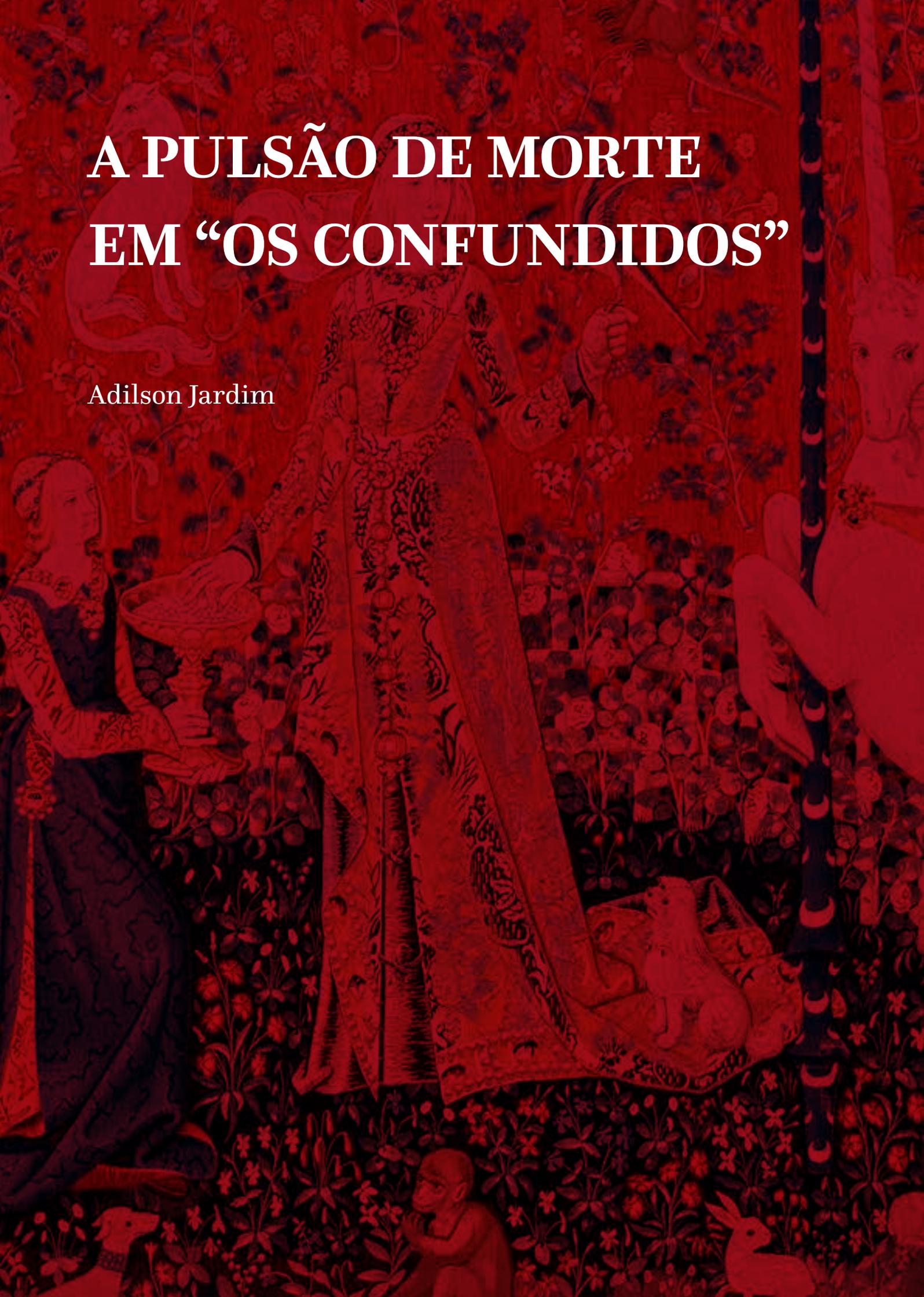


A PULSÃO DE MORTE EM “OS CONFUNDIDOS”

Adilson Jardim



A primeira lei de todo ser é conservar-se e viver.

Semeais cicuta e quereis que amadureçam espigas!

Maquiavel

INTRODUÇÃO

Analisaremos aqui o conto “Os confundidos”, do escritor Osman Lins, com o auxílio da psicanálise, mas respeitando a postura crítica que exclui o autor do processo de significação da obra, procurando o sentido nos interstícios do texto, explorando as possibilidades de interpretação que se nos vão apresentando no decorrer da leitura. Essa ênfase na leitura, uma vez abandonado o recurso crítico ao psicobiografismo do autor, recai agora sobre o leitor, novo sujeito do texto que, segundo Villari, “é (...) quem possibilita que o texto diga através dele, introduzindo-se nas possibilidades de análise”. Para Moisés, “a leitura [deve representar] um autêntico duelo entre o leitor e o texto. Este procura trazer o leitor para o seu universo, subtraindo-o da realidade concreta em que se move, persuadi-lo do que diz ou pretende dizer, enquanto o leitor deseja ser conquistado para o interior do texto, mas ao mesmo tempo, sendo perspicaz e vigilante, se defende contra a sedução de sereia que o texto busca exercer sobre ele”.

