile, a subtração de seu lugar, do seu ser, sua suspensão – sua

angústia, seu arrebatamento –, ela e Hold se hospedam em um hotel nas redondezas. Lol, depois do sono do esquecimento na praia, “em sua mortal insipidez da memória” (Duras, 1986, p.138), faz surgir a angústia em Hold.

Ao reconhecer a tristeza que a abarca, ela mostrará completamente a verdade para este companheiro, a verdade do seu não esquecimento. Esquecimento este conhecido por ele, mas ainda iludido de seus efeitos. Só é possível substituir o que se esquece, dar a alguém o lugar vazio. No lugar de Michael Richardson só se encontra ele mesmo. Apenas uma permuta é concebível para Lol. (Marcos, J, 2000, p. 47) Eis o vazio de Jacques Hold, não ser por ela reconhecido: “sou obrigado a despi-la. Ela não o fará por si mesma. Está nua. Quem está lá na cama? Quem, pensa ela?” (Duras, 1986, p. 142). A crise foi desencadeada por ela estar com ele. Não há momento sexual após o baile há 19 anos, a aurora separou o casal de Lol, de seu olhar; a aurora emoldurou com suas cores o nascimento de seu vazio, de sua expulsão. Como estar com Jacques Hold neste formato? O trauma dela abre o trauma/questão dele.

O olhar de Lol, seu puro olhar, é o que faz a organização de seu ser como sujeito, é seu objeto caído e cobiçado pelos outros. Jacques Hold assume o lugar do furo em que este olhar circula a borda (Porge, 2019a, p. 76). O ato de sublimação de Lol é concebível pela invenção de Lol sobre Jacques Hold “projetando” para ele uma postura substitutiva, derivada de um antigo desejo amoroso pelo noivo; posição reafirmada ao localizarmos como se esquadrinham os ternários e os nós que notamos ao longo da narrativa. Ela inventa absolutamente um outro, uma nova alteridade. Ele até existe, na realidade, mas corrige a realidade de sua existência, segundo seu desejo (Marcos, J, 2000, p. 47), para encontrar o único Michel Richardson, e este fantasma de Lol atormentará a presença de Jacques Hold:

Ela não me reconhece, de modo algum./ – Não sei mais, quem é? (...) Deito-me junto a ela, a seu corpo impenetrável. (...) Acaricio-a sem olhá-la./ – Ai, você está me machucando!/ Continuo. (...) ela não se queixa mais. Não se mexe mais, lembra-se

provavelmente de que está com o amante de Tatiana Karl. Mas de repente ela duvida enfim desta identidade, a única que ela reconhece, a única que sempre alegou pelo menos durante o tempo em que a conheci. Ela diz: – Quem é? Geme, pede-me que o diga. Digo: – Tatiana Karl, por exemplo. (Duras, 1986, p.143)

Aqui Hold interpreta o que, caso ocorrido este evento de fato, foi o silêncio de Lol após os comentários durante uma nova suspensão, em suas palavras: “Lol sonha com um outro tempo em que a mesma coisa que vai ocorrer ocorreria de modo diferente” (Duras, 1986, p. 142). Ele assume servilmente a este fantasma, sabe que o novo triângulo é feito por ele, ela e Tatiana Karl, melhor amiga de Lol no colégio, que haveria presenciado a cena do baile com ela e também amante de Jacques Hold. Em um evento anterior ele afirma que se separaria de Tatiana para ficar com Lol; esta, em súplicas, implora-lhe que não o faça, evidenciando que Jacques Hold deve continuar a ser o amante de Tatiana para continuar seu poder de sedução sobre Lol V. Stein (Marcos, J., 2000, p. 50).

Lol, em suas trincas, exerce diversas posições, geralmente querendo perpetuar-se na “ponta central” do triângulo, diferente do ocorrido no baile, em que não se manifestou, seja por voz ou qualquer outro método diante do afastamento do casal a sua frente. Lol agarra-se a uma posição de passividade-ativa, devendo permanecer como vítima passiva de uma substituição da qual não tem consciência, apenas preocupada em preservar seu amor e abraçar seu abandono (Marcos, J., 2000, pp. 46-47).

Como no jogo de *Fort-da*, Lol possui o acesso ao simbólico, ao controle simbólico do objeto perdido (Dor, J., 1990, p. 89) que possibilita a constatação da ausência e a elaboração da falta. Agora ela escolhe se apropriar da cena, de um jeito melhor no novo triângulo que ela mesma desenhou, prendendo seus participantes numa teia. Jacques, servil ao fantasma de Lol, necessitando manter a sua relação com Tatiana para ter seu objeto de desejo, e Tatiana, mesmo que enciumada, para manter consigo Jacques Hold, precisa suportar o peso de Lol e servir de

mostruário durante as cenas eróticas no Hotel de Bois. Todos, direta e indiretamente, prestando uma homenagem a Lol.

Contudo, nem sempre, como aponta Jean-Pierre Marcos, é possível obter uma exata dimensão desses jogos de substituição e de identificação presentes nesse triângulo, tanto que os personagens se acham mal diferenciados. O melhor exemplo disto é justamente a forma esboçada de Jacques Hold perante a crise de Lol:

Extenuado, quase sem forças, peço-lhe que me ajude:/ Ela me ajuda. Ela sabia. Quem fora antes de mim? Nunca saberei. Pouco se me dá. Depois, aos gritos, ela insultou, suplicou, implorou que a pegasse e largasse ao mesmo tempo, acossada, procurando fugir do quarto, da cama, voltando para fazer-se capturar, sabida, e não houve mais diferença entre ela e Tatiana Karl, exceto em seus olhos isentos de remorso e na designação que fazia de si mesma – Tatiana, quanto a ela, não se designava pelo nome –, e nos dois nomes que ela se dava: Tatiana Karl e Lol V. Stein. (Duras, 1986, p. 143)

Ou ainda este outro trecho: “quando você olha Tatiana sem vê-la, como a outra noite, parece-me que reconheço alguém esquecido, a própria Tatiana durante o baile. Então tenho um pouco de medo. Talvez eu não devesse mais vê-los juntos, **a não ser**” (Duras, 1986, pp. 132-133, não há pontuação final, grifo nosso). É uma identidade plural dentro dos dois ternários: Lol - Anne-Marie S. - M. Richardson (cena inaugural) e Lol - Tatiana - Jacques Hold (o segundo ternário), os quais fazem-se e desfazem-se em três cenários principais: baile, Hotel de Bois e hotel de T. Beach, em que Tatiana é ou Anna-Marie ou Lol.

Dado este enquadre e para continuidade dele, vale desembasar a teoria sobre o nó. E para isto temos que nos haver com a sublimação. No ensino de Jacques Lacan, ele toma como exemplo de sublimação o amor cortês, que representa “a função ética do erotismo” (2008, p. 84). No trovadorismo, por volta do século XI, na poesia, o objeto feminino de devoção tinha como principal característica ser inacessível. A Dama, este objeto feminino, é transformada em

uma função simbólica, e deste modo o jogo da sublimação insinua-se com o homem. Tal artista/trovador apenas pode demandar e ser privado desta Dama no âmbito real. A sublimação se faz através da poesia, o dizer sobre o amor entra no lugar da palavra amor endereçada diretamente à Dama; é, por assim dizer, o amor do impossível. A Dama é causa, e o poeta tangencia a Coisa – *Das Ding* –, o vazio com a poesia (Metzger, C., 2021, p. 122).

Sobre este objeto inacessível, esta é a condição necessária para fulgurar o amor cortês: a Dama é menos importante diante do objeto que se cria, pois é a partir deste objeto que ela é para o trovador; é seu valor de representação da Coisa que a faz ganhar seu status. Desta maneira, cabe enaltecer que a satisfação da sublimação não é ilusória (Porge, 2018a, p. 93).

Apesar de a idealização ser consumada no trovadorismo, que usamos como exemplo, pois nada importa das qualidades da Dama, desde que ela seja distante, interpelada pelo impossível do fazer laço com o poeta, há uma distinção necessária entre sublimação e idealização, sendo que a sublimação é um dos destinos da pulsão sem recalçamento. A sublimação, estando ligada à pulsão e à idealização do objeto, no sentido de que o ideal aumenta as exigências do Eu e o mesmo renuncia a colocar seus objetos ideais para fora de si, um favorecedor do recalçamento (Freud, 1914/2010, p. 41), reafirma a experiência sublimatória. A redimensionalização desmedida evocada pelo ideal provoca a condição tanática, e as sublimações respondem bem a este “luto” do Eu por meio das atividades eleitas para servir à Dama e manter-se vivo.

Jacques Hold, portanto, sublima na contação de seu relato, no seu discurso, que abraça as reticências de Lol Stein, faz margens em seu vazio, em torno desta falta na linguagem que revela a falta na existência. À pergunta posta anteriormente quem arrebatada e quem é arrebatado(a) que configura o traquejo e jogo do romance, podemos dizer que Lol, a arrebatada e arrebatadora, apenas consegue arrebatada por estar, justamente, na posição de arrebatada. Arrebatada quem é/foi arrebatado (Marcos, J., 2000, p. 54). Lol como sujeito ativo, e saindo do modelo apenas de

assujeitado, demonstra que é ela que ordena o campo do visível, tal como Marguerite Duras, em posição ativa, que esconde a proximidade ou o afastamento dos seus personagens. Lol segue na mesma rota, em sua vontade selvagem. Movida por tal vontade, ela é quem vai ao encontro dos outros, daqueles que ela elege para manter próximos a si (Marcos, J., 2000, p. 56).

Agora, deve-se pensar o motivo por que Marguerite não dá conta de contar a história de Lol a partir da própria Lol, apesar de a jogada principal ser justamente o desvio discursivo. Como enuncia Lacan, é a descrição perfeita de um caso clínico sobre delírio. Uma loucura, um inconsciente a céu aberto. Não podemos imaginar Lol contando a sua história, aliás, ela pode, talvez, a seu modo, ou como vemos em Mallarmé, tentar reconduzir o livro à pura materialidade da página em branco, haverá palavras sempre no estatuto do invisível (Agamben, 2018, p. 136).

Cabe esclarecer que Lol causa impacto no discurso de J.H, “a esmagadora atualidade dessa mulher em minha vida” (Duras, 1986, p. 9), mesmo não detendo o poder da coautoria. Lol é uma personagem viva, que foge do controle de seu narrador, seja em sua ficção ou na possível realidade vivida entre eles. Suas, talvez, “páginas em branco” são as lacunas e efeitos atordoantes no interior do apaixonado Hold.

Dito isso, não deixamos de pensar, concomitantemente, em Lol V. Stein e suas armações para fulgurar o amor, assim como no movimento “inverso” de Jacques Hold, ao se assujeitar para poder viver em sua fantasia. Afinal, no âmbito dessa questão, é fundamental perscrutar como a escrita de Hold acaba permitindo-lhe sublimar esta trajetória e gozar, em termos lacanianos, com ela.

O interesse dessa parte de nosso trabalho concentrou-se no estudo dos traços característicos geradores de um discurso duvidoso, pois se encontra inserido em primeira pessoa, um traço de que, apesar de evidente, esquecemos ao longo da trajetória da leitura por conta, justamente, deste efeito de encantamento produzido pela personagem que é Lol V. Stein. Através das lentes de Jacques Hold, a personagem torna-se arrebatadora, pois sua paixão nos

insere no domínio da triangulação e sua arapuca. A colocação deste termo não é inocente, pois, segundo Foucault, “todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que esse já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um “jamais-dito” (2007, p.28). Retornar a isto incumbe-nos o cuidado de lidarmos com sua “voz” carregada por um relato/uma escrita que é o próprio vazio de seu rastro. Deste modo, a sequência de signos que compõem o discurso é analisada em sua irrupção, direcionando-nos para suas particularidades de existência, dispersão e descontinuidade. Elas ajudam a vislumbrar o seu sentido e, conseqüentemente, os sentidos dos discursos dos quais eles emergem (Foucault, 2007).

Colocado isso, a composição do discurso localiza-se neste meio-silêncio que já lhe é pertencido e previsto e que, contudo, é recoberto e faz calar. Jacques sabe que jamais ocupará o lugar a que deseja pertencer, haja vista que ele percebe a triangulação e a sedução que necessita fazer para manter Lol envolvida. Ele sabe de seu interesse e seu anseio: “pergunto-lhe se ela acredita que Tatiana seja capaz de contar para Jean Bedford que existe algo entre nós. Ela não compreende a pergunta. Mas sorri em menção do nome da Tatiana, à lembrança dessa cabecinha negra⁴⁸ tão longe de imaginar o destino que lhe é forjado.”

