

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras

Orchestrating through writing: a reading of A dam against the Pacific, by Marguerite Duras

Orquestando a través de la escritura: una lectura de Un dique contra el Pacífico, de Marguerite Duras

Orchestrer par l'écriture : une lecture d'Un barrage contre le Pacifique, de Marguerite Duras

RENATA ESTRELLA

Trabalhamos, neste artigo, alguns pontos da leitura de *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), de Marguerite Duras. Partimos de questões sobre a escrita da memória em obras da escritora francesa que oscilam entre o romance e a autobiografia, o que se desdobrou em uma investigação sobre a voz, nos indicando relações importantes tanto da voz com a memória, quanto da voz com a escrita. Assim, sugerimos ler a obra *Uma barragem contra o Pacífico* (1950) como uma estrutura de ficção operadora de verdade, construção que se deu pela escrita, a partir do que foi transmitido pelas ‘canções de ninar’. Esta operação também significou a construção de um universo imaginário que reaparece posteriormente ao longo de toda a obra da escritora, como se a operação apontasse mesmo para a construção de balizas na imensidão do oceano da linguagem.

Palavras-chave: Escrita. Psicanálise. Memória. Voz. Literatura.

Antes de mim não havia nada. Agora há eu no lugar do nada. Essa é uma sucessão difícil.

Marguerite Duras

Este artigo desdobra alguns pontos da leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*¹ (1950), romance que pode ser considerado inaugural para a escritora francesa Marguerite Duras (Saigon, 1914 – Paris, 1996). Mesmo tendo sido escrito após dois outros romances, *Les Impudents* (1943) e *La Vie tranquille* (1944), foi *Uma barragem contra o Pacífico* (1950) que transformou Duras em uma escritora célebre. Nossa investigação partiu de questões sobre a escrita da memória², especialmente lidas em três obras de Duras, *Uma Barragem contra o Pacífico* (1950), *O amante* (1984) e *O amante da China do Norte* (1991). Trata-se de obras que oscilam entre a autobiografia e o romance, não sem sonoras notas do Cinema, trabalho que, como a escrita, também tomou Duras durante muitos anos.

A nossa hipótese é que a escrita de *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), como o falar em uma psicanálise, tenha operado uma reconstrução de lembranças, uma passagem da cena da infância, normalmente marcada pelo esquecimento, ao significante, o que pode (re)estruturar o mito individual de cada um. Para esta escrita, Duras (1958 apud DURAS, 1997) indica ter feito um trabalho com a voz, orquestrando o que foi sentido como difuso, o que constrói densidade e contornos para a história. Desta forma, uma conclusão que pode derivar-se daí é que o universo da criação artística de Duras seja consequente a esta reconstrução, à escrita de *Uma barragem contra o Pacífico* (1950).

O verdadeiro livro sobre a memória

O médico não estava totalmente errado. Era possível acreditar que havia sido ali que tudo realmente começara. E quem não seria sensível, quem não seria tomado por uma grande aflição e uma grande raiva, efetivamente, com a imagem dessas barragens apaixonadamente construídas por centenas de camponeses da planície, enfim, despertos de seu torpor milenar por uma esperança súbita e louca, e que, em uma noite, tinham desmoronado como um castelo de cartas,

¹ Algumas traduções optaram por retirar do título do romance o artigo indefinido, *Un barrage contre le pacifique*, como é o caso da editora Arx, 2003. Optamos por manter de acordo com o original.

² Artigo fruto da tese *A história da minha vida não existe: a escrita da memória em Marguerite Duras* defendida pela autora em dez/2021 pelo PPG em Ciência da Literatura da UFRJ com orientação da professora Dra. Flávia Trocoli.

espetacularmente, em uma única noite, com a invasão elementar e implacável das ondas do Pacífico? E quem, negligenciando estudar a gênese de uma esperança tão louca, não teria sido tentado a explicar tudo, desde a miséria sempre igual da planície até as crises da mãe, a partir do acontecimento daquela noite fatal e a perseverar na explicação, sumária mais sedutora, do cataclismo natural? (DURAS, 1950/2003, p. 27).

Tudo, então, começaria aí. Como indica o trecho acima de *Uma barragem contra o Pacífico*, a ‘esperança louca’ da personagem ‘mãe’ aparece como um ponto cego, enigmático, que aponta para algo mais, demandando uma explicação ou uma história em que tudo se explicaria, a miséria da família, as crises de loucura da mãe. A trama da narrativa se desenrola, assim, a partir dessa problemática que, como uma pintura, vai ganhando espessura ao comportar outras tramas, as interpretações que, em consequência, a acompanham.

Desta forma, *Uma barragem contra o Pacífico* narra a história da vida da personagem ‘mãe’, que se mistura com a história da colonização do país natal. Assim, Duras (1950) evoca a falência de um casal de franceses que acreditou nas vantagens do colonialismo e mudou-se para a Indochina Francesa, parte do império colonial francês entre os séculos XIX e XX. A escritora faz um paralelo entre a miséria familiar e a exploração da natureza e dos povos originários da região pela administração imperialista. Assim, a narrativa de Duras denuncia a lógica do colonialismo, em que subjaz a crença de que é o colonizador que porta a verdade e o saber sobre a colônia, tomada como resto, um país que não existe, cuja memória não importa.

É nesta estrutura, descrita em detalhes por Duras que, em *Uma barragem contra o Pacífico*, o pai adoece de uma doença tropical e morre, deixando a mãe com dois filhos. A mãe, professora, continuou lecionando o francês, “depois, como aquilo fosse insuficiente, aulas de francês e de piano. Depois, como as duas coisas ainda fossem insuficientes” (DURAS, 1950/2003, p.21), a mãe trabalhou como pianista no *Eden Cinéma* e depois, tendo feito economias durante dez anos, fez um pedido de concessão de terras para agricultura à Direção Geral do Cadastro da colônia. Desta forma, a mãe gasta tudo em uma armadilha, as terras concedidas não aceitam cultivo já que, dependendo da estação, o Pacífico as inunda. Se trata do ciclo de exploração colonial, os agentes do cadastro apenas liberam terras férteis para quem os paga propina. Mesmo

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras assim, a mãe tenta, infinitamente, enfrentar os agentes do império colonial e construir uma barragem contra o oceano.