Ao mesmo tempo que pretendemos revisitar Freud e alguns de seus textos pioneiros (principalmente os que se referem à teoria pulsional dos instintos), experimentamos também os métodos das recentes teorias psicanalíticas, aqueles que, como nos revela Villari, possibilitam “nos aproximarmos do real pelo simbólico, sabendo (...) que não nos é dado aceder ao real (...) a não ser justamente através do simbólico e do imaginário”.

1.

O termo “pulsão” foi sugerido pela primeira vez por Freud nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, escritos em 1905. Esses textos serviram para reverberar uma ideia que o psicanalista austríaco vinha desenvolvendo desde o final do século anterior. Tratava-se da questão angustiante que levava o ser humano a lutar pela vida insistentemente, mesmo diante da perspectiva inevitável de que todos morrem um dia. Ou, no sentido contrário, da investigação dos fatores responsáveis pelos quadros patológicos determinantes na formação das neuroses relacionadas à morte ou à diminuição da autoestima da pessoa.

Quando publicou, em 1919, *Além do princípio de prazer*, Freud acabava de formular as bases para um dos conceitos-chave das teorias psicanalíticas. O autor desenvolveu a teoria das “pulsões” a partir da tendência à compulsão pela repetição, observada por ele em seus pacientes durante anos de terapia. O procedimento da “neurose de repetição”, como Freud demonstra, devolve o indivíduo aos estágios primitivos de formação da vida anímica, ou “processo primário”, fase que corresponde aos primeiros anos de vida, à criatividade e primeiras experiências de prazer. Esse primeiro processo se opõe a um segundo que surgirá mais tarde, o “processo secundário” ou fase adulta, em que o princípio de realidade procurará substituir as experiências simbólicas de prazer vividas na infância pelas experiências concretas no indivíduo maduro: “é indiscutível que a repetição, o reencontro com a identidade, constitui fonte de prazer. Ao contrário, no analisado, vê-se claramente que a obsessão de repetir, na transferência, os sucessos da infância, se sobrepõe em absoluto ao princípio de prazer. O doente conduz-se nestes casos de modo completamente infantil e mostra-nos, desta forma, que as reprimidas impressões mnêmicas de suas primeiras experiências não se acham nele em estado de ligação, nem são, até certo ponto capazes de processo secundário”. O “princípio de prazer” será, para Freud, “uma tendência que estará a serviço de uma função encarregada de despojar de excitações o aparelho anímico, manter no mesmo constante o montante de excitação ou conservá-lo o mais baixo possível”.

As “pulsões” de vida e de morte, apesar de aparentemente opostas, são dois princípios análogos e considerados, desde seu lançamento por Freud, toda a base da teoria pulsional e julgados o princípio de funcionamento do aparelho psíquico. Na “pulsão de vida”, o indivíduo busca a perpetuação (ou ao menos o prolongamento) da sua própria espécie (pulsões sexuais), mas também as do próprio indivíduo (pulsões do eu). Quando essas duas tendências não se conciliam, permanecendo sobrepostas uma à outra, o sujeito luta contra a tensão a que é submetido, tentando reequilibrar seus níveis energéticos (princípio de prazer). Essa luta, se desgastante, pode causar uma inversão na superação dos obstáculos interiores à psique, fazendo a mente retornar àqueles estágios primitivos do processo primário, ou, como afirma Freud, “ao seu estado primordial da não-vida, isto é, a morte”. Segundo Bellemin-Noël, “um dos aspectos do processo primário (...) é confundir, ou melhor, não distinguir as palavras e as coisas, imagens verbais e imagens objetivas”. O indivíduo neurótico se perde em devaneios e mergulha num “recriar a realidade” sem cessar.

Pensando a carga simbólica que possui a morte na vida da humanidade, Chevalier e Gheerbrant concordam que “todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas”. Mas toda forma de mudança conduz a uma existência desconhecida que nem sempre os indivíduos encaram naturalmente ou sem qualquer resistência. A vida é coisa certa, é experiência e gozo da superação de obstáculos e pequenos êxtases de vitória sobre a morte ocorrendo a cada minuto. Esse “passar à outra margem” que é a morte, como disse Barth, é um precipitar-se para o nada, sem ponte de volta, sem retorno. O reino dos mortos, ensina-nos a Bíblia, aproxima-se de nós a cada diminuição da vida e nos afasta de Deus. Portanto, já são consideradas como presença desse reino, entre os vivos, “a enfermidade, a prisão, a perseguição e também a desgraça, a pobreza e a fome”.