No que tange à linha do desejo, o enunciado reflete, como objeto circulante, uma esquiva da realização do mesmo, podendo impedi-lo ou realizá-lo, numa luta nietzschiana de forças contra forças, “torna-se tema de apropriação ou rivalidade” (Foucault, 2007, p. 118). Não

⁴⁸ Menção à cena sexual que Lol observa do casal de amantes (Tatiana-Jacques) no Hotel de Bois. A cabeleira negra vista durante o ato sexual remeteria, dentro dos jogos de substituição, à Anna-Marie Streeter (do ternário original) com seu vestido preto e imponente. Um pequeno detalhe que insinua o impacto do arrebatamento seguido do roubo do noivo de Lol. Após a saída de Richardson com Streeter, Lol é negada até mesmo de acompanhar seus momentos íntimos, o vestido preto nas mãos de Richardson. Ela perde ainda mais o controle e a chance de olhar a sequência do arrebatamento, mais um momento na cena em que será excluída. Ao contrário, com Tatiana e Hold, ela pode se satisfazer ao observá-los em ato através da janela do Hotel. Ela pode continuar a atordoante cena que ficou em sua fantasia. Se Tatiana a delata por perjúrio, ela perde Hold no processo. Não há como se livrar da teia de Lol.

obedecendo à estrutura linguística, o enunciado ao menos pode ser composto de alguns de seus fragmentos, desde que mantenha a relação de dependência da exterioridade. É certo que em seu discurso, portanto, Hold consiga traduzir esta produção a partir de Lol, interpretando-a, a cada um de seus gestos e não-gestos, no intuito de obscurecer-se.

Tecendo reflexões sobre o sentido dessa camada narrativa que é o enunciado, retomamos a questão da autoria: apesar de o inconsciente de Duras ser valioso e potente, ele não deve ser tomado como única referência analisável em face à obra. Este é somente um tipo de análise e a mesma brecharia o sujeito leitor a desdobrar-se com seu próprio inconsciente interpretativo, buscando seus próprios significantes e significados. Estes adquirem assim uma autonomia substancial que assegura a cada um deles o tesouro de uma significação virtual; em última análise, um poderia existir sem o outro e pôr-se a falar de si mesmo (Foucault, 2008, p. 13), demonstrando os efeitos de coautoria e exemplificando o valor de seu espaço narrativo.

Vale ressaltar que, a respeito do discurso e do enunciado, tal como Foucault, integramos na pertinência do nosso *corpus* discursivo a busca pelos enunciados que nos ajudaram a compreender a constituição do ato discursivo no romance. Diante de uma obra tão rica em detalhes, torna-se difícil encerrar uma escrita na tentativa de reavivar o seu enigma um pouco mais. Alcança-se aqui a percepção de que há diversos modos de se interpretar o discurso e funcionalidade na escrita escolhida e assim representá-la. Este é o prazer do arrebatamento: ele é fractal no contexto, mas infinito para novas atribuições.

3.2 A escrita: o que pode essa mulher, Duras, criadora de uma mulher como Lol V. Stein?

Ela é como o mar no qual ela vai depois se perder, é o infinito. Atiram alguma coisa. Ela recebe. [...] É

isso o desespero: você passa pelo amor e cai na morte. Marguerite Duras é alguém que tem um inconsciente de uma força extrema. É uma “cega”. [...] Admiro nela justamente o fato de que ela é de tal maneira cega que tudo é sempre descoberto bruscamente. Subitamente ela vê, embora aquilo tenha estado sempre lá. E é esse subitamente que lhe permite escrever.

(Sobre Marguerite Duras, 2001, Hélène Cixous)

Eu descobri que o livro seria eu. O único tema do livro é a escritura. A escritura sou eu. Então eu sou o livro.

(Marguerite Duras, 1992, Duras, M., 1984 como citado em C. Blot-Labarrère)

Ler Marguerite Duras não é uma tarefa fácil, como colocam Foucault e Cixous em uma entrevista, mais exemplos de indivíduos que foram sugados pelo turbilhão. Falar dela é sempre lembrar que suas obras deixam uma impressão muito forte, com uma presença muito intensa, mas, quando se fala a respeito dela, carrega-se a sensação de que tudo escapa (2001, p. 356). Por ser ela uma potência nua, visceral, mas fugidia, concordamos com esse debate. Não é possível “reter” ou até mesmo conhecer Marguerite Duras (Foucault; Cixous, 2001, p. 236). Ela é como a própria Lol V. Stein, em que o “direito de falar” (Duras, 2021, p. 30) sobre não pode, jamais, ser conhecido. Trata-se do impedimento, e, como bem sabemos, desejamos o impossível. Na equação, desejamos aprender com Duras sobre o efeito de sua escrita.

Continuamos com a proposta de perscrutar a importância de o *Eu* poder declarar sobre suas próprias questões, e é por isso que recorreremos ao texto *Escrever*, para Duras nos contar um pouco sobre o que é essa passagem pulsional da escrita que urge em seu corpo:

Isso faz da escrita algo selvagem. Unimo-nos a uma selvageria anterior à vida. E a reconhecemos sempre é nas florestas, antiga como o tempo. A do medo de tudo, distinto e inseparável da própria vida. Ficamos ferozes. Não podemos escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte que aquilo que se escreve. (Duras, 2021, p. 34)

Selecionamos a epígrafe deste subcapítulo por conta da postura que Duras assume sobre o livro, sobre a escrita, sobre ela ser ambos. Sendo ambos, ela se reconhece algo selvagem. Diante da pulsão que lhe invade, necessita lutar dentro do próprio corpo, forças contra forças, e, dessa maneira, gerar potência, ultrapassar as medidas e, de certo modo, transbordar (Foucault; Cixous, 2001, p. 256). Devemos pensar nos significantes que Marguerite utiliza para abordar sua relação com a escrita, ou melhor, com sua impreterível necessidade de escrever. Para além da vontade, escrever é um processo de desespero, de solidão, de vida e de morte: “encontrar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita vai te salvar [...] não ter ideia sobre o livro é se encontrar ou se reencontrar diante de um livro (Duras, 2021, p.30).

A escrita para Marguerite Duras não é algo desvelado, mas sim um imperativo, um ato de sobrevivência que paradoxalmente a salvará e a levará para o perigo, pois escrever é também não falar, é um berro sem fazer ruído; o que se escreve avança com um destino próprio, enquanto o destino do autor é aniquilado (Duras, 2021, pp. 38-39). A epígrafe de Cixous enuncia a particularidade do efeito durassiano em seus textos. Essa potência não se aprisiona apenas no livro sobre Lol V. Stein. Cixous comenta sobre o desespero necessário para a forja

da escritura durassiana: “[...] escrever assim mesmo, apesar do desespero. Não: com o desespero. Que desespero, não sei dizer, não sei o nome disso.” (Duras, 2021, p. 39).

A autora necessita sublimar com a criação de um *ex nihilo* sólido, em que escreve completamente perdida e sem saber o que resultará dela. É escrever sobre nada, falar sobre nada, encontrar com o desconhecido de si, eternamente enigmático (Duras, 2021, p. 33; 57). Para dar conta da dor, mesmo que escreva com dor, essa não terá sofrimento. O desespero é que toma conta de tudo. Escreve-se apesar de e com o desespero, até que se ganhe um sentido, é uma trajetória enlouquecedora (Duras, 2021, p. 35; 39).

A autora consegue ser raptada perante a presença de uma mosca que luta para desprender as patas da areia do cimento na parede, em estado de plena agonia e desespero. E ela esperava pela morte, vagarosa, da mosca, sua luta e esperança pela vida. Entretanto, após um tempo, ela, mesmo viva, havia parado de se debater. O inesperado e o horror jaziam ali... a mosca sabia e ela aceitava seu derradeiro fim (Duras, 2021, pp. 49; 53). A mosca representa o triunfo da banalidade; é o desatino da solidão emergente em todos seres humanos, tocados pela loucura de serem entregues a si mesmos (Duras, 2021, p. 48).

O seu testemunho, sua presença diante da morte do inseto, tornou tudo mais lancinante e monstruoso. É a morte, independente de quem por ela é ceifado. É a loucura de observar algo assim, frívolo como um inseto e sua morte seriam, para, desse modo, tornar esse ser e esse momento indelévels, eternos, dentro da escrita, do pavor que é escrever (Duras, 2021, pp. 50; 51; 52). Duras foi arrebatada, já que não podia se impedir de ver a morte da mosca, sua verdade (Duras, 2021, pp. 52; 53). Posto isso, podemos pensar no que Marguerite chamou de deslocamento da literatura:

Esse instante em que toda reflexão é absorvida pela “contingência viva” é o instante em que a obra se realiza desaparecendo. Ou seja, é justamente a impossibilidade de determinar o significado disso que se apresenta que permite a realização da obra. Nesse sentido, o direito à morte é também o direito de dizer desse lugar outro, desse lugar fora de si, fora das “operações mediadas”. O sentido permanece suspenso diante do “vivo” que a obra não consegue dominar. E é curiosamente aí, a partir disso que faz furo no dizer, que começa a escrita. (Moreira, 2022, p. 54)

Toda a linguagem que Duras escoa é com o corpo. Sobre a escrita e fala feminina, Cixous aborda: “inscreve o que ela diz porque não nega à pulsão sua parte indisciplinada e apaixonada pela palavra. Seu discurso, mesmo o teórico ou político, não é jamais simples, linear, ou ‘objetivado’ e generalizado: ela traz na história a sua história” (2022, np). Ou seja, ela corporifica seu texto, por isso Duras é o próprio livro, o desconhecido (Duras, 2021, p. 39), vida, morte, solidão e desespero. A solidão do corpo do escritor se torna a solidão, inviolável, da escrita (Duras, 2021, p. 25).

Ao inscrevermos o feminino nos estudos sobre a escrita, podemos pensar como Duras, para além da solidão, evitava até mesmo falar do que escrevia para os homens, que não suportam uma mulher que escreve, pois é difícil e cruel para eles (Duras, 2021, p. 28). A este respeito, podemos, paralelamente, notar o feminino, sua posição, como uma sombra **recalcada** na psicanálise:

Porém, em vez de lamentar o trágico desse conflito – que é, portanto, inerente à criatura feminina –, melhor seria alegrar-se pelo fato de que a mulher, inserida em sua eterna vivacidade, **não pode percorrer seu desenvolvimento em uma linha reta, mas apenas arbitrar as contradições de sua situação a cada caso, em um ato extremamente pessoal.** Pois isso confere mesmo à mais ínfima sina feminina uma

grande relevância, o fato de que ela deve voltar a **se confrontar, a cada vez, com sua vida interior e superá-la por iniciativa própria**; e isso nada deve às batalhas que o homem travou com a existência “externa” desde a época da selva de tempos primevos (Andréas-Salomé, 2022, p. 208, grifos nossos)

Delega-se, portanto, à mulher a tarefa marcada pela condição de mulher, que na contraposição “racional” masculina é “o outro da norma, o segundo sexo” (Saavedra, 2021, p. 55). Essa posição interfere em cada um de seus atos, incluindo o ofício e a vontade da escrita. Afinal, a escrita feminina existe mesmo? Colocar isso em pauta pode ser uma faca de dois gumes, pois, mais uma vez, esbarraria em um caráter dito como literatura inferior, de menos qualidade (Saavedra, 2021, p. 55), ao compará-la na dicotomia de produções feitas por homens em relação às mulheres. A professora Dr^a. Carola Saavedra apresenta como essa escrita é definida:

O conceito parte de uma premissa essencialista ao enxergar na produção das autoras um estilo próprio feminino, isto é, as mulheres escreveriam como mulheres por possuírem um corpo de mulher e terem uma experiência única ligada a esse corpo. Esta seria uma experiência poética, intimista, autorreferente e não linear. (2021, p. 54)