Diversas vezes, Duras declarou ter escrito sobre a sua mãe e sobre as injustiças que a acometeram em *Uma barragem contra o Pacífico*, como há 41 anos depois da publicação da obra, em *O amante da China do Norte* (1991). Assim, em um relato da criança para o chinês sobre sua família, sobre sua mãe, mais comuns e extensos em *O amante da China do Norte*, Duras (1991) faz uma nota de rodapé ao texto indicando que a escrita de *Uma barragem contra o Pacífico* foi a escrita da vida da mãe, assassinada pela lógica colonial:

Uma vez escreverei assim: a vida de minha mãe*. Como ela foi assassinada. Como ela levou anos para acreditar que seria possível alguém roubar todas as economias de uma pessoa e depois nunca mais recebê-la, colocá-la porta afora, dizer que é louca, que não a conhece, rir dela, dar a entender que está perdida na Indochina. E que as pessoas o acreditem e que por sua vez sintam vergonha em frequentá-la, eu também o diria. Nunca mais vimos Brancos³, durante anos. Os Brancos tinham vergonha de nós. Minha mãe ficou apenas com uns poucos amigos. De uma só vez, foi o deserto.

* A aposta foi mantida: *Uma barragem contra o Pacífico* (DURAS, 1991/2006, grifos do autor, p. 69).

Nesse sentido, é interessante a formulação de Duras nas entrevistas a jornalista Xavière Gauthier sobre *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), lembrado por ela como “o verdadeiro livro sobre a memória”⁴ (DURAS, 1974, nota de rodapé, p. 131). Qual será, então, o *status* da memória no verdadeiro livro sobre ela? Para a crítica Joëlle Pagès-Pindon (2012), Duras teria transformado o vivido em um mito, fazendo uma aparente inversão destacada pela própria escritora: “muito rápido, isso que foi escrito substituiu o que foi vivido”⁵ (DURAS, 1992 *apud* PAGÈS-PINDON, 2012, p.8); ou ainda, “eu vivi o real como um mito”⁶ (*ibidem*). A escrita, ou a ficcionalização do vivido, substitui as lembranças / as reconstrói? O universo imaginário da criação artística, para utilizar os termos de Pagès-Pindon (2012), é fruto das lembranças / da escrita das lembranças?

³ Optou-se por manter como no original, Brancos em maiúscula.

⁴ “*Le Barrage contre le Pacifique, c’est le vrai livre sur la mémoire*”.

⁵ “*Très vite, ce qui est écrit remplacé ce qui a été vécu*”.

⁶ “*J’ai vécu le réel comme un mythe*”.

Orquestrar pela escrita

A música e a voz são questões recorrentes na imensa obra de Marguerite Duras. É célebre a importância que a escritora dava à voz no seu trabalho com o cinema, por exemplo, o grande uso de vozes em *off*. Duras (1996) chega a propor um filme sem imagens, negro, da voz de leitura do texto, o que acabou realizando em 1981, *L'homme atlantique*. Além disso, muito frequentemente, a escritora escolhia os atores para seus filmes em função da voz e o trabalho de filmagem incluía experimentações a partir da voz de cada um.

A música também marca forte presença nas obras de Duras. Desde a personagem mãe, que invariavelmente figura como pianista e reaparece em variadas obras, passando pelo romance *Moderato Cantabile* (1958) cujo título já faz uma indicação musical de tempo, até *O amante da China do Norte* (1991), atravessado por uma valsa sem nome, uma espécie de pano de fundo ao roteiro para o Cinema, chamada de valsa desesperada. As referências são inúmeras e mesmo Duras, algumas vezes, afirmou a importância pessoal que dava à música: “e a música, sem dúvidas, eu a amo antes de tudo”⁷ (DURAS, 2016, p. 281).

Em *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), a música figura como um elemento da narrativa que parece possibilitar uma precária ponte entre a família miserável e excluída e o mundo, uma abertura “no mundo prisioneiro deles” (DURAS, 1950/2003, p. 66) ou uma “brecha sonora e libertadora” (*ibidem*). O que poderia apontar para um contraponto aos berros e uivos, característicos da personagem mãe, já que se trata na música de dar uma forma ao som. É, assim, remarcável, gritos sem sentido reaparecem em diferentes obras da escritora, por meio da personagem mãe. Em *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), a mãe berra; com os filhos, mas, por exemplo, também com o caseiro, que é surdo: “ele conhecia bem sua história e a da concessão. Com bastante frequência, enquanto ele binava as bananeiras, a mãe, aos berros, a contara para ele” (DURAS, 1950/2003, p. 242). Em *O amante* (1984), os berros passam a uivos, o que caracteriza ainda mais a desarticulação presente entre a voz, a palavra e o sentido:

a infelicidade que minha mãe me anuncia desde sempre, quando ela uiva no deserto de sua vida. Digo: não compreendo muito bem o que ela diz (...). Digo que minha mãe grita suas crenças como os enviados de Deus. Ela grita que não se deve esperar nada, nunca, de ninguém e

⁷ “Et la musique, bien sûr, je l’aime avant tout”.

de nenhum Estado, nem mesmo de um Deus qualquer⁸ (DURAS, 1984a, p.55).

Partindo de uma visada estrutural da relação de objeto, ou seja, o inconsciente pensado a partir da estrutura da linguagem, e não cronológica, Lacan (1958-1959/2016) toma a voz como um dos objetos da pulsão, parte destacada do corpo, perdida, uma espécie de corpo sem corpo. Nesse sentido, o objeto apresenta uma função lógica, não faz parte da estrutura, não é nem significante, nem significado, sendo especificado por certa materialidade porquanto a esvazia (MILLER, 2013). Ao longo de seu ensino, Lacan tratou de quatro modalidades dos objetos da pulsão correspondes ao objeto *a*, oral, anal, voz e olhar.

Assim, o que seria uma materialidade do som está na voz, sem sentido, sem forma, “a-fônica” (MILLER, 2013, p. 4), som morto. Nos fragmentos apresentados, Duras parece sempre destacar a desarticulação possível, teorizada por Lacan a partir da experiência clínica, entre os sons, os nomes e a voz. Mesmo incluindo a música, a escritora reforça a dimensão do grito, que em sua vertente não articulada ao sentido ou à cadeia significante talvez esteja mais próxima da voz como pensada por Lacan (VIVÈS, 2009).