Apesar das belas colocações, a problemática seria pensar na exclusão dessa teoria sobre a diversidade de estilos que encontramos na pena de uma mulher, como a própria Mary Shelley, famigerada autora do *Prometeu Moderno*, mais conhecido como *Frankenstein*, visto que sua linguagem direta e de ficção científica fora confundida com uma escrita masculina, até descobrirem que foi o feito de uma mulher, e passarem a enxergar como algo indevido, um sacrilégio. Ou, até mesmo, quando autoras, como a própria Marguerite Duras, dão voz a um narrador masculino. A escritora Lúcio Castello Branco converge na colocação e adiciona sobre o gozo feminino, que nos será caro logo adiante:

Assim, já de início uma questão se coloca: se o que é aqui entendido como discurso feminino não deve ser entendido como discurso de mulher. [...] muitas vezes o que se entende por feminino neste texto se assemelha ao que se entende por mulher. **Falaremos da escrita feminina enquanto gozo relacionando-a ao gozo da mulher, ou da sedução do texto feminino como análoga à sedução da mulher**, ou ainda da cisão e fragmentação dessa escrita articuladas a situações específicas da mulher. Isso se explica pelo fato de que, embora os dois termos não sejam sinônimos, e por isso não possam ser intercambiáveis, o feminino é um conceito que se constrói a partir da ideia de mulher, como uma derivação (ou um atributo) de mulher, ou de fêmea. (1990, pp, 14-15, grifo nosso)

Esse efeito é o mesmo para os homens, machos, quando se deseja atribuir algo sobre o masculino. Cabe salientar que não nos interessa, nesta dissertação, entrar a fundo nessa problemática ainda muito debatida, apesar de que levantá-la seja algo importante. Marguerite Duras possui uma escrita feminina? Não é a questão imperativa aqui. Todavia, desejamos apontar “que a força criativa do feminino ali se revela e ilumina de forma instigante a diferença sexual, e não a oposição sexual” (Leite, 2022, p. 270). Pensando nessa diferença e no recálque do feminino, retomamos *Le ravissement*: “Lol é essa parte de nós mesmos que permanece ao lado da Coisa, na sombra nunca colocada para fora, inumana, escondendo-se como uma fera. Sem ela o inconsciente não pode existir” (Montrelay, 1977, p. 163).

À vista disso e nos direcionando para o que vem a ser o gozo feminino, Lacan opta por desenvolver sua teoria da sexuação e se dedica à formalização do aforismo “Não há relação sexual”. Nesse sentido, Lacan tece a seguinte consideração:

Quando digo que não há relação sexual, formulei, muito precisamente, esta verdade: que sexo não define relação alguma no ser falante. Não é que eu negue a diferença que

existe, desde a mais tenra idade, entre o que chamamos de uma menina e um menino. É inclusive daí que parto. Captem, desde já, que quando parto daí vocês não sabem do que estou falando. (2012, p. 12)

O psicanalista francês afirma que, por sermos seres de linguagem, não há mais homens, mulheres, crianças, idosos, pois nada são além do que significantes. Assim, pensando no discurso, na linguagem, na fala, o gozo está interdito (em sua totalidade) àquele que fala:

[...] entre o gozo e a palavra, não se pode dizer qual vem primeiro, na medida em que ambos se delimitam reciprocamente e se imbricam de um modo que a experiência da psicanálise mostra como inextricável. Porque somente há gozo no ser que fala e porque fala. E porque somente há palavra em relação a um gozo que por ela se torna possível ao mesmo tempo que interdito. (Braunstein, 2007, np)

Vimos anteriormente que o gozo não está ligado somente ao prazer, mas sim à repetição, relacionada à pulsão de morte. Ele consiste nas investidas constantes para ultrapassar os limites do princípio do prazer, numa busca incessante por *Das Ding*. Independente do sofrimento, o gozo não é erradicado, pois, para além da linguagem (desejo e demanda) colocada por Braunstein, o gozo faz parte também da dimensão da ética, na qual é remetido ao desejo de um mais de gozar.

Essa ética é vista no Seminário 7 *A ética da psicanálise*, quando se refere ao amor cortês e sua maneira refinada de suprir a ausência da relação sexual, fingindo que são os envolvidos na triangulação que colocam os obstáculos para sua ocorrência, enraizando-se no discurso da fidelidade, em que a Dama já lhe era algo sobre o inteiro, sobre a incompletude (o Discurso do Senhor, do Mestre) (Lacan, 1985, p. 75).

Após essa retomada, para demonstrar sua teoria, Lacan retorna para o famoso texto freudiano *Totem e Tabu* (1913), em que o filho da horda primeva sabe que há ao menos um que não segue a submissão, pelo contrário, é ele que faz os outros se submeterem ao seu desejo. Este seria o pai da horda, o *homensum*. A existência desse pai carrega consigo a carga de possibilidade da totalidade, da não castração, aos outros da horda. Esse pai simbólico representa a fantasia de um gozo absoluto. Sendo assim, não há gozo para o homem, senão um gozo fálico, limitado e localizado, que constitui a identidade sexual do homem (Lacan, 2005, np).

Enquanto isso, para as mulheres, não existe um equivalente a esse pai originário, simbólico, ou seja, não há para elas quem escape à castração. Contudo, há um gozo, um gozo do corpo, para além do falo. Um gozo aguardado e fora do alcance do *homenosum*, que desconhece a castração, a proibição. Esse gozo é um gozo dela, esse ela que não existe e que nada significa, esse ela que deriva a pergunta freudiana “O que quer a mulher?”. Quanto a esta indagação, Lacan responde que “A mulher não existe”, no sentido de A barrado, por não haver um caráter universal para designá-la, pois, em sua essência, ela é não toda. Desse gozo ela nada sabe, só o experimenta – ela sabe quando ocorre. Ele é o gozo não-todo, o gozo suplementar (Lacan, 1985, pp. 79; 80; 86). A psicanalista contemporânea Ana Suy Kuss esclarece essa questão:

Se o amor será uma tentativa de ligar dois seres, dois mundos diferentes, podemos pensar o amor como [...] do lado “todo fálico” suportado pela fantasia, do lado “não-todo” o amor seria suportado pelo gozo fálico. No entanto, se para uma mulher o gozo fálico não resolve sua sexualidade, assim como nos demonstra Freud e Lacan, resta aí um gozo (não-todo, suplementar) que não é satisfeito pelos caminhos do amor. [] O gozo não-todo não a identifica sexualmente, assim como o gozo não fálico também não o faz. Até porque não há um gozo não-todo sem gozo fálico, é o que funda os

sujeitos femininos: não se deixam apreender completamente pelo falo (2021, pp. 76; 77)

Enquanto o gozo masculino apresenta manifestações de um gozo silencioso e fetichista (Brentini; Ferreira, 2019, p. 59), o gozo feminino é, acima de tudo, sem limite; ele extrapola, transborda, é incognoscível para e pelo homem e indizível pelas mulheres. A afirmação de que *a relação sexual não existe* corresponde à lembrança de que não se goza do corpo do outro, ou seja, apenas se goza do próprio corpo. Eis a solidão sempre explicitada por Duras ao falar sobre o amor, ao falar sobre a escrita-solidão. Goza-se sozinho. Pelo fato de o gozo não poder ser algo compartilhado, o amor, então, seria uma tentativa de recobrimento do gozo, uma configuração que se esforça a dar conta dessa impossibilidade de encontro com o outro. Nesse sentido, cabe acrescentar que, por sua vez, "O amor é impotente, ainda que seja recíproco, porque ele ignora que seja apenas o desejo de ser Um, o que nos conduz ao impossível de estabelecer a relação dos [...] dois sexos." (Lacan, 1985, p. 13)

Desse modo, na pretensão do encontro com a feminilidade em *Le ravisement*, o homem e a mulher devem se inscrever na condição do recalque, nessa sombra inquietante:

o que M. Duras quer para os homens que habitam seu livro? Devolver-lhes um gozo feminino, do qual se exilaram: conduzi-los a esses lugares onde se bebe o leite do esquecimento, onde se cai nas delícias leves e sublimes da memória que é vazia. Como se, deixados à sua sorte, eles tivessem perdido o caminho dessa memória. Jacques Hold [...] afirma que só pode pronunciar "Je" porque encontrou Lol que se desnuda diante dele sem fazer história. (Monterlay, 1977, pp. 20-21)

Acreditamos que seja por conta da solidão presente no gozo feminino, esse que escapa do campo do amor, a possibilidade de sustentar a solidão no gozo que possibilita que se encontre

alguma alegria no campo do amor (Kuss, 2021, p. 77). Esse gozo suplementar feminino parece conduzir a mulher para o campo do arrebatamento, do encantamento e, sobretudo, da devastação.

Assim, Marguerite Duras – que escreve em desespero e com medo, que alega não saber, jamais, o que sairá de sua escrita, da sua descontinuidade, das ausências – acaba escrevendo, principalmente, com todo seu corpo, numa selvageria pulsional, sobre o tema do amor em um *affair* com a “inscrição do feminino como paixão e arrebatamento para além de qualquer verdade ou fundamento” (Neri, 2005, p. 245).

Finalizamos com um de nossos trechos preferidos, o que termina o livro *Escrever*: “a escrita chega como o vento, é nua, é de tinta, é a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada mais, exceto ela, a vida”. (Duras, 2021, p. 64)

3.3 Um contorno sobre a própria escrita & Arrebatadora(s) essa(s) mulhere(s) (em) Marguerite Duras: sobre a criação, a interlocução e a sublimação

*Talvez eu seja /O sonho de mim mesma. /Criatura-
ninguém/ Espelhismo de outra/ Tão em sigilo e
extrema/ Tão sem medida/ Densa e clandestina/
Que a bem da vida/ A carne se fez sombra. / Talvez
eu seja tu mesmo/ Tua soberba e afronta. / E o
retrato/ De muitas inalcançáveis/ Coisas mortas. /
Talvez não seja. / E ínfima, tangente/ Aspire
indefinida/ Um infinito de sonhos /E de vidas.*

(Cantares, 2012, Hilda Hilst)

“A literatura salvou a minha vida!”. Escutei isso de uma pessoa especial quando eu tinha oito ou nove anos. Escutei de minha mãe. Voltar para a pesquisa na pós-graduação do curso de Letras salvou-a de uma depressão. É uma frase comum entre escritores; percebo. A literatura e a escrita não abandonam. Pois ali está circunscrita a solidão. A solidão é a única coisa que não abandona o sujeito. E a solidão não se encontra, se faz (Duras, 2021, p. 27). A necessidade de escrever invade e percorre das veias para a pena, para a caneta, para o teclado... Perpassei ao longo deste trabalho sobre a Teoria da Estética da Recepção e o turbilhonamento o suficiente para compreender o efeito.

A frase ficou marcada na alma e no corpo, como a tatuagem invisível em *Bisa Bia, Bisa Bel* (2000)⁴⁹. Apoderou-se de mim e recorri à literatura como um lenitivo e, sobretudo, uma relação, sempre nos momentos em que mais precisei. Funcionava e ainda funciona. Posso dizer: “a literatura salvou e salva a minha vida”. Desde que me propus a cursar psicologia, foi com interesse interdisciplinar voltado às artes, principalmente a literária. Queria ir mais fundo nas obras e nos textos, apoderar-me do impossível de seus enigmas, como um desejo de “matematização” das obras, sem jamais limitá-las por meio de técnica, mas buscando demonstrar a sua insustentável leveza multifacetada, vigente na pluralidade e infinitude desse mecanismo (Willmart, 1995, p. 153).

Cheguei a um ponto em que me questioneei de onde vinha tanto poder sobre mim e quis perscrutar este efeito que me acometia, que me fazia desafogar, mesmo perante leituras existenciais cabulosas. E, desde então, minhas pesquisas seguem esta estrutura. Fazer este conchavo com a psicanálise virou sublimação. Agarro-me a ela.

⁴⁹ Romance infantojuvenil, vencedor do Prêmio Hans Christian Andersen em 2000, escrito pela autora brasileira Ana Maria Machado, que marcou minha infância. A foto da bisavó que a bisneta, Isabel, jamais conhecera, pregasse no corpo desta menina, metaforicamente, como tatuagem invisível, consagrando a relação imaginária entre ambas.

Entrei no mestrado com esse propósito: tatear o funcionamento da sublimação. Propus um projeto que mudou completamente ao longo de meu percurso, apesar de o teor sublimatório ter permanecido. Ainda me sentia presa ao meu objeto de pesquisa da graduação: *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Senti que não havia esgotado a minha interlocução com a obra. Entretanto, cansei-me dele, do Dorian. De seu narcisismo, de suas perversões, de seu tédio, até de sua incansável beleza posta em pauta constantemente. De Wilde não; este segue maravilhoso. Então... mudaria de obra wildiana? Não... havia mais ali; eu que não estava vendo. Entendi, depois de um tempo. Era ele: Basil Howard. O artista que pintou o grande retrato de Dorian Gray. Retrato que fora sua obra-prima. O retrato devorador da vida... não, a própria vida!

Então, pensando nos efeitos fantásticos da obra – o pacto que Dorian selou ao desejar ser eternamente jovem e belo, tal como a pintura de Basil registrava –, passei a me perguntar sobre as forças que vêm dela. De sua origem. Das mãos, da criação do artista. Um verdadeiro amante das artes, um criador... um sujeito que sublimou sua paixão, não retribuída, pelo jovem Dorian Gray e incorporou tal desejo sobre e sob uma tela. Passei a desejar debruçar-me sobre a subjetividade do artista. Nesse processo, Edgar Allan Poe me ajudou com *O retrato oval* (1842), mostrando as forças urgindo para além do controle do pintor, registrando seu instante de eternidade em vida, abrangendo a (im)postura do artista diante de suas obras, condição encadeada pelo arrebatamento advindo do processo de criação, juntamente com a necessidade de inscrição dos modelos arrebatantes (Dorian e a esposa do pintor em Poe).

Apesar da discussão interessante que rendem os retratos e o artista pintor, algo faltava. Com isso, siderei ao longo da pós-graduação até encontrar... Lol V. Stein, a responsável por roubar a cena; assim, focalizei, através das lentes durrassianas, o ofício da escrita e o artista literato. É a pulsão de querer saber, a todo custo, sobre o que me invadiu. “Ao perceber repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções

bloqueadas, o sujeito exclama: “Quero compreender o que me acontece!” (Barthes, 2018, p. 89).

Agora, que reviravolta, não é mesmo? De literatura inglesa/americana para literatura francesa. Sempre gostei, mas foi através das mãos de um antigo professor de sociologia da graduação, Antônio Petean, que, como presente, literalmente, os livros *O amante* (1984)⁵⁰ e *O amante da China do Norte* (1991)⁵¹ caíram em minhas mãos. Ele me emprestou *O deslumbramento* quando lhe falei sobre os sentimentos que tive com as outras obras: o efeito do desconhecido, de brincar com ele, típico da pegada durassiana em sua escritura. As primeiras escritas eram devastadoras... eu as devorei... mas Lol... o arrebatamento de Lol V. Stein, seu rapto... eu bailei lendo, enrolei, não queria que acabasse, ainda estava cedo, ainda era noite... em simultâneo com a sensação de que não aguentava mais. Por vezes, achei devagar, com tantas ausências. Ficava planando, angustiada. Fingi a não existência do livro, para depois entender. Eu deveria escrever sobre as relações que, doravante, em tese, teriam ocorrido a Lol V. Stein.

Irrito-me pelo fato de saber sobre Lol V. Stein através do discurso de outra personagem. E, mais ainda, por ser um homem⁵². Contudo, diferente do que encontro em *Dom Casmurro* (1899), escrito por um homem e com o narrador-personagem também homem, Marguerite Duras está por trás. E, ainda assim, não estou segura se ela é de fato titereira ou se foi aplacada pelo personagem criado. Afinal, tantas vezes o autor perde o controle sobre suas criações, como vejo em *Intramurus* (2016), obra da escritora brasileira Lygia Bojunga, em que a personagem Nicolina entra em diálogos vivos de metalinguagem com a própria autora Lygia: “Creio que o

⁵⁰ Originalmente publicado em 1984, mas lida a edição brasileira de 2003, da *Folha de São Paulo*.

⁵¹ Originalmente publicado em 1991, mas lida a edição brasileira comemorativa de 2015, da Editora Nova Fronteira.

⁵² A voz das mulheres sofre historicamente com uma castração e vedação absurdas advindas do sexismo. Todos deveriam possuir o direito de contar sua própria versão dos fatos, de lidar com sua história e existência, mas o boicote sofrido pelas mulheres e por minorias (raça, religião, sexualidade) é, em todo seu conjunto, um absurdo. Afinal, Barthes afirma em *Fragmentos* que, no discurso, a pessoa fundamental é o *eu* (2018, p. 15). Salientamos essa discussão na parte 3.2 desta dissertação.

Intramurus pode ser catalogado como romance, mas, para mim, tem mais a ver com um depoimento literário, digamos assim – um despretensioso relato de como a gente, se perdendo, vai se descobrindo no esforço de escrever um livro”. (Bojunga, 2016, p. 180)

Ainda sobre a obra machadiana *Dom Casmurro*, li uma versão de resposta, imaginada por Domício Proença Filho, no livro *Capitu: memórias póstumas* (2005). No prefácio deste romance, o autor Proença assume que, em vários momentos, convidou ao diálogo a sua esposa para ajudá-lo a se aproximar da antológica personagem do gênero feminino⁵³. Assim, Proença dá voz a Capitu para que ela narre as próprias memórias. Por sua vez, para Marguerite Duras, dar uma voz direta a Lol V. Stein se encontra no âmbito do impossível:

Em Lol V. Stein não penso mais. Ninguém pode conhecê-la, L. V. S., nem você, nem eu. E mesmo o que Lacan disse a respeito do livro eu nunca compreendi totalmente. Fiquei surpresa com Lacan. E estas frases suas “ela não deve saber que escreve aquilo que escreve. Porque ia se perder. E isso seria uma catástrofe”. Essas frases se tornaram para mim uma espécie de identidade de princípio, de um “direito de falar” totalmente ignorado pelas mulheres (Duras, 2021, p. 30)

Agora, no que tange a esse “furacão Duras”, a esse feito que me arrebatava, notei ser um efeito de repetição, talvez daquelas casas de espelho que se encontram em parques de diversão: um amontoado de espelhos na sala que reflete a si mesmo ou outra pessoa, objeto. Ao menos, diante do contato que tive com as obras durrassianas, foi com o que me deparei: posso abrir um de seus livros, e encontrarei lá o que outrora havia achado em sua literatura, mas que (já) havia esquecido. É a busca de tentar compreender e saber que jamais compreenderei... é esse desejo

⁵³ Acerca do assunto, recomendo a leitura da tese de doutorado de Rosângela Aparecida Cardoso, intitulada *A voz de Capitu na crítica-ficção* (2013), que propõe reflexões sobre o fato de ser um homem (o autor Proença Filho) a dar voz a uma mulher (a narradora-personagem Capitu) no romance *Capitu: memórias póstumas*, como resposta, dada um século depois, a um homem (o narrador-personagem Bento Santiago) do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Vale lembrar que tais obras foram publicadas, respectivamente, em 1998 e 1899.

desmantelado, um desejo por desespero. Marguerite escreve com o desespero e eu preciso ler e senti-lo, esbarrar-me nele, ler essas estrelinhas da vida, do amor, do desejo que ela capta tão bem. É a única coisa que verdadeiramente sei que encontrarei em seus textos: mal-estar.

Devo procurar Duras quando desejo o mal-estar... ou quando, principalmente, ele já se instalou em mim e preciso me sentir “compreendida”. Sei que, através das palavras-buraco, da angústia e do tateamento das personagens face a esse encontro, eu me posiciono, me subtraio da busca incessante pelo sentido, como boa neurótica que sou, mas ainda assim compreendo. Compreendo a necessidade de testemunho de J. Hold, compreendo a narradora que escreve sem parar em *Emily L.* (2018)⁵⁴, compreendo a adolescente de *O amante*. Percebo a dor de Maguerite Duras e faço dela semblante da minha, sendo eu a terceira da triangulação das aparências errantes e verdadeiras, esse meu Ser.

Trato o livro, seu corpo⁵⁵ – pois necessito ler Duras no formato de livro⁵⁶ –, como morada temporária de minha ausência. Esta é a minha definição de livro. Uma morada estrangeira de mim mesma. Permito-me, tal como a menina narradora do conto *A felicidade clandestina*, tornar meu estrangeiro, o livro da vez, o meu amante:

Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo. / Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas,

⁵⁴ Originalmente publicado em 1987 pela editora Les Éditions de Minuit.

⁵⁵ Capa, páginas, brochura: tudo que abrange o livro tal como ele é.

⁵⁶ Sou adepta ao *Kindle*, mas com Duras é diferente. Ela me envolve com seus traços cinematográficos e conhecimentos teatrais em cenas tão viscerais, que sinto que apenas o livro pode dar um corpo que faz jus a esta realidade material.

fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. / Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. / Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante. (Lispector, 1981, p. 10)

A passagem veio na íntegra, pois é preciso que assim seja. Desde mais nova, considero uma das passagens mais sublimes e arrebatadoras da literatura brasileira. Mesmo quando não sentia, sabia dar entornos do que viria a ser um amante e os (des) encontros promovidos dentro da relação. Era pulsional o suficiente. Ainda é. Trato de tal modo os livros com textos durassianos, com um amor selvagem e, ainda assim, melancólico. Finjo perder o livro; isso quando, de fato, não o perco. Está em jogo o desespero palpável do *Fort Da*, que há muito perdeu o controle da metáfora sublimatória do carretel de linha. O amante, ele sempre vence. Sempre me vence. Vingança pelo meu pseudoato de ignorá-lo.

Acontece que sempre busco pela cereja do bolo. Preciso deixar o melhor da tortura desesperadora para o final e torturar-me com a espera. Espera em que basta pegá-lo da estante ou de onde escondi de mim mesma. É na aflição que me faço leitora, no sublime encontrado no encadeamento das palavras, nos seus sentidos, em seus furos. Não é muito diferente de quando escrevo, quase sempre em rojões, praticamente sempre quando atravesso as noites e as madrugadas sozinha. Uma escrita fragmentada, perdida na noite. E nunca estive tão viva nessa característica – fragmentária –, até chegar esta dissertação. Escrita aos picados em cada capítulo, pulando de um para o outro. É difícil sustentar a barra do arrebatamento corporal e do teórico. Bancam-se a escolha, a angústia e as maravilhas do processo. Sobre o fazer do livro,

Duras diz: “o livro é o desconhecido, é a noite, é fechado, é isso. / Um livro aberto é também a noite” (2021, p. 39).

Acho que é isso, esse identificar do sofrimento dos personagens de Duras, de Lispector. Resta repetir simbolicamente o êxtase e sua dor, através do gesto da leitura, do gesto da escrita, “da linguagem e de todas as maneiras possíveis, essas alternâncias presença-prazer e ausência-desprazer, tentando recuperar essa sensação imaginária de gozo absoluto (Willemart, 1995, p. 152).

Sobre esses efeitos de repetição, penso em como uma mulher me fascinou tanto quanto Lola... e como isso balançou minha vontade de trabalhar com outro texto.

Entre os arrebatamentos

Em meu princípio está meu fim.

(*Poesia*, 2015, T. S. Eliot, p. 200)

Quando me propus a ocupar-me com a presente investigação, dei-me conta de duas condições. A primeira é que fazia tempo que não me assumia na primeira pessoa do singular, por conta dos pressupostos acadêmicos. Isso foi assustador... oferecer as minhas palavras. Soou-me quase perigoso, quase como se houvesse um caminho certo para me nortear. Lembrei-me de que se trata disso afinal, da temática que estou no percalço em minha dissertação: o arrebatamento, efeito enlaçado à sublimação. Não há saída: preciso incluir-me, preciso fazer um nó desta trinca operante já muito familiar: escrita – psicanálise – literatura.

A segunda condição não me pegou desprevenida: precisava dar um tempo para minha relação com Lola Valérie Stein. Veja bem, assim mesmo, sem querer ter intimidades – ao menos por agora – com sua nomeação esvaziada (Porge, 2019, p. 37), com um nome que não nomeia, com o jogo esburacado em que ela desdobra seu desejo. Ela, Lola Valérie Stein, a do arrebatamento, a do *Le ravissement* de Marguerite Duras, mais conhecida como Lol V. Stein.