No artigo intitulado *La Littéralité des faits* e publicado em 1958 no *France-Observateur* por ocasião do lançamento do filme de René Clément baseado no texto de *Uma barragem contra o Pacífico*, Duras se refere de forma bastante interessante a tal desarmonia. Neste relato, Duras critica a produção de Clément, indicando que seu desafio foi, na escrita de *Uma barragem contra o Pacífico*, conseguir metamorfosear a raiva da mãe contra a lógica colonial em uma raiva só, de um só som:

A dificuldade era fazer dessa raiva da minha mãe contra o governo, que a havia enganado, as coisas, o mundo, nós, seus filhos, uma raiva única, de um só som. E que este som fosse reconhecido por todo o mundo como o som da alma – já que esta palavra existe – quando atingida em sua faculdade essencial, a esperança. Tive muitas críticas por seu comportamento com seus filhos, sua moral de malandro condicionada pelo pavor. Porém, eu não poderia, sem mentir ainda mais, fazer de minha mãe uma santa. Agradeço muito a Clément que a deixou como

⁸ “un malheur que ma mère m’annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie. Je lui dis : je ne comprends pas très bien ce qu’elle dit (...) je lui dis que ma mère crie ce qu’elle croit comme les envoyés de Dieu. Elle crie qu’il ne faut rien attendre, jamais, ni d’une quelconque personne, ni d’un quelconque État, ni d’un quelconque Dieu”.

uma besta em seu filme e que a deixou obedecer a sua única lei, a de todos os que estão em seu caso: a lei da selva (DURAS, 1958 *apud* DURAS, 1997, p. 151)⁹.

A mãe uiva a sua miséria e a sua infelicidade, a injustiça do mundo e da história das concessões, que Duras relembra como “as minhas canções de ninar, isso, a história da concessão”¹⁰ (DURAS, 1984b). Fazendo com isso, a escritora orquestrou, pela escrita, as diferentes raivas da mãe em uma só raiva, em um só som. Seguindo o fragmento destacado, a dificuldade parece ter sido no sentido de dar densidade, fazendo um com o que é difuso, aleatório.

Um vício incurável

Em um estudo sobre o paradoxo da criação em Duras, *Marguerite Duras, écrire et détruire*, Llewellyn Brown (2018) destaca, de *Uma barragem contra o Pacífico*, a estranheza latente deste projeto da mãe, temperado com certa ironia pelo narrador e olhado pelos outros personagens quase como algo místico, como nessa fala de Joseph, o filho mais velho: “tenho certeza de que todas as noites ela recomeça suas barragens contra o Pacífico. A única diferença é que elas têm ou cem metros de altura, ou dois metros de altura, depende se ela está bem ou não” (DURAS, 1950/2003, p. 273).

Para o autor, o que parece operar na história não é exatamente o projeto das barragens, mas algo implacável e frenético que impulsiona a mãe para ele e que talvez pudéssemos nomear como gozo, um “vício incurável” (DURAS, 1950/2003, p. 273). Nesse sentido, Brown (2018) evidencia aspecto interessante, o uso do nome Pacífico, ao invés do que seria mais comum, ‘mar da China’, lembrando que tal uso se origina da insistência da mãe “porque mar da China tinha para ela algo de provinciano” (DURAS, 1950/2003, p. 29), como explica o narrador. Para o autor, Pacífico expressa, por meio de uma antítese, o caráter não pacífico e transbordante da própria mãe.

⁹ “La difficulté consistait à faire de cette colère de ma mère contre le gouvernement, qui l’avait roulée, les choses, le monde, nous, ses enfants, une seule colère qui ne rend qu’un seul son. Et que ce son soit reconnu par tout le monde comme le son que rend l’âme – puisque ce mot existe – quand elle a été frappée dans sa faculté essentielle, celle de l’espoir. On m’a beaucoup reproché son comportement avec ses enfants, sa morale de filouterie conditionnée par l’épouvante. Pourtant, je ne pouvais pas, sans mentir davantage encore, faire de ma mère une sainte. Je remercie beaucoup Clément qui l’a lâchée comme une bête dans son film et qui l’a laissée obéir à sa seule loi, celle de tous ceux qui sont dans son cas : la loi de la jungle”.

¹⁰ “C’est mes berceuses, ça, l’histoire de la concession”.

O termo gozo foi introduzido na psicanálise por Jacques Lacan, seguindo a complexa discussão de Sigmund Freud sobre as formas de satisfação. O gozo seria oposto ao prazer consequente à homeostase do aparelho psíquico. Assim, uma ruptura no equilíbrio – que pode ser uma experiência de prazer extremo, algo próximo à vivência da dor – significaria gozo, o que marca o caráter sexual do termo. Além disso, Lacan se refere ao uso jurídico, gozo como usufruto, ou seja, se goza de algo que não se possui. Ao longo de seu ensino, no entanto, Lacan foi desdobrando a noção de gozo, que tomou variadas conotações. Adotaremos, neste momento, o recorte proposto no artigo *Os seis paradigmas do gozo* (2012), de Jacques-Allain Miller.

Miller (2012) distingue, no ensino de Lacan, seis paradigmas diferentes quanto à ideia de gozo. No paradigma referido ao ano 1959-1960 do seminário de Lacan, estabelecido no livro 7, *A ética da psicanálise*, Miller (2012) situa o gozo como impossível, real, quer dizer, não há formas de acesso, exceto pela transgressão. Para Miller (2012), trata-se de um corte efetuado por Lacan que, até então, pensava o gozo a partir de sua significantização, como no escrito *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (LACAN 1960/1998). Ou seja, no início de seu ensino, Lacan toma a lei como a lei da linguagem, do Nome-do-pai, que diz não ao gozo para que se constitua o desejo (LACAN 1960/1998). Nesse sentido, a linguagem regula, limita o gozo, e transforma esse limite em uma lei que se inscreve no registro da cultura, ou nas palavras de Lacan: “a castração significa que é preciso que o gozo seja recusado, para que possa ser atingido na escala invertida da Lei do desejo” (LACAN, 1960/1998, p. 841).

Porém, no paradigma referido ao seminário *A ética da psicanálise*, Miller (2012) identifica o início de uma torção feita por Lacan na concepção de gozo. É por meio de Antígona que Lacan (1959-1960) desenvolve este paradigma. Trata-se de uma mulher que, assim como a mãe de *Uma barragem contra o Pacífico*, enfrenta todas as barreiras, da cidade, da lei, do belo, renunciando aos rumores e sentidos do simbólico e imaginário em direção ao gozo. Assim, o gozo é situado fora do sistema, fora da simbolização, mesmo inconsciente. No caso da personagem ‘mãe’ em Duras (1950), ela decide enfrentar a violência colonial de maneira que acaba sempre vencida e derrotada, quase identificada com a própria barragem destruída.