O problema é que ela é ela. Como suportar Lol? Jacques Hold não a segura –apesar de seu nome (*hold*), seu *holding* é fracassado (Porge, 2019, p. 37) – no que tange à relação direta com ela, pois, considerando seu relato como narrador-personagem em via sublimatória, ele é bem-sucedido em seu gozo, mesmo perante toda angústia que contempla o relato. Vejo esse ensaio como algo que eu necessitasse escrever, um endereçamento para Lola, talvez. De qualquer modo, a própria Lola não se suportou. Afinal, ninguém consegue viver somente no devaneio, na psicose, por 24h. Ela entrou em *stand by* em relação à cena do baile por pelo menos dez anos. Não necessito, contudo, de todo este tempo. Mas eis que seu nome, seu sujeito arrebatante, a cena que a arrebatava, preciso margear.

Na temporalidade da autora Duras, você veio depois de Anne, a Desbaresdes, não a sua Anne-Marie Streeter, mas você já ali estava, rodeando, sempre lateralizando, Lol. Agora pode ser Lol. Cansei de ler sobre você para ainda falar de você. Soa necessário. Mais uma vez, é sobre você. Sobre esta loucura, sobre este rasgo na tela que só assim a faz voltar-se para ela (Barthes, 2018, p. 49). É necessário encontrá-la nas outras. Entramos, portanto, em minha dúvida sobre qual arrebatamento escolher desvelar nesta dissertação. O concorrente era o arrebatamento que senti ao ler *Moderato cantabile* (1958). Anne Desbaresdes é como você. Que fala e não parece dizer. Devaneios assumindo a linguagem, furos no *logos* da palavra. Ela se arrebatava, no entanto, pelo grito que lhe faltou, Lol. A cena passou, não vista, apenas (re)imaginada, praticamente assediada. Eu também imagino seu grito mudo nessa cidadezinha à beira-mar, Lol. Se aquele grito poderia ser seu, do seu amante que a matou, de Michael Richardson, que por conta do arrebatamento dele, excluiu-a de seu próprio, cortou sua duração ao raiar do amanhecer (já que a hipótese deve se fazer acerca de um crime passionai).

Agora, o arrebatamento não vem do olhar, da cena vista. Ele é por meio do som. Da potência da voz. O que vem a ser um grito? Qual sua história? Edvard Munch (1863-1944) já trabalhou com tal conceito em sua famigerada obra *O grito* (1893), seduzindo as fantasias com

essa representação. Mudo ou não. A tela é muda, o inconsciente não. É sobre isto que se trata a fantasia. É sempre dela que se trata.

Percebo que acabou virando realmente um endereçamento. Agora, para quem lê, esclareço: leio *Moderato Cantabile* na urdidura fragmentar. Os diálogos, sendo tão impenetráveis, ganham a face de um fragmento discursivo, de lacuna, de reticências. O livro foi acabado, mas seu eco⁵⁷

Nada moderado e cantante: os escândalos da recusa e o paralelo entre as mulheres

O que Marguerite Duras inventa é o que chamarei: a arte da pobreza. Pouco a pouco, há um tal trabalho de abandono das riquezas, dos monumentos, à medida que se avança em sua obra, e acredito que ela está consciente disso, ou seja, que ela desnuda cada vez mais, coloca cada vez menos cenário, mobiliário, objetos, e então fica de tal forma pobre que, no final, alguma coisa se insere, fica, e depois junta, reúne tudo que não quer morrer. Como se todos nossos desejos se investissem em alguma coisa muito pequena que se mostra tão grande quanto o amor.
(Sobre Marguerite Duras, 2001, H. Cixous)

⁵⁷ Perdoe-me, quem lê, a liberdade de literalizar o “efeito Duras”, mas em reverberações não cabe uma pontuação.

Moderato Cantabile funciona pela recusa de Anne, de seu filho e de Marguerite Duras, não necessariamente nesta ordem. Há uma renovação na prática literária do romance, seja de sua época, no *Nouveau roman*, seja dentro da própria Duras e sua inquietude. Assim, é paradoxal, nada moderado e cantante. Tal como o menino que teima em não poder responder o significado de *moderato cantabile* para sua professora, Duras teima em não seguir as convenções, não exatamente para transgredir, mas porque é tragada para esta situação de narrar os fragmentos de amores: “Livros ilegíveis, mas ainda assim inteiros. Tão distantes de qualquer palavra quanto o desconhecido se encontra de um amor sem objeto” (Duras, 2021, p.29), como insinua a epígrafe escolhida da jornalista Hélène Cixous.

Nesse efeito de recusa, vejo desabrochar, conjuntamente, a figura de Anne Desbaresdes. Afinal, em meio à narrativa monótona, de poucos espaços físicos e excesso das mesmas palavras, um grito coloca em alerta as personagens – Anne e Chauvin – em relação à sua própria vida. A imaginação despertada pelo “de onde vem este grito de terror?” ou “por que gritaram?” concede uma abertura para o desejo dos sujeitos, despertando-lhes a vontade de se libertarem do carrasco do supereu, introjeção da lei paterna (moral) no aparelho psíquico, de acordo com os pressupostos freudianos, convertendo a pergunta para “o que estou procurando?”.

Esta inversão interrogativa abre margem para o encontro do referido casal e sua busca pelo amor. O grito, suporte do arrebatamento, motiva a procura de Anne pela verdade que o fez ser ouvido. Ela não pode se separar deste seu embaraço pelo som, pela voz feminina que na morte pode ser escutada. Não ouvida, mas escutada. Haveria um apelo? Um apelo que se identifica com os sentimentos reprimidos de Anne? Pouco importa, desde que, pela lembrança de seu efeito, ela possa (re)construir a história da ocasião e permanecer arrebatada, permitindo-se a retirada daquela terrível convenção que lhe comprimiu pelos últimos dez anos: “por dez anos, ela não deu motivos para que falassem dela. Se sua incongruência a devora, ela não faz ideia.” (Duras, 2022, np).

A primeira pista mais concreta se dá pelas taças de vinho bebidas à luz do dia e desacompanhada, pela voz trêmula que pede o vinho, pelo notório desejo de explicações que acomete a moça do balcão do café em que o grito ocorreu. É o primeiro embate da disciplina social com a tateação do desejo. Todo o cenário em torno de Anne é composto por pessoas que se surpreenderam e pelos murmúrios a respeito. Todos sempre sabem.

Em Anne, é necessário que saiba, frequentando o café em que tudo ocorreu: o grito, a cena de angústia do rapaz que se atira ao chão, agarrando o corpo morto da jovem estirada “Meu amor. Meu amor” (Duras, 2022 p. 29). É sobre o amor. O que se faz dele, com a morte que vem junto a ele. O que fazer para continuar a se encontrar com o amor? Desencontrando Chauvin no decorrer dos dias (um desencontro na linguagem), ambos se comunicam e permanecem conectados apenas pelo erotismo da fantasia, da criação.

Chauvin assume a forma de Sherazade, continuando a seduzir Anne, para manter sua existência para ela: “nesta cidade, sim. Se a senhora voltar, vou tentar saber mais alguma coisa e lhe direi. (Duras, 2022, p. 43). O pacto está feito. Ele precisa da obra. De fragmentos de uma obra, de uma verdade inventada. *Moderato cantabile* funciona pela imaginação, pela contação de histórias. Pode haver a escrita de Duras, mas, desta vez, trabalhamos com o relato ali, na ponta da língua, em tempo real, associação livre. Há o desejo de capturar e talvez arrebatado, ainda mais, o outro pela história, pelo seu imaginário. Anne necessita da contação de história para ali permanecer e morrer.

Visto assim, Chauvin assume parte do papel de Jacques Hold em *O deslumbramento*, o papel do homem que conta para manter sua posição como amante, um ser servil, ciente de seu fracasso na triangulação “mulher amada – arrebatamento – eu (homem)”. É a repetição da trinca, estar a serviço do fantasma (Marco, 2000, p. 49), da mulher amada: “[...] Desejo como um sedento beber o leite nebuloso e insípido da palavra que sai de Lol V. Stein, fazer parte da coisa mentida por ela” (Duras, 1986, p. 78-80).

Chauvin também é pura obsessão, com o colo, os seios, o vale deles que abriga⁵⁸ aquela magnólia que faz o perfume ficar impregnado, uma lembrança de crime. Sobre a “flor metonímica do desejo”, a professora e crítica Sylvie Loignon esmiúça a fatalidade, a previsão do que é o preço daquela magnólia entre os seios de Anne que não florescerá como as outras do seu jardim, o tempo foge nessa floração esquecida (2022, p.16), pois agora apenas resta murchar, morrer. É a imagem perfeita para a pulsão de vida e a pulsão de morte, esta dualidade psíquica evidenciada por Freud.

Para além, parece que Sylvie Loignon concordaria comigo, ao ver Lol em Anne: “Anne quer ver o criminoso e sua vítima no café.” (2022, p.16). É ambígua esta colocação, pois se refere aos amantes, à morta e ao rapaz que enlouquecera, ou ao próprio Chauvin aos olhos de Anne, criminoso por contribuir com o adultério, sua vítima por deter poder e aprisioná-lo em seu próprio esgotamento, lamentando para que ele conte a ela, continue recontando, continue lhe servindo. Lol brinca com Hold assim, quer ver naquele homem o criminoso de Richardson que lhe tirou a instância de Ser, para agora devorar o homem que se posiciona no antigo papel de Richardson.

Ambas possuem um modo de relação defunta (Marco, 2000, p. 47). Lol substitui no sentido da estrutura simbólica, pois permite que Jacques Hold reviva dentro dela certa cena de abandono. E mesmo que, um dia, ele também possa abandoná-la, ela já o imagina a rigor, a fim de domesticar seu próprio sentimento e vazio, um retorno à sua necessidade, estar separada e só. Quanto a Anne, é por via do fracasso que esse efeito lhe assalta. É criada a expectativa de que isto ocorra.

Pensar na vida pacata que você leva e na estrutura repetitiva da narrativa faz-me lembrar que, em uma partitura, a mesma nota se inscreve por diversas vezes. É necessário para compor uma música. Mas, nos tons da vida, as repetições cansam, a monotonia abraça de modo

⁵⁸ Ato falho para o que pensei sobre [obriga].

mortífero. Moderada, mas cantante, ou que está disposta a passar a cantar, isto seria você, Anne? A música, o som, a necessidade de ouvir, o desejo que toquem, este é seu lado da vida, é sua necessidade para com ela, não é?

Noto, mais uma vez, a evidência do ternário e do paralelismo nos quais me detenho neste “ensaio”: você [Anne] – Marguerite Duras – Eu, ou melhor, vocês [Anne/Lol] – Marguerite Duras – Eu, no momento em que um ato falho (sim, eles também ocorrem via escrita) aparece. Comecei a endereçar para Lol esta escrita, na minha angústia de lidar com o furo; entretanto, agora me dirigi a Anne. Olhar para o furo em Lol, olhar para seu jogo no vazio é assumir que encará-la remete à música do Caetano: “(...) onde queres descanso⁵⁹, sou desejo (...)”. Estava farta das triangulações, das trincas e das repetições que as abrange. Ser feito a três, já conheço isto através da relação edípica freudiana. Necessita-se do terceiro, do que barra, para nos constituir. Mas Lol é reticente, ela é a continuidade do arrebatamento, é a constituição física de um; seu olhar que nada vê, sempre está prestes a vivenciar uma espécie de rompante. Lol é, portanto, desejante de um arrebatamento. E eu me encontrei assim também, sempre em busca de um.

Do turbilhonamento do efeito Duras não se escapa. Nos desencontros durante o encontro amoroso, durante o encontro literário, fala-se do amor. Da morte. Disso se necessita para escrever. Disso se necessita para contar. Assim, acredito que o texto pede para eu falar mais sobre a escrita de Duras, a escrita, este processo.

Sublimação via escrita: um saber morrer

*Qualquer que seja ela, de qualquer forma que ela seja
tomada, a obra da sublimação não é de forma alguma*

⁵⁹ Não surpreendentemente escrevi descaso.

necessariamente a obra de arte. Ela pode ser muitas coisas ainda, inclusive o que eu estou fazendo aqui com vocês que não tem nada a ver com a obra de arte – Esta reprodução da falta [...], eis de que se trata em toda obra de sublimação realizada.

(A lógica do fantasma, 2008, Lacan, p. 125)

Poder-se-ia compor todo este espaço com o livro *Escrever*, de Marguerite Duras, o ensaio autobiográfico sobre o que é escrever. Muito mais fácil. Afinal, vale lembrar as palavras de Lacan em seu texto *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*: o artista sempre precede o psicanalista; portanto, este não precisa bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (2003, p. 200). Por sua vez, em *Escrever*, a autora trata do texto e do encontro com o psicanalista francês como mais uma face identitária para seu ofício (Duras, 2021, p. 30).