Nesse sentido, é interessante a forma como Duras (1958 *apud* DURAS, 1997) se refere à escrita de *Uma barragem contra o Pacífico*, cujo desafio foi sistematizar a raiva da mãe em um só som que pudesse ser reconhecido ‘por todo o mundo’. Duras (1958

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras (apud DURAS, 1997), então, mente, mas teria que mentir ainda mais para fazer frente a este caráter da mãe que ela, mesmo com todas as explicações do horror colonial, aproxima de uma ‘besta selvagem’. A mentira, neste sentido, parece fazer referência ao âmbito de ficção, de engodo, da composição simbólico-imaginária face ao peso do real.

Por outro lado, todas as noites, a mãe contabiliza as suas economias, o valor da concessão, o valor da construção de novas barragens, o valor de novas plantações, em quanto tempo eles liquidariam suas dívidas, em quanto tempo estariam ricos. A tentativa de contabilização, operação que cifra, parece uma forma de tratamento ao gozo, é como se a mãe contabilizasse um nada, como ela mesma escreveu em uma carta aos agentes do cadastro: “o senhor me dá um nada, como também vem, regularmente, inspecionar esse nada” (DURAS, 1950/2003, p. 283).

A escrita da memória

Mas, será, então, que podemos ler a escrita de Duras em *Uma barragem contra o Pacífico* por meio da noção ‘objeto voz’, no sentido dado por Lacan? Miller (2012), em *Os seis paradigmas do gozo*, sugere que ao situar o gozo como fora de discurso, Lacan (1959-1960) se vê em um impasse quanto à relação entre o significante e o que está fora da simbolização. Desta forma, para Miller (2012), é pela noção *das Ding*, que ficou esquecida por mais de meio século pelos comentadores de Freud, pinçada do *Projeto para uma psicologia científica* (1895/2006), que Lacan (1959-1960) trabalha uma forma de enodamento entre o gozo e o Outro, situando o gozo do lado de *das Ding*.

Das Ding aponta para o que resta irrepresentável nas primeiras experiências de satisfação da criança – permanecendo ilegível a ambos, ao Outro e à criança –, o que foi lido por Freud e posteriormente por Lacan como um furo central, inerente à estrutura da linguagem, em torno do qual se organiza a cadeia associativa. Desta forma, a pulsão, espécie de instinto humano que foi profundamente deformado pela linguagem, nunca atingirá o seu objeto já que este é para sempre perdido. É importante, nesse sentido, a expressão inventada e muito cara a Freud, ‘objeto perdido’, indicando tratar-se de algo que se perdeu, cujo acesso pode se dar apenas por meio de traços, espécies de ruínas, que serão lidas por Freud a partir das manifestações do inconsciente, sonhos, atos falhos, chistes, na repetição, por meio da transferência e da associação-livre. Façamos, assim, a hipótese de que a escrita de *Uma barragem contra o Pacífico* tenha tido a função de modular um real inaudito transmitido pelas canções de ninar. Nesse sentido, trata-se de

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras recompor em discurso fragmentos de memória inconsciente, tomados como objetos, especialmente sonoros.

As questões sobre as formas de manifestação e de acesso ao material que permanece inconsciente, às ruínas de lembranças, e as formas de trabalho com esse material no tratamento das neuroses atravessam toda a obra de Freud. No entanto, talvez se possa situá-las sobretudo nos trabalhos de Freud em torno dos fundamentos da clínica psicanalítica, ou seja, em torno da problemática do método e da técnica que competem ao analista. Nestes artigos, Freud descreve impasses, problematiza hipóteses, relata descobertas clínicas, contrastando-as com as anteriores, o que nos deixa fundamentos gerais, princípios, e não protocolos rígidos, evidenciando “o quanto de ‘arte’ – no sentido antigo do termo, mais ligado a uma atividade produtiva fundada em um saber singular do que no registro moderno relativo ao regime estético da obra de arte – reside na experiência analítica” (IANNINI; TAVARES, 2017, grifo dos autores, p.5).

Em *Lembrar, repetir e perlaborar* (1914a/2017), Freud contrapõe novas descobertas clínicas, o associar livremente em face da superação das resistências, ao método utilizado por ele anteriormente, a hipnose, técnica desenvolvida pelo médico Josef Breuer e utilizada por Freud no início de sua prática (FREUD; BREUER, 1893-1895/2006). A hipnose, ou o método catártico, consiste em fazer lembrar dos processos inconscientes que resultaram na neurose por meio de um estado induzido pelo médico, hipnótico. Assim, “o foco se dava sobre o momento da formação dos sintomas, e havia o esforço consequente em deixar reproduzir os processos psíquicos daquela situação” (FREUD, 1914a/2017, p. 111), como se fosse possível retornar à vivência, reproduzindo quase que uma totalidade das lembranças.

Desta forma, a perspectiva freudiana sobre a memória se modificou pela ideia de que há, na verdade, uma construção que parte de restos inconscientes de lembranças; o que é diferente da busca pelo fato puro, o dado empírico, dito histórico, como determinante, como acontecia na hipnose. Importante destacar, então, o quanto a posição de Freud se alinha às críticas ao historicismo do século XIX (CHAVES, 2015); nesse sentido, a atualidade do passado está em ruínas, rastros, e “não na possibilidade – ‘ideal’ do historicismo reativado pela hipnose – de poder ser reconstituído, reconstruído, tal qual ele foi” (CHAVES, 2015, grifo do autor, p.21).

Assim, Freud (1914a/2017) propõe o que ele considerou um novo tipo de divisão de trabalho, ao médico cabe se contentar “em estudar a superfície psíquica do analisando,

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras usando a arte da interpretação” (Freud, 1914a/2017, p. 112), que por sua vez, visa “inferir, a partir das ocorrências [*Einfälle*] livres do analisando, aquilo que ele não conseguia lembrar” (*ibidem*). ‘Ocorrências livres’ fazem referência à única regra fundamental de uma psicanálise, a da associação livre, em que cabe ao analisando falar livremente tudo o que lhe ocorre, que não é mais retido. Nesse sentido, o trabalho analítico opera por meio da inferência do médico – o que posteriormente foi desdobrado por Freud e, também, por Lacan como a ‘arte da interpretação’, comportando variados desdobramentos na psicanálise – a partir da fala em associação livre do analisando. Desta operação se deriva uma construção, para utilizar os termos de Freud, que se dá por meio do preenchimento das lacunas de lembranças. Assim, é célebre a comparação de Freud (1937/2017) no artigo *Construções na análise* entre o trabalho do arqueólogo e o do analista, no terreno das memórias inconscientes. O analista trabalha, então, escavando e (re)construindo a partir de restos:

Assim como o arqueólogo constrói as paredes de um prédio a partir dos resquícios de parede ainda existentes, determina a quantidade e a posição de colunas a partir de depressões no solo, reconstitui os antigos ornamentos e pinturas de parede a partir de restos encontrados nos escombros, o analista procede da mesma forma quando tira as suas conclusões a partir de fragmentos de lembranças, associações e declarações ativas do analisando. Ambos permanecem tendo o direito indiscutível de reconstrução através de complementação e junção dos restos conversados (FREUD, 1937/2017, p. 282).

Desta forma, é importante considerar a concepção de tempo pensada por Freud no que se refere à causalidade psíquica. Ele utiliza os termos *nachträglichkeit* (substantivo) e *nachträglich* (adjetivo e advérbio) recorrentemente para esse fim (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001), indicando que, subjetivamente, os acontecimentos implicam, concomitantemente, em permanência e em passagem do tempo. Assim, as vivências psíquicas só são passíveis de sentido *a posteriori*, o que significa que o passado continua presente nas ruínas, nesses restos, portando de fato uma atualidade, ainda que inconsciente. A concepção de memória de Freud, nesse sentido, implica que o depois retroage sobre o antes e o antes só se faz pelo depois, o que inclui, nessa complementação/junção, uma (re)construção.

Freud chega mesmo a concluir pela impossibilidade de se atingir uma origem ou uma cena original verdadeira, como ele atesta no seguinte fragmento do artigo *Lembrar*,

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras *repetir e perlaborar* (1914a/2017): “para um tipo especial de vivências extremamente importantes, (...) que à sua época foram vividas sem compreensão, mas que *a posteriori* [*nachträglich*] encontraram compreensão e interpretação, geralmente não se consegue evocar uma lembrança” (FREUD, 1914a/2017, grifos do autor e do tradutor, p. 114). Neste contexto, se proliferaram e ainda se proliferam críticas ao método interpretativo da psicanálise, como se o seu princípio fosse, como menciona Freud (1917/2017) em *Construções na análise*, “Heads I win, Tails you lose” (p. 280), ‘cara eu ganho, coroa você perde’, ou seja, a interpretação do analista será sempre verdadeira.

É importante, então, lembrar que o que Freud valoriza em seus trabalhos é a verdade da construção pelo seu efeito, independente da veracidade da narrativa construída ou mesmo da veracidade das recordações. Ele chega a analisar o fenômeno chamado de “*fausse reconnaissance*” ou “*déjà vu*”, que ele propõe tratar como “*déjà raconté*” já que se interessa especialmente pelas situações em que o paciente tem a sensação de já ter contado uma recordação que seria, na verdade, inteiramente nova. Freud (1914b/2017), entendendo que aquilo que importa não é a fidelidade da memória, mas a convicção nesta, valoriza a sensação ‘sempre soube disso’ como o que indica o efeito de verdade da recordação. Nesse sentido, Freud (1914a/2017) credita papel importante ao que chamou de lembranças encobridoras, o que vem representar a amnésia da infância, “tão bem quanto o conteúdo manifesto do sonho representa os pensamentos do sonho” (FREUD, 1914a/2017, p. 113).

Desta forma, Freud aproxima a psicanálise da ficção em três registros, o da teoria, pela ficção teórica do aparelho psíquico; o do inconsciente, já que, neste, verdade e ficção não se diferenciam e, ainda, no da técnica, já que uma construção tem efeitos de verdade, independente de seu caráter fatural. Nessa perspectiva, as ficções se produzem por meio dos processos de determinação do psiquismo, não sendo inteiramente livres, pois o efeito que geram está vinculado à estruturação — ou história — de cada analisante.

Assim, é muito bonita a forma como Freud (1937/2017) conclui o artigo *Construções na análise*, fazendo um paralelo entre as ficções criadas pela humanidade, nem sempre realistas, e as ficções criadas pelo indivíduo. Ele indica, assim, como ambas verdades históricas provém da estrutura, do Outro:

Se abarcarmos a humanidade como um todo e a colocarmos no lugar de cada indivíduo humano, verificaremos que ela também desenvolveu formações delirantes inacessíveis à crítica lógica e que contradizem a

realidade. Se, mesmo assim, elas puderem expressar um extraordinário poder sobre as pessoas, a análise levará à mesma conclusão que no caso de cada indivíduo. Elas devem o seu poder ao teor de verdade histórica que foram buscar lá no recalque dos tempos primordiais esquecidos (FREUD, 1937/2017, p. 292).

Ao fundar o campo lacaniano, Lacan propôs a fala, a linguagem e a história como os meios de uma psicanálise. Assim, partindo de um diagnóstico da psicanálise da década de 1950, no escrito *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, Lacan (1953/1998) se lança em uma orientação que parte do simbólico, reconhecendo o inconsciente estruturado como a linguagem. Segundo ele, havia uma crescente desvalorização da função simbólica na psicanálise que afastava-se de Freud, de balizas importantes, como o inconsciente e a sexualidade, aproximando-se da neurobiologia — como Lacan (1953/1998) sublinha na epígrafe. É aí que se inaugura o famoso ‘retorno lacaniano a Freud’, com a revalorização das primeiras publicações da psicanálise, notadamente o *Projeto para uma psicologia científica* e *A interpretação dos sonhos*.

Assim, para Lacan, a psicanálise dos anos 50 enfatizava o registro imaginário e o processo analítico se dava a partir de uma ‘relação’ entre o ego do analista e o ego do analisando, em que se buscava uma espécie de para-além da fala do analisante por meio da contratransferência, ou seja, o sentimento do analista era considerado a medida da verdade. Além disso, Lacan (1953/1998) também recusa a perspectiva da regressão e da progressão no desenvolvimento do psiquismo já que o inconsciente é organizado de maneira simbólica e não por maturidades psíquicas. Desta forma, Lacan (1953/1998) valoriza a fala do analisante, não apenas como veículo da verdade, mas como condição da verdade. É a partir, então, destas proposições de Lacan (1953/1998) que se passa a tomar o inconsciente operando a partir da lógica da linguagem. Tendo também se servido da linguística, Lacan passa a entender o significante de forma distinta do significado, defendendo mesmo uma supremacia quanto a este, o significado, que é determinado pelas combinações e substituições de significantes.