Referimo-nos a essa questão no início deste “ensaio”, ao falarmos sobre as mulheres e as dificuldades que as circulam, dando ênfase ao “direito de falar” ignorado por elas. Imagino, então, que o silêncio seja o foco crucial, pois as mulheres possuem uma grande bagagem histórica de silenciamento e silêncio. Há como articular substancialmente tal aspecto com a literatura, visto que a maior potência da literatura podemos achar no silêncio, naquilo em que ainda não há palavra, não há linguagem disponível. Assim, escrever seria “um berrar sem fazer ruído” (Duras, 2021, p. 37). Há muito o que se pensar no sentido de: para onde aponta aquilo que se está silenciando dentro de nós e que também se silencia no outro? (Saavedra, 2021, p. 71)

Marguerite coloca o ato da escrita como um encontrar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, para descobrir que só a escrita conseguirá salvar (2021,

p.30). A autora se apropria, de certo modo, de um tratamento para a angústia. Vou esclarecer por partes. No ensino de Lacan, vimos que a angústia é uma falta da falta e que o desejo, como um signo da falta (sempre relacionado ao impossível), instaura a referência a ela. Diante dos objetos imaginários, os de causa de desejo (objeto *a*) que recobre a *Coisa*, o vazio dela, a sublimação, como via pulsional, torna-se possível quando o objeto semblante ocupa lugar no desejo (Metzger, 2021, p. 74).

Desta maneira, desejo e sublimação trabalham casados diante de um vazio, de uma falta, e isto implica uma dissolução imaginária correspondente de uma destituição subjetiva, em que o desejo se mantém como guia. Eis que, não tendo outro modo que não seja o de escrever, só se alcança, através disto, “esse perder-se de si dentro da casa” (Duras, 2021, p.40), o refresco perante a angústia. “É o fluxo da escrita que passa pelo seu corpo. Atravessa-o. É daí que partimos para falar de emoções que são difíceis de dizer, tão estranhas e que, no entanto, de súbito se apoderam de nós” (Duras, 2022, p. 91).

Do livro – dos fragmentos – da obra

Não sei o que é um livro. Ninguém sabe. Mas sabemos quando ele existe. E quando não há nada, sabemos, do mesmo modo como sabemos que estamos vivos, que ainda não morremos.
(Escrever, 2021, Marguerite Duras, p. 45)

O livro, como matéria de criação, abre questionamentos sobre como se permeia a escrita e seu *status*, levando em consideração sua função fundamental como experiência de leitura (Cadôr, 2016, p. 319). Resolvi adentrar este pensamento no decorrer do ensaio, não apenas pela

diversidade de material que Marguerite Duras coloca em *Escrever* (inclusive, espero que me tenha feito entender no título quanto ao fato de que Marguerite Duras está entre essas mulheres em suas obras: ela é arrebatadora por si só). Resolvi entrar neste debate por pensar no caráter fragmentário presente em *Moderato cantabile* e em *O deslumbramento*. Nenhum deles está finalizado. Apresentam finais em aberto (o campo de canteio, o vislumbre do poente) e diálogos lacunares. Apenas concluímos que são livros completos por haver uma editoração completa dando-lhes suporte. E quanto à obra? Para mim, como exponho, vejo Anne em Lol, ou uma *prolepse da diegese* de Lol em Anne. Vejo uma Anne ainda mais inserida na loucura agora, corporificada em Lol, e penso em *L'amour* (1971), outro romance de Duras, sem nenhuma nomeação de personagens, sem os dez anos de descanso de Lol de sua terra natal, S. Thala, agora com a sua loucura, seu delírio, sua psicose completamente a céu aberto.

É nesse emaranhamento, nesses fragmentos do fundo recorrente de Marguerite Duras, que isso que vimos na sublimação demonstra a sua diferença com as limitações de bordas, páginas, formatos de um livro. Posso falar mais uma vez da mulher, mulher Duras, mulher Anne/Lol. E falar do feminino como aquele que escapa no jogo entre o não inteligível e o livro que vem, o livro que não consegue vir, diferente da lei fálica que nos situa dentro da teoria, da lei da metáfora e metonímia. Mais ainda, contemplando o formato de retratação, que pressupõe que os autores podem continuar escrevendo os livros já escritos, aderindo à ideia de que tudo escrito até então são apenas fragmentos de uma obra em andamento e que, justamente por conta disso, há a confusão de misturar-se com a vida. (Agamben, 2018, p. 119)

É na extravagância do fora de uma obra, dos textos, das rasuras, das incompletudes, que nós, os leitores, devemos nos reconstituir e absorver a ideia de solidão dentro deste aspecto fragmentário e de incompletude. Afinal, é nisto que se confecciona um arrebatamento. A autora traça também a questão dos erros bem-sucedidos (que são o que tornam os livros verdadeiros) e a questão daquela passagem difícil e incontornável. O escritor precisa tomar a decisão de

adotá-los (Duras, 2021, p.45). Soa-me como esta a aventura dos leitores. Seria a de apreender os diversos tipos de conteúdo e obras que podem ser encontrados e lidar com eles. Nesse sentido, cabe-nos lembrar de duas preciosas definições de Barthes:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de gozo: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta [...] faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (2006, p. 21-22)

Claramente, o texto de gozo permeia a obra de Duras, principalmente após o rasgo que foi *Moderato Cantabile* e sua transformação com a escrita: "Era como descobrir os vazios, os furos que eu tinha em mim, e encontrar a coragem de dizê-los. A mulher de *Moderato Cantabile* e aquela de *Hiroshima, mon amour* era eu: extenuada por esta paixão que, não podendo me fiar pela palavra, decidi escrever" (Della-Torre, 2013, p. 53).

Doravante, na dificuldade do “ensaio” e na necessidade de contar meu esgotamento bastante inventado sobre meus encontros com Lol V. Stein (reassumi a intimidade com seus furos), encaminho-me para as considerações, neste enquadre e neste tempo, deste percurso de ler, perceber e sentir o arrebatamento, o que considero como maior adereço da pulsão sublimatória nos estudos psicanalíticos.

UM DESCANSO TEMPORÁRIO DO BAILE: CONSIDERAÇÕES, APENAS

Gostaríamos de iniciar essa breve despedida explicando o título da dissertação em questão: “(Em)laço com o arrebatamento: a sublimação ensinada por Marguerite Duras em confluência com o diálogo psicanalítico”. Quando pronunciamos em voz alta, percebemos que se torna “enlaço”, coadunando, assim, com uma ação impositiva, como seria um aperto (um estreitamento, um espremer) resultante do arrebatamento, este roubo, esta devastação congruente com Thanatos. Também é possível ler separadamente, tornando-se “em laço”. Deste modo, remetemos à ideia de fazer um laço, uma união, uma libido harmônica com Eros, que, quando acometido dentro do arrebatamento, proporciona o sublime, o encantamento. Chegamos ao êxtase ambivalente do arrebatamento, à sua máxima no entre de Eros-Thanatos.

O outro aspecto para se pensar é a escolha do termo “ensinada”, atribuído à figura de Marguerite Duras. Esclarecemos: ela nos (re)ensina como fantasiar⁶⁰. A retomada das brincadeiras infantis e os devaneios expressos na escritura sinalizam um conhecimento advindo de suas fantasias permeadas por vivências, lembranças, significantes, dores, prazeres... Afinal, a sublimação ensinada por meio da literatura, num geral, possibilita aos leitores/receptores o prazer de gozar com suas fantasias sem censura e vergonha (Freud, 2021b, p.64). Tudo o que Lacan desejava falar foi capturado pela obra durassiana: “A prática da letra converge com o uso inconsciente; é tudo do que darei testemunho ao lhe prestar homenagem” (2003, p. 200).

Assim, compreendemos a premissa freudiana de como o artista sempre precede o psicanalista. Chegamos ao último ponto do título: “em confluência com o diálogo psicanalítico”. Apontamos que “psicanálise não é literatura, embora esta, assim como a arte,

⁶⁰ Considerando a fantasia como contorno/representação do desejo, seja ele de prazer, seja de angústia na preparação anímica de sintomas de sofrimento (Freud, 2021b, p. 59)

possa iluminar o trabalho da primeira. E há alguns notáveis psicanalistas que tomam esse partido estético segundo o qual o **ato interpretativo** é o ponto de articulação entre a psicanálise, a literatura e as artes” (Frayze-Pereira, 2015, p. 14, grifos nossos). É no entrelaçar desse ato que desembocamos a nossa interrogação de como lidar com um arrebatamento, buscando apreender a sua ordem e, assim, pensar em possíveis vias de dar contorno para tal. Nossa percepção e escrutínio desta busca nos enveredou para o vasto campo da sublimação.

Destarte, ao chegarmos ao primeiro capítulo, nós nos propusemos a oferecer aos leitores a nossa interpretação, sinalizando o modo como fomos nos orientando perante a obra principal – *Le ravissement* – sobre a qual nos debruçamos. Assim, tecemos um paralelo entre a obra de Duras e as figuras propostas por Barthes sobre o discurso amoroso, teor de grande importância para a recepção do livro. Trata-se de um empenho de colocar em pauta como desenrolar os fios do próprio desejo, emoldurado pelo arrebatamento. A respeito da interpretação, compreendemos que “ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é eleger (*ex-legere*: escolher), na massa das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no **enlaço** da questão crucial: o que o texto quer dizer” (Bosi, 2010, p. 275, grifo nosso). Dessa maneira, demonstramos nossa rota utilizando o manejo psicanalítico, sabendo que sua interpretação não é um método. Trata-se de um processo singular em que o interior do sujeito e do objeto de pesquisa se imbricam numa relação altamente ativa. Esse laço é o que também se presentifica dentro da arte (Frayze-Pereira, 2015, p. 17).

Esse laço que se repete em cada um que tem contato com o arrebatamento, com a criação artística, com a cena, com uma situação que presenciou, perseguimos ao longo do segundo capítulo, a fim de mostrar como poderíamos situar o desejo, localizando, nas artimanhas do inconsciente, a obtenção, tão crucial para os seres humanos, do prazer e da satisfação. Isso posto, eis que nos deparamos com o desejo de uma falsa completude, que acreditamos ter, em

algum momento, de fato existido. A satisfação, sendo ela sempre somente parcial, se deparará com o furo do impossível, com a presença do real, da privação do objeto de desejo inalcançável.

O desejo, portanto, é derivado de uma falta difundida pelo grande Outro, não possuindo um objeto, arremessando seu efeito a uma condição de esvaziamento. A esse vazio, nomenclaturamos *das Ding*. É nesse momento que trabalhamos diretamente com um dos principais assuntos da pesquisa, essa Coisa que nos permite sempre caminhar, autorizando a condução deslizando do desejo frente a um encadeamento de novos objetos, mas que nos angustia interminavelmente, ao “anunciar que o vazio é o estranho mais íntimo ao sujeito” (Metzger, 2021, p. 226).

A sublimação, meta pulsional não aprisionada à satisfação pela fixação, é a possibilidade frente ao encontro com o vazio de *das Ding*. Esse, sendo o próprio vazio no seu centro, coaduna com a possibilidade de criação *ex nihilo*, que molda um fazer a partir do nada. Esse molde é justamente a elevação do objeto à dignidade da Coisa, a possibilidade de dar um entorno, uma direção de cuidado/tratamento, com o belo e com a dor, barreiras típicas que asseguram o sujeito a não se encontrar com *das Ding* (Metzger, 2021, p. 226). Portanto, a escrita, tanto para Jacques Hold, quanto para Marguerite Duras e a presente autora, se confecciona dentro da necessidade pungente de se fazer algo com o que nos acomete.

Para melhor evidenciar esse procedimento sublimatório foi preciso focar tanto na estratégia de Lol para sublimar seu arrebatamento, criando trincas para repetir sua condição excludente no relacionamento romântico, quanto no que elaboramos como modelo da sublimação: a convenção técnica do amor cortês. Vale lembrar que se caracteriza pelo requisito de disfarçar “o impossível do interditado, velando o impossível da complementaridade” (Kuss, 2014, p. 89). Utilizando sempre uma “musa” inspiradora, igual aos poetas trovadorescos, as personagens homenageiam outras personagens desejadas, trocando, tal como no teatro, papéis

e funções no que compete à posição dentro da triangulação forjada. A única coisa que permanece na relação estrutural é o desejo mantido com o objeto que o causa, justamente por pertencer ao Outro (Lacan, 2003, p. 204).