Ao teorizar o funcionamento do que na época Freud considerava como ‘aparelho de memória’, no *Projeto para uma psicologia científica* (1895/2006), uma noção considerada essencial foi chamada por Freud (1895/2006) com o termo *Bahnung*, referente ao percurso da energia, de uma excitação, pela trama de neurônios. Os termos que Freud (1895) utiliza, *Bahnung* (substantivo) e *Bahnungen* (verbo), se referem de forma dinâmica ao ‘estabelecimento de vias’, ao ato de ‘aplainar caminhos’ ou à

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras

interligação entre associações fazendo correlações (HANNIS, 1996). Desta forma, Freud (1895) pensa o aparelho de memória por meio de uma rede de caminhos cujos percursos podem ser facilitados ou dificultados, o que significa cadeias de caminhos diferenciados, que podem oferecer resistência à passagem de energia ou podem facilitar essa passagem, o que faz com que haja uma repetição de trajetos. É essa “repetição diferencial” ou um “diferencial de valor entre caminhos possíveis” (GARCIA-ROZA, 1991, p.35) que é responsável pela memória, inclusive pela diferenciação entre os tipos de neurônios, que não são entendidos por Freud (1895/2006) como prontos desde o nascimento do indivíduo. Assim, os traços permanecem, mas o que se repete significando uma memória são as diferenças entre vias.

Nesse sentido, as vias de associações ou a rede de caminhos associativos de Freud no *Projeto para uma psicologia científica* (1895/2006), pensadas em termos de condensação e deslocamento na obra *A interpretação dos sonhos* (1900/2005), serão pensadas por Lacan como metáfora e metonímia, o que indica como ele desdobrou os achados freudianos que já apontavam para a relação entre o inconsciente e a linguagem. Assim, a verdade é situada nas operações com a linguagem e nos seus efeitos: “seus meios são os da fala, na medida em que ela confere um sentido às funções do indivíduo; seu campo é o do discurso concreto, como campo da realidade transindividual do sujeito; suas operações são as da história, no que ela constitui a emergência da verdade no real” (LACAN, 1953/1998, p. 259).

Ainda no *Projeto para uma psicologia científica*, Freud (1895/2006) já havia entendido que o que se contrapõe à palavra não é o objeto já que é esta que fornece ao objeto o seu significado. Assim, ele projeta um aparelho de memória que articule representação e linguagem, ou seja, imagens ou complexos de imagens visuais, acústicas, táteis e, como tratou Freud (1895/2006), “representações-palavra”. Há nesta complexa teorização freudiana algo que já aponta para uma torção entre investimentos em neurônios e investimentos em representações. Freud (1895/2006) distingue, então, as representações-percepções das representações-lembranças, sendo que uma perfeita coincidência entre uma percepção nova e uma que já é lembrança é quase impossível. É daí que Freud (1895/2006) extrai a noção de *das Ding, a coisa*, para nomear essa primeira percepção perdida que deixa apenas traços, os seus predicados representados como lembranças, assim, algo que jamais será reencontrado.

Para Lacan (1953/199)], a linguagem introduz uma novidade no mundo, não se reduzindo a uma adequação à coisa. Pelo contrário, para ele, a linguagem nega a coisa ao inseri-la em uma cadeia discursiva. Neste sentido, o inconsciente é pensado enquanto anterioridade simbólica da qual o sujeito se apropria de forma singular ao longo de sua vida, sendo o simbólico que introduz no real a dimensão da verdade. A temporalidade do inconsciente, então, é lógica, o sujeito inscreve a história que o antecede *a posteriori*. Assim, para Lacan, “o que se realiza em minha história não é o passado simples daquilo que foi, uma vez que ele já não é, nem tampouco o perfeito composto do que tem sido naquilo que sou, mas o futuro anterior do que terei sido para aquilo em que me estou transformando” (LACAN, 1953/1998, p. 301). Em um trabalho de análise, então, ao analisante é possível recompor seu romance familiar de modo a estruturar seu mito individual. Dessa forma, o tempo do inconsciente enquanto cadeia simbólica, transcende a vida e a morte do sujeito.

Assim, Miller (2009/2011) chega a afirmar que o inconsciente, neste momento do ensino de Lacan, teria sido pensado realmente a partir da história, enquanto discurso do Outro. Nesse sentido, se supõe a emergência de uma verdade no real, o que valoriza o ‘verdadeiro’, dirá Miller (2009/2011), em detrimento do real. Assim, o sentido de uma análise estaria relacionado à continuidade da relação com o Outro, “uma história que se constitui na continuidade *intersubjetiva* do discurso” (MILLER, 2009/2011, grifo do autor, p. 41). Uma intersubjetividade criada de forma artificial, adverte Miller (2009/2011), pela suposição de saber em um outro.

Neste conjunto de textos em torno do Seminário 23 de Lacan, *O sinthoma*, Miller (2009/2011) resgata indicações preciosas deixadas por Lacan, inclusive quanto a duas formas distintas do que poderíamos considerar como memória: a rememoração e a reminiscência¹¹. Para esta análise, o que nos interessa é a rememoração, fenômeno vinculado ao Outro, dependente da rede de significantes, ligado à história, à estrutura. Assim, na rememoração, um elemento que parecia fora de discurso (re)encontraria o seu lugar na cadeia simbólica, como no fenômeno ‘*déjà raconté*’, justamente o exemplo retomado por Lacan (1954/1998) na *Resposta ao comentário de Jean Hyppolite sobre a ‘Verneinung’ de Freud*, um dos escritos em que se baseia Miller (2009/2011).

¹¹ Agradeço às indicações de Ana Lucia Lutterbach Holk, bem como o trabalho compartilhado com os colegas do Núcleo de Pesquisa Práticas da letra do Instituto de Clínica Psicanalítica da Escola Brasileira de Psicanálise, seção Rio de Janeiro.

No seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (1964/2005), às voltas com a conceitualização do inconsciente estruturado pela rede significante, tomando-o mesmo como uma casa para o que ele definiu como sujeito do inconsciente, explicita o que ele toma como rememoração:

A rememoração não é a reminiscência platônica, não é o retorno de uma forma, de uma impressão, de um dos eidos de beleza e de bem que nos vem do além, dum verdadeiro supremo. É algo que nos vem das necessidades de estrutura, de algo humilde, nascido no nível dos mais baixos encontros e de toda a turba falante que nos precede, da estrutura do significante, das línguas faladas de modo balbuciante, tropeçante, mas que não podem escapar a constrangimentos cujos ecos, cujo modelo, cujo estilo, são curiosamente de serem encontrados, em nossos dias, nas matemáticas (LACAN, 1964/2005, p. 50).