Avançamos na teoria ao demonstrar o que faz, inconscientemente, os personagens se manterem na triangulação, perante a elaboração dos próprios desejos e da manutenção dos desejos de Outrem⁶¹. Seria o mesmo efeito que a arte reverbera no corpo e inconsciente de cada um. Referimo-nos ao efeito turbilhonário, que envolve os sujeitos ao sofrerem seu rapto diante do inexplicável, atribuído ao *das Ding* ostentado no arrebatamento. Todos que entram em contato com um material criado em circunstâncias de ordem arrebatante são envolvidos pelo turbilhão de afetos, pelo turbilhão de êxtase implicado nessa vigência anterior. Claro, salvo a sensibilidade de cada um e o que seria seu próprio vazio. Quando coincide esse rastro da própria Coisa com a Coisa do outro/Outro, explode-se e/ou implode-se.

Nesse percurso, deparamo-nos com a chave sobre a qual nos interrogamos: o que vem a ser o arrebatamento e se ele possui mais de uma forma. Com isso, esbarramos no conceito de gozo, dado, no ensino lacaniano, como um operador fundamental, como algo que caminha para além do princípio do prazer, alternando dinamicamente, porosamente, entre prazer e desprazer, assim como o arrebatamento, que, mesmo indescritível, circula entre vida-morte, belo/sublime-devastação. Aquilo de que não se consegue ficar livre, mas que repetidamente se encontra sob forma de atualização. Aquilo que se recusa, mas que retorna como desejo nas formações do inconsciente. O gozo sintomático. Compatibilizamo-nos, do início ao fim, com Clarissa Metzger, mostrando a possível via de tratamento para o gozo através da sublimação, pois é ao tatear o arrebatamento que notamos a característica dos afetos carregados por algum a-mais⁶², que, na sublimação, faz trilha de descarga e, precipuamente, de deslocamento.

⁶¹ A letra maiúscula para referência ao Outro e a *das Ding*.

⁶² Jogo de palavras com “a mais” e com o objeto *a* de desejo, como um excesso derivado do arrebatamento.

Após demonstrar os aspectos com os quais lidávamos, seguimos, no capítulo três, motivados pela importância de desvelar os pressupostos emergentes nas questões de autoria, fazendo-o a partir do deslindamento do arrebatamento e, em sequência, da sublimação, vivenciados por Jacques Hold, Marguerite Duras e pela autora da dissertação. Nessa sequência, primeiramente ocupamo-nos das reflexões barthesianas de que para o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor, conciliando com a crítica de sujeito, discurso e obra proposta por Foucault em um dialogismo com a psicanálise.

Contemplando a máxima sobre o que significa escrever, notamos o ternário em que se faz o nó no discurso da obra: Marguerite Duras – Jacques Hold – Eu (leitora que analisa e escreve a respeito desta decifração). O percurso se faz quando percebemos que o narrador-personagem Jacques Hold é o único de que podemos analisar o discurso, acompanhando o efeito arrebatante por ele sofrido. Nada temos da verdade de Lol; em contrapartida, há em jogo a necessidade de J. Hold de contar a história da moça e ser o autor desta produção. No espaço de fantasmagoria autor-leitor, onde se faz o paradoxo morte/nascimento e/ou origem/destino, revela-se o Ser da escrita e sua multiplicidade de atravessamentos discursivos.

Quanto à autoria e aos impactos da mesma segundo a própria Duras, construímos nossas reflexões com base na necessidade da autora de fazer sua criação **com** a dor e com o medo de si mesma (e **não apesar de** sua dor e medo). A escrita é consequência quando não se tem mais nada a perder, chegando como um tufão enlouquecedor, em que tudo ganha sentido em relação ao que se escreve (Duras, 2021, p. 35). Percorremos melhor o que vem a ser essa escrita feminina colocada por Cixous em suas considerações sobre as mulheres. Caímos na periculosidade de pensar o que vem a ser o feminino e o que seria uma mulher, mesmo que não haja a pretensão de responder a questões tão complexas como essas. No âmbito da escrita feminina, o que fizemos questão foi de atribuir à sublimação o mesmo que notamos do espírito

feminino do poeta trovador, uma pulsão satisfeita fora da medida do gozo fálico, estruturalmente masculino.

O gozo fálico é o medo da castração, é necessariamente gozar com o falo, uma saída única, um gozo localizado. Contudo, perante o risco de perder o falo, não se pode gozar totalmente. Afinal, a sua referência é o pai da ordem primeva (Totem e Tabu), que podia gozar plenamente, mas acaba sendo morto e reerguido no formato totêmico. Feito isso, eterniza-se o risco de perder o falo e receber o mesmo fim. Enquanto isso, o gozo feminino não possui esta demarcação, pois não há essa referência de um que goza plenamente. Não é a operação da castração que rege o gozo feminino, mas sim todo seu corpo; o gozo se confunde com o corpo, pois não é algo localizado como no falo, é o gozo suplementar, é o algo a-mais.

Por fim, igualmente à Lacan em *Homenagem*, inserimo-nos na trinca, evidenciando o que é o *status* da literatura para nós, para localizar a própria história que nos submeteu a escrever essa dissertação: “literatura é algo definido por uma sociedade específica num tempo específico, destinado a um público específico. Nesse sentido, a literatura da forma como nós a vemos é um texto escrito com valor estético definido por nós. Mas quem somos nós?” (Saavedra, 2021, p. 168). Prosseguindo esse *script*, alegamos a escolha pelo fato de a literatura sempre fazer margem em nossas vidas, juntamente com a psicanálise, e por acreditarmos que ela salva. Por isso, desejamos investigar esse processo e o efeito de causação arrebatante da própria literatura:

A literatura salva, dizem. Eu tendo a concordar, não sempre, nem o tempo todo, mas pode salvar. Salva porque nos permite criar, através da ficção, uma origem e um futuro. Ah, mas é ficção, poderiam argumentar alguns. Sim, mas não importa. Não importa se é sonho ou vigília, realidade ou ficção. Mais uma vez, ao contrário do que nossa lógica binária possa indicar, em última instância, não há diferença entre essas categorias. Tudo é palavra, tudo é ficção, inclusive a memória – aquilo que imaginamos ser nós

mesmos. A ficção é escrita do inconsciente, pode nos dar um passado, e pode também nos dar um futuro e um presente por onde caminhar (Saavedra, 2021, p. 176)

Nesse sentido, o interesse do presente trabalho concentrou-se em explorar parte do universo de Marguerite Duras com seu inconsciente arrebatador. “Essa arte sugere que a arrebatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados” (Lacan, 2003, 198). Através da escrita do narrador-personagem Jacques Hold, desde a noite do baile, nem Lol e nem eu – juntamente com os leitores – somos os mesmos; provavelmente, Duras também não é. A noite do baile se apaga como lembrança, para tornar-se pura presença. Lol fica tão arrebatada que esquece de sofrer. Talvez seja do esquecimento, desse esquecimento que se formam as personagens do romance, que haja a condenação para essa ausência arrebatada dentro da instância do arrebatamento.

Levando em consideração as percepções colocadas, ao unir neste texto três obras durasianas: *O deslumbramento/ O arrebatamento*, *Escrever* e, até mesmo, *Moderato Cantabile* (mesmo que apenas em nosso “ensaio”), condensamos como em um sonho, ou devaneio, estas mulheres – Lol V. Stein, Marguerite Duras, Anne Desbaresdes. Ainda são fragmentos, esboços dentro da Obra dessa importante autora. Algo fica muito claro sobre sublimação: Duras é signo.

No que tange ao nosso parecer sobre os leitores e o livro, existe uma solidão no livro, uma espécie de solidão universal; ela é um tipo de escrita. Ler é, então, escrever (Duras, 2021, p. 46). A mola do desejo é forjada pelo desamparo, este sentimento reverberado pela solidão, esta que nos acompanha, esta que nos obriga a bordejar os furos e não permitir que Lol V. Stein se torne Lola Valérie Stein.

Encerramos por aqui, esclarecendo, mais uma vez, sobre os furos que impedem a completude de uma interpretação. Nesse sentido, vale ressaltar que apenas nos utilizamos de nossas referências e parâmetros pessoais em um trabalho psicanalítico, para dar conta do nosso

próprio arrebatamento. As portas seguem abertas para mais aventureiros se inscreverem no turbilhão.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2018). *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boi tempo.
- Aires, S. (2021). Sublimação// Psicose // Sinthoma. Em M. Lasch, N. V. Leite, & F. Trocoli, *Da sublimação à invenção* (pp. 243-258). Campinas, SP: Mercado das Letras.
- Alazet, B. (2020). Notice sur moderato Cantabile. Em B. Alazet, & C. Blot-Labarrère, (*Dir.*) *Dictionnaire Marguerite Duras*. Paris: Éditions Honoré Champion.
- Andreas -Salomé, L. (2022). Anal e sexual (1916). Em L. Andreas-Salomé, *Sobre o tipo feminino e outros textos* (pp. 163-209). São Paulo: Blucher (Coleção Pequena Biblioteca Invulgar).
- Andrès, M. (1996). Ato falho. Em P. Kaufmann, *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan* (pp. 55-56). Rio de Janeiro: Zahar.
- Aragão e Ramirez, H. H. (2004). Sobre a metáfora paterna e a forclusão do nome-do-pai: uma introdução. *Mental*, 2(3), pp. 89-105.
- Arçari, V. A. (2022). A escrita do vazio ou uma nova linguagem em Lol V. Stein. Em D. Eckstein, G. Moreira, & M. S. Renata Estrella, *A escrita, essa passagem: ensaios sobre Marguerite Duras*. Rio de Janeiro: Sabiá Editorial.
- Ariel, A. (1994). *El estilo y el acto*. Buenos Aires: Manantial.
- Bachelard, G. (1990). *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Barros, M. (1996). *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

- Barthes, R. (2018). *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Editora UNESP. [Trabalho original publicado em 1977].
- Barthes, R. (2006). *O prazer do texto*. São paulo: Perspectiva [Trabalho original publicado em 1973].
- Bartucci, G. (2002). . *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago.
- Beaulieu, J. (2021). A escrita-solidão entre a vida e a morte. Em M. Duras, *Escrever* (pp. 8-17). Belo Horizonte: Relicário.
- Blanchot, M. (2005). *Die Schrift des Desasters*. Munchen: Wilhelm Fink Verlag.
- Blot-Labarrère, C. (1992). *Marguerite Duras*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bojunga, L. (2016). *Intramuros*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga.
- Bosi, A. (2010). *Céu, Inferno. Ensaios de Crítica Literária e Ideologia*. São Paulo: Editora 34 (Coleção Espírito crítico).
- Branco, L. C. (1990). *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. Belo Horizonte: [Tese encontrada no acervo online da UFMG].
- Brandt, P. A. (1978). La diegesis. Em P. O. Renato, *Linguística y literatura*. Xalapa, México: Univ. Veracruzana.
- Braustein, N. (2007). *Gozo*. São Paulo: Escuta.
- Bulfinch, T. (2013). *O livro da Mitologia: A idade da Fábula*. São Paulo: Martin Claret.
- Cadôr, A. O. (2016). *O livro do artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Calado, P. R. (2016). Sobre o delírio na psicose: a relação com o Grande Outro na paranoia e na esquizofrenia. *Stylus (Rio de Janiero)*, (32), pp. 99-107.