Assim, Lacan (1964/2005) sublinha que na rememoração há um retorno de algo da estrutura, ou seja, passível de se articular novamente em saber. Ele faz referência a matemática, a René Descartes, já que Lacan (1964/2005) defende que a psicanálise opera com o mesmo sujeito da ciência moderna. Retomando em Freud a ideia de que o inconsciente se constitui pelo que é recusado pela consciência, que pode retornar, Lacan (1964/2005) entende que se trata também de pensamentos, no inconsciente, nos sonhos por exemplo, o que indica, portanto, haver ali um ancoramento do ser. Por outro lado, Lacan (1964/2005) aponta o real como limite à rememoração: “o sujeito em sua casa, a memorialização da biografia, tudo isso só marcha até um certo limite, que se chama o real” (LACAN, 1964/2005, p. 51).

Em outro momento, no seminário 23, *O sinthoma*, Lacan (1975-1976/2006) retoma esses dois termos e essa diferenciação, justamente quando se pergunta se temos verdadeiramente uma memória. Em consonância, Lacan (1975-1976/2006) volta a situar a rememoração como um fenômeno ligado ao saber, ao que, para ele, se poderia reduzir o inconsciente em Freud. Mais uma vez, Lacan (1975-1976/2006) parte das teorizações de Freud, valorizando tanto a escrita quanto a fala como formas de fazer um elemento se articular, formas que são simbólicas. Na famosa carta 52, enviada a Wilhelm Fliess, Freud (1896/2016) aproxima o trabalho psíquico de modos de escrita que vão se sobrepondo, o que significa que “na fronteira de duas dessas épocas precisa acontecer a tradução do material psíquico” (*idem*, p.27) e um erro de tradução, Freud (1896/2016) associa à noção clínica do recalque: “seu motivo é sempre uma liberação de desprazer que seria gerado

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras pela tradução, como se esse desprazer provocasse uma perturbação no pensamento, que não permitisse o trabalho de tradução” (*ibidem*). Assim, a partir desta carta, Freud trata claramente de texto psíquico.

Em *A interpretação dos sonhos* (1900/2005), Freud pensa o sonho como uma escrita, uma encenação sem texto prévio, “escritura feita de elementos pictográficos originais que não obedece a nenhum código anterior a ela própria” (GARCIA-ROZA, 1991, p. 63). Neste sentido, o texto do sonho seria composto por imagens que funcionam como signos que remetem a outros signos, ou seja, as imagens que aparecem em um sonho não necessariamente fazem referência às coisas que elas representariam, mas remetem umas às outras produzindo um significado outro. Já as palavras, se aparecem em um sonho, seriam muito mais como imagens acústicas/ visuais, tudo compondo um texto enigmático, uma mensagem cifrada, distorcida pela censura consciente. Com isso, Freud pensa a ‘escrita psíquica’ composta em linguagens distintas, como a imagem, a escrita da matemática ou da própria gramática.

Considerações finais

Essas pessoas do livro eu as conheço, não conheço sua história, assim como não conheço minha história. Não tenho história. Da mesma forma como não tenho vida. Minha história é pulverizada a cada dia, a cada segundo de cada dia, pelo presente da vida, e não tenho a menor possibilidade de perceber claramente o que assim denominamos: nossa vida. (...) Pergunto-me sobre o que se baseiam as pessoas para contar sua vida. É verdade que há tantos modelos de relatos feitos a partir do modelo da cronologia, dos fatos exteriores. Em geral se adota esse modelo. Parte-se do início da própria vida e vai-se descendo para o presente pelos trilhos dos acontecimentos, das guerras, das mudanças de endereço, dos casamentos. (...) Confundo-me àquelas pessoas e o que faço é contar uma história impossível como contaria uma história possível entre uma mulher e um homossexual, ao passo que o que desejo contar é uma história de amor que é sempre possível, mesmo quando se apresenta como impossível aos olhos das pessoas que estão longe da escrita – visto que a escrita não se preocupa com esse gênero do possível ou não... da história (DURAS, 1987, p. 87-89).

Duras parece nos indicar que aquilo que opera em sua escrita é algo que não se define, mas que a escritora bem situou em *O amante*: “a história da minha vida não existe. Ela não existe” (DURAS, 1984a/2003, p. 11), com esta frase que marca a presença de

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras

uma ausência. A ‘história da vida’ não existe, mas pode ser construída, para fazer referência a Freud (1937/2017), que propõe (re) construções no percurso de uma análise.

Ao se referir a algumas de suas obras que tratam de ‘memórias’, de acordo com a biógrafa Laure Adler (1998), Duras considera *Uma barragem contra o Pacífico* uma versão mais ficcionalizada enquanto *O amante*, por exemplo, seria outra versão da mesma história, no entanto, menos inventada. É curioso que Duras afirme ter inventado mais na obra que considera mais autobiográfica, *Uma barragem contra o Pacífico*, livro que portaria mais lembranças, mais significações ou predicados ao que não se define. Assim, Duras defende ter se mantido o mais próximo possível da verdade no que considera um romance, *O amante*, enquanto inventa no que chama de autobiografia.

Neste sentido, sugerimos, neste artigo, ler a obra *Uma barragem contra o Pacífico* como uma estrutura de ficção operadora de verdade, o que nos ensina não apenas sobre a escrita e seu lugar para o funcionamento psíquico, como o quanto a memória é feita também pelo esquecimento. Em *Uma barragem contra o Pacífico* (1950), pela escrita, Duras deu tratamento ao que foi transmitido pelas ‘canções de ninar’, construindo um sentido, uma causa para a loucura e violências da infância. Esta operação também significou a construção de um universo imaginário que reaparece posteriormente ao longo de toda a obra da escritora, como se a operação apontasse mesmo para a construção de balizas na imensidão do oceano da linguagem.

Referências

ADLER, Laure. **Marguerite Duras**. Paris: Gallimard, 1998.

BROWN, Llewellyn. **Marguerite Duras écrire et détruire um paradoxe de la création**. Archives. Des lettres modernes 297. Paris: Lettres Modernes Minard, 2018.

CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud, prefácio. In: FREUD, Sigmund. **Arte, Literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 7-42.

DURAS, Marguerite. (1950) **Barragem contra o Pacífico**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Arx, 2003.