- Cardoso, R. A. (2013). *A voz de Capitu na crítica-ficção: relações entre Dom Casmurro e Capitu – memórias póstumas*. Goiânia: [Tese de doutorado em Letras e Linguística na Universidade Federal de Goiás].
- Chaves, E. (2021). O paradigma estético de Freud. Em S. Freud, *Arte, literatura e os artistas* (pp. 7-39). Belo horizonte: Autêntica.
- Cixous, H. (2022). *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo (Texto original escrito em 1975).
- Crippa, S. (2023). Desfrutar da escrita. Em M. Duras, *Olhos azuis, cabelos pretos & A puta da Costa Normanda* (pp. 8-19). Belo Horizonte: Relicário.
- Cruxên, O. (2004). *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Coleção: Psicanálise passo à passo; 51).
- Deleuze, G. (2000). *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Della-Torre, L. (2013). *La passion suspendue*. Paris: Édition du Seuil.
- Dor, J. (1990). *Introdução à leitura de Lacan*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Dunker, C. (2016). *Por que Lacan?* São Paulo: Zagodini.
- Duras, M. (1986). *O deslumbramento (Le ravissement de Lol V. Stein)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Duras, M. (2021). *Escrever*. Belo Horizonte: Relicário.
- Duras, M. (2022). *Moderato Cantabile*. Belo Horizonte: Relicário.
- Duras, M. (2023). *A dor*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Eagleton, T. (2005). *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Eckstein, D. F. (2020). A repetição no arrebatamento. Em G. Moreira, R. Estrella, & T. F. (org.), *Não se pode e se escreve: ensaios sobre Marguerite Duras*. Sabiá Editorial (Coleção Fortuna).
- Eliot, T. S. (2015). *Poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- Ferreira, R. T. (1998). *Marguerite Duras no Brasil: aspectos da Recepção Crítica*. Ferreira, R. T. R. (1998). Marguerite Duras [Universidade Federal de Santa Catarina]. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/77942/139725.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Fink, B. (1998). *O sujeito lacaniano; entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?* Lisboa: Passagem.
- Foucault, M. (2007). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2008). *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M., & Cixous, H. (2001). Sobre Marguerite Duras. Em *III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. (Ditos e Escritos V)* (pp. 356-395). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Frayze-Pereira, J. A. (2014). *Arte, Dor: inquietudes entre Estética e Psicanálise*. Cotia/SP: Ateliê Editorial
- Frayze-Pereira, J. A. (2021). Estudo controverso permitiu a Freud pensar a psicanálise com Da Vinci: psicanálise aplicada, psicanálise implicada. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 55 (1), pp. 147-164.

Freud, S. (1996). Recalque. Em S. Freud, *Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud* (Vol. XIV). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (2010). Além do princípio de prazer. Em S. Freud, *Obras completas vol. 12: Introdução ao narcisismo; Ensaio da metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das letras.

Freud, S. (2010). *Introdução ao Narcisismo; Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras.

Freud, S. (2013). *As pulsões e seus destinos (Edição bilingue)*. Belo Horizonte: Autêntica.

Freud, S. (2015). Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci. Em S. Freud, *Arte, literatura e os artistas*. São Paulo: Autêntica.

Freud, S. (2021). *O infamiliar e outros escritos/ Sigmund Freud; seguido de O homem de areia/ A. T.A Hoffmann*. Belo Horizonte: Autêntica.

Freud, S. (2021a). O motivo da escolha dos cofrinhos (1913). Em S. Freud, *Arte, literatura e os artistas* (pp. 167-182). Belo Horizonte: Autêntica.

Freud, S. (2021b). O poeta e o fantasiar (1908). Em S. Freud, *Arte, literatura e os artistas* (pp. 53-64). Belo Horizonte: Autêntica.

Freyze-Pereira, J. A. (2015). Psicanálise e literatura: Implicação recíproca. Em F. Sofio, *Literatura: Psicanálise como Forma Literária* (pp. 11-18). São Paulo: Ed. Fap-Unifesp.

Graf, M. (1993). *Réminiscences du Professeur Sigmund Freud (1942)*. L'Unébévue. Han,

B.-C. (2017). *Agonia do Eros*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

<https://doi.org/10.7551/mitpress/11054.001.0001>

Hilste, H. (2012). *Cantares*. Porto Alegre: Globo.

Homem, M. (20 de janeiro de 2023). *Maria Homem*. Fonte: Canal Maria Homem. Disponível em Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=pTlfKW5p47o&ab_channel=MariaHomem

Honda, H. (2011). O conceito freudiano de pulsão (Trieb) e algumas de suas simplificações epistemológicas. *Fractal, Revista da Psicologia*, 23 (2), pp. 405-422.

<https://doi.org/10.1590/S1984-02922011000200012>

Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. London/New York: Methuen.

Jacques, L. (2008). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise [1959-1960]; [Versão brasileira Antônio Quinet]*. Rio de Janeiro: Zahar.

Jauss, H. R. (2001). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Jauss, H. R. (2002). A estética da recepção: colocações gerais. Em L. C. Lima, (org. e trad.). *A literatura e o leitor: textos da Estética da Recepção* (pp. 67-84). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Junqueira, A. B., & Wirthmann, R. (mai -out de 2019). O deslumbramento como dois paradigmas distintos do impossível: um estudo de desigualdade entre os sexos. *Revista aSEPHallus de Orientação Lacanina*, 14 (28), pp. 53-72, Rio de Janeiro.

Kaufmann, P. (1996). Foraclusão (exclusão da realidade). Em P. Kaufmann, *Dicionário enciclopédico da psicanálise: o legado de Freud e Lacan* (pp. 213-215). Rio de Janeiro: Zahar.

Kristeva, J. ([1987]1989). *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco.

Kuss, A. S. (2014). *Amor e desejo: um estudo psicanalítico*. Universidade Federal do Paraná [Dissertação].

Kuss, A. S. (2021). *Amor, feminino e solidão: um estudo psicanalítico sobre invenções da existência*. Rio de Janeiro: [Tese de doutorado retirado do repositório digital da Universidade Estadual do Rio de Janeiro].

Kuss, A. S. (2022). *A gente mira no amor e acerta na solidão*. São Paulo: Planeta Brasil.

Laboissière, M. (2021). *O corpo e o fenômeno psicossomático na psicanálise*. São Paulo: Zagodoni.

Lacan, J. ([1959-60] 1997). *O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. ([1962-1963]/ 2005). *Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. ([1968-69] /2008). *O Seminário: Livro 16 - de um outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, J. (1975). *Séminaire I: Ecrits techniques de Freud: Les Ecrits techniques de Freud (1953-1954)*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (1975). *Seminário XXII - RSI (1974-1975)*. Inédito. Pode ser encontrado: <http://staferla.free.fr/S22/S22R.S.I..pdf>.

Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 20: Mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (1985). *Seminário 11: Os conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (1992). *O seminário 8: A transferência (1960-1961)*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (1999). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. Em J. Lacan, *Outros escritos* (pp. 198-205). Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (1975) *Le séminaire, livre XX – Encore*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (2005). *Le Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome (1975-1976)*. Le Seuil.

Lacan, J. (2008). *O seminário: A lógica do fantasma (1966-1967)*. Recife: Centro de estudos freudianos de Recife [Publicação não oficial exclusiva para membros].

Lacan, J. (2010). *O seminário 8: A transferência (1960-61)*. 2ª edição (novo projeto), Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (2021). *O seminário 19: Ou pior (1971-1972)*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, L. (1961-1962). *Le séminaire, livre IX: L'identification (sessão de 14 de março de 1962)*, inédito.

Lacan, L. (1988). *O Seminário 3: As psicoses (1955-1956) (Edição brasileira: Aloísio Menezes)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lacan, L. (1989). *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce: homenagem a Marguerite Duras*. Lisboa:: Assírio e Alvim.

Laplanche, J. &. (2016). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes (selo Martins).

Leite, N. V. (2019b). Introdução à edição brasileira. Em É. Porge, *A sublimação uma erótica para a psicanálise* (pp. 9-13). São Paulo: Aller.

Leite, N. V. (2022). Lendo Lou Andreas-Salomé com Helene Cixous. Em L. Andreas-Salomé, *Sobre o tipo feminino e outros textos* (pp. 261-286). São Paulo: Blucher (Coleção Pequena Biblioteca Invulgar).

- Lemos, M. T. (2020). A dignidade da Coisa e a satisfação da forma. Em N. V. Markus Lasch, *Da sublimação à invenção* (pp. 9-14). Campinas, SP: Mercado de Letras.
- Lispector, C. (1981). *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Lispector, C. (1991). *Um sopro de vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
- Loffredo, A. M. (2014). *Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana*. São Paulo: Escuta (FAPESP).
- Loignon, S. (2022). *A arte do implícito e do silêncio em Moderato cantabile*. Belo Horizonte: Relicário.
- Losano, C. C. (2013). *JETZTZEIT: a aura da obra dinâmica a partir dos retratos de Poe e Wilde*. [Tese de doutorado não publicada. Universidade Federal de Minas gerais]. Belo Horizonte: UFMG (acervo digital).
- Marcos, J. (2000). O lugar arrebatado. Em L. C. Branco, & R. S. Brandão, (org). *A força da letra: estilo, escrita, representação* (pp. 32-65). Belo Horizonte: UFMG.
- Martini, M. (Jan/Jun de 2000). Literatura e cinema: um travelling no novo romance francês. *Idéias*, pp. 59-64.
- Masson, J. M. (1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago.
- Melman, C. (2008). *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Metzger, C. (2021a). *A sublimação*. São Paulo: Aller.

Metzger, C. (2015). Sublimação: laço entre arte e clínica. *Stylus: Rio de Janeiro*, (31), pp. 133-143.

Mijolla-Mellor, S. (2012). Ce que la sublimation n'est pas por Freud. Em S. Mijolla-Mellor (org.), *Traité de la sublimation* (pp. 7- 42). Paris: Presses Universitaires de France.

<https://doi.org/10.3917/puf.demij.2012.01>

Miller, J. (2015). *O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante*. Rio de Janeiro: Zahar.

Monterlay, M. (1977). *L'ombre et le nom*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Moreira, G. (2022). A escrita: um corte pelo o que há de mais vivo nesse corpo. Em G. M. Daniele Eckstein, *A escrita, essa passagem: ensaios sobre Marguerite Duras* (pp. 51- 59). Rio de Janeiro: Sabiá Editorial.

Neri, R. (2005). *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Nietzsche, F. (1980). *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Nietzsche, F. (2001). *A Gaia ciência*. São paulo: Companhia das letras.

Parente, A. M. (2017). *Sublimação e Unheimliche*. São Paulo: Pearson (Coleção Clínica Psicanalítica).

Perrone-Moisés, L. (1966). *O Novo Romance Francês*. São Paulo: SP editora.

Porge, E. (2019a). *O arrebatamento de Lacan: Marguerite Duras ao pé da letra*. São Paulo: Aller.

Porge, É. (2019b). *A sublimação, uma erótica para a psicanálise*. São Paulo: Ed. Aller.

Quinet, A. (2003). *Teoria e Clínica da Psicose*. 2ª. ed. . Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Radaelli, J. (2012). *O nonsense no país das maravilhas: o que Alice ensina à educação*. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo (USP) - Faculdade de Educação.

Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34.

Ribeiro, I. M. (2017). *Sob a égide da vaidade e da arte: aproximações entre Érico Veríssimo e Oscar Wilde*. Uberlândia: EDUFU.

Robbe-Grillet, A. (1977). *Por um Novo Romance*. São Paulo: Publicações Europa-América.

Rosa, M. D. (2021). A construção de uma Tese Psicanalítica. Em C. Metzger, *A sublimação no Ensino de Jacques Lacan: um tratamento possível do gozo* (pp. 15-18). São Paulo: edusp.

Saavedra, C. (2021). *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*. Belo Horizonte: Relicário (Coleção Nosotras; v. 4).

Safatle, V. (2006). *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: ed. FAPESP - UNESP.

<https://doi.org/10.7476/9788539303335>

Santiago, S. (2000). Retórica da verossimilhança. Em S. Santiago, *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (pp. 27- 46). Rio de Janeiro: Rocco.

Sofio, F. (2015). *Literatura/Psicanálise como Forma Literária*. São Paulo: ed.FAPESP-UNESP.

Soler, C. (2005). *O que Lacan dizia das Mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Waar, H. (Outubro de 2008). *Amor e psicanálise (nº 278 ed.) [Entrevista com Jacques Alain Miller]*. Fonte: Blog de psicanálise: SBPSP: <https://www.sbpsp.org.br/blog/amor-e-psicanalise/>
- Wilde, O. (2012). *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.
- Willmart, P. (1995). *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. Nova Alexandria, SP: FAPESP.
- Yancy, B. (2005). Marguerite Duras et le nouveau roman. *The Corinthian: Vol. 7, Artigo 14*, pp. 159-162. Disponível em: <https://kb.gcsu.edu/thecorinthian/vol7/iss1/14>.
- Zimmerman, D. (2007). *Fundamentos psicanalíticos: teoria, técnica e clínica (uma abordagem didática)*. Porto Alegre: Artmed.