DURAS, Marguerite. **Romans Cinéma Théâtre um parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997.

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras

DURAS, Marguerite. (1984a) **O amante**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DURAS, Marguerite. Entrevista concedida a Bernard Pivot. Programa **Apostrophes**. Paris: Estação de TV Antenne 2, 1984b. Disponível em: <<https://vimeo.com/99919603>>.

DURAS, Marguerite. **La vie matérielle**. Paris: P.O.L, 1987.

DURAS, Marguerite. (1991) **O Amante da China do Norte**. Tradução de Denise Rangé Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DURAS, Marguerite. **Les yeux verts**. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. Paris: Éditions De l'Étoile, 1996.

DURAS, Marguerite. **Le dernier des métiers. Entretiens 1962-1991**. Textes réunis, transcrits et Postfacés par Sophie Bogaert. Paris: Éditions du Seuil, 2016.

DURAS, Marguerite. **Les Parleuses**. Paris: Les éditions de minuit, 1974.

FREUD, Sigmund; BREUER, Joseph. (1893-1895) Estudios sobre la histeria. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006, v. II.

FREUD, Sigmund. (1895) Proyecto de psicología. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2006, vol. I, p. 323-446.

FREUD, Sigmund. (1896) Carta a Fliess 112 [52] 10. In: FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose e perversão**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 35-46.

FREUD, Sigmund. (1900) La interpretación de los sueños. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2005, vols. IV e V.

FREUD, Sigmund. (1914a) Lembrar, repetir e perlaborar. In: FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Tradução de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 151-164.

FREUD, Sigmund. (1914b) Sobre fausse reconnaissance (“déjà raconté”) durante o trabalho analítico. In: FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Tradução de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, 183-190.

FREUD, Sigmund. (1937) Construções na análise. In: FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Tradução de Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 365-382.

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras

- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Introdução à metapsicologia freudiana**. A interpretação do sonho. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991b, vol. 2.
- IANNINI, G.; TAVARES, P.H. Apresentação In: FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 7-17.
- LACAN, Jacques. (1953) Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 238-324.
- LACAN, Jacques. (1957) A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 496-533.
- LACAN, Jacques. (1958-1959) **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.
- LACAN, Jacques. (1959-1960) **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LACAN, Jacques. (1962-1963) **O seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. (1964) **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. (1975-1976) **O seminário, livro 23 – O Sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- LAPLANCHE, Jean. & PONTALIS, Jean-Baptiste. (1987) **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 4ª edição.
- MILLER, Jacques-Alain. (2009) **Perspectivas do seminário 23 de Lacan. O Sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- MILLER, Jacques-Alain. Os seis paradigmas do gozo. **Opção Lacaniana Online**, n. 7. São Paulo: Escola Brasileira de Psicanálise, 2012, p. 1-49.
- MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan e a voz. **Opção Lacaniana online**. Tradução de Lourenço Astua de Moraes e Renata Cecchetti. Ano 4, nº 11, julho, 2013, p. 1-13.
- PAGÈS-PINDON, Joëlle. **Marguerite Duras l'écriture illimitée**. Paris, Ellipses, 2012.
- VIVÈS, Jean-Michel. Le silence des sirènes de Kafka : Une approche littéraire de la voix comme Objet pulsionnel. **O MARRARE – Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ**, Rio de Janeiro, n. 11, 2009. Disponível em: <omarrare.uerj.br/numero11/jean.html>.

ABSTRACT

In this article, we work on some points from the reading of *A dam against the Pacific* (1950), by Marguerite Duras. We started from questions about the writing of memory in works by the french writer that oscillate between the novel and the autobiography, which unfolded in an investigation about the voice, indicating important relationships between the voice and memory and between the voice and writing. Thus, we suggest reading *A dam against the Pacific* (1950) as a fictional structure that operates the truth, a construction that took place through writing, based on what was transmitted by ‘lullabies’. This operation also meant the construction of an imaginary universe that reappears later throughout the writer's work, as if the operation actually pointed to the construction of beacons in the immensity of the ocean of language.

Keywords: Writing. Psychoanalysis. Memory. Voice. Literature.

RESUMEN

En este artículo trabajamos algunos puntos a partir de la lectura de *Un dique contra el Pacífico* (1950), de Marguerite Duras. Partimos de interrogantes sobre la escritura de la memoria en obras de la escritora francesa que oscilan entre la novela y la autobiografía, que se desdoblaron en una investigación sobre la voz, señalando importantes relaciones tanto entre la voz y la memoria, como entre la voz y la escritura. Así, sugerimos leer *Un dique contra el Pacífico* (1950) como una estructura ficcional operadora de la verdad, una construcción que se realizaba a través de la escritura, a partir de lo transmitido por las ‘canciones de cuna’. Esta operación significó también la construcción de un universo imaginario que reaparece más tarde a lo largo de la obra de la escritora, como si la operación apuntara también a la construcción de faros en la inmensidad del océano del lenguaje.

Palabras clave: Escritura. Psicoanálisis. Memoria. Voz. Literatura.

RÉSUMÉ

Dans cet article, nous travaillons sur quelques points de la lecture du roman *Un barrage contre le Pacifique* (1950), de Marguerite Duras. Nous sommes partis de questions sur l'écriture de la mémoire dans les œuvres de l'écrivaine française qui oscillent entre le roman et l'autobiographie, qui se sont déroulées dans une investigation sur la voix,

Orquestrar pela escrita: uma leitura de *Uma barragem contra o Pacífico*, de Marguerite Duras

indicando des relações importantes à la fois entre la voix et la mémoire, et entre la voix et l'écriture. Ainsi, nous proposons de lire *Un barrage contre le Pacifique* (1950) comme une structure de fiction opérateur de la vérité, une construction qui s'est faite par l'écriture, à partir de ce qui était transmis par les « berceuses ». Cette opération signifiait aussi la construction d'un univers imaginaire qui réapparaît plus tard tout au long de l'œuvre de l'écrivaine, comme si l'opération visait en réalité la construction de balises dans l'immensité de l'océan du langage.

Mots clés: Écriture. Psychanalyse. Mémoire. Voix. Littérature.

RENATA ESTRELLA

Psicanalista

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

lalerenata@gmail.com

Orcid: 0000-0003-1942-5829

Citação:

ESTRELLA, Renata. A voz em “porte (a) faux”: uma nota desafinada do olhar. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, ago. 2022.

Submetido: 28.05.2022 / Aceito: 09.08.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