2.

O *leitmotiv* da maioria dos textos do livro *Nove, novena* (1966), do escritor pernambucano Osman Lins, é a perda da identidade das personagens. Isso está presente em um conto como “Noivado”, cujo desgaste das vidas das protagonistas acontece através da atividade burocrática e da existência coletiva alucinante. Em “Os confundidos”, essa perda do eu é promovida pela dissolução da relação amorosa e pela conseqüente rotina em que se essa relação se transforma. A repetição é a marca do conto, determinando todo um jogo de esquemas que se apresentam superpostos, seja nos diálogos, nas perspectivas de narração das personagens, seja nas imagens aí evocadas, cujo sentido só pode ser verificado sub-repticiamente.

Já no diálogo que inicia o texto, revela-se a existência da tensão que permeia a relação das protagonistas, marido e mulher, cujas falas impedem a ambos de demonstrar sinceridade, sob pena de colocarem em risco a aparente atmosfera de colaboração no casamento:

- Estou cansada. Quase meia-noite.
- Continuo de férias. Posso acordar tarde.
- Mas eu, não. Afinal, que importa? Suporto bem uma noite sem sono. Tenho passado outras.
- É uma alusão a mim?
- Talvez.

Em “Os confundidos”, percebe-se uma infiltração das falas da personagem masculina nas da feminina, que aos poucos vai minando a autoridade desta última sobre seu próprio discurso. O conflito se processa em todas as instâncias do texto; enquanto ela tenta recuperar a individualidade, uma vez inserida numa vida em comum que já não lhe satisfaz mais, ele só compreende o sentido da própria existência em função do imbricamento total entre suas duas pessoas, a dele e a da esposa. A atmosfera psicológica do conto é repleta de retóricas vazias, já que não ouvidas pelo outro, e ecoam pelo texto de modo a permanecer indefinidas, inclusive, o pertencimento de várias dessas falas aí presentes.

Os sintomas do mal que atinge esse casal em plena crise é algo pressentido ainda na primeira fase da narrativa e de suas vidas:

- Hoje, sofri novamente um ataque. Prometi nunca mais tornar a fazer isso. Mas não posso cumprir, simplesmente não posso. Veio com a mesma força de sempre. É abalador.
- Então não há remédio.

Por um curto espaço de tempo, a reflexão inicial é substituída e o nível de consciência sucumbe em meio à loucura das palavras que deflagram a ilusão de uma felicidade e união carnal que não mais existe. Lentamente, a experiência positiva do começo cede lugar à intranquilidade e à desconfiança:

- Estou farta. Tínhamos passado três semanas sem essa coisa odiosa. Dias perfeitos.
- Manhãs, tardes e noites nós estávamos juntos. Eu não podia duvidar... de mim.

Por todos os lados, há uma busca desenfreada pelo controle da situação, mas de tal modo essa busca concorre para a identificação entre os sujeitos (pelo menos no que diz respeito ao homem), que muitas vezes ambas as vozes se confundem, anulando suas individualidades. O eu é o outro e vice-versa. Esse imitar sem controle, que leva à nulificação da individualidade, nos remete à proposta freudiana das “pulsões” de vida e de morte, ou às relações da busca de prazer com a tentativa de retorno a um estado de repouso anteriormente experimentado.

Na “pulsão de vida”, representada por Eros, o sujeito busca elevar a energia vital, quer a intensificação da vida, investe sua libido na sua relação com os objetos. Identifica-se com eles, realiza seu princípio de prazer, obtém a promoção de sua autoestima, sua alegria de viver. Na “pulsão de morte”, ao contrário, a tendência é a falta de identificação entre o eu e os objetos; a relação com eles passa a ser perturbadora, pois o eu não exerce controle sobre eles. Para Reichardt, “no caso em que o eu não exerce suficientemente sua libido nos objetos, ele se sente ameaçado de ficar submerso por ela. Teme uma economia caótica da libido. Isto é sentido como uma angústia hipocondríaca (‘há algo de ruim em mim’). Tanatos (ou “pulsão de morte”) sente essa angústia elevar-se a níveis insuportáveis. Atrás da paz que julgou ter um dia, que representava um estado de tranquilidade, mas também de inação (princípio de Nirvana), ele usa de todos os métodos (inclusive os mais destrutivos) para recuperá-la. Porém, sucumbido por impulsos incontrolláveis que o arrastam nessa busca sem título, passa a preencher suas necessidades no plano da fantasia, numa tentativa desajustada, que o leva a recriar o objeto real de forma abstrata. Rompe-se a ligação entre os processos primário e secundário, ficando este submerso naquele.

No conto, a presença da esposa assegura um relativo controle sobre suas vidas. O marido lança seu olhar sobre a esposa a ponto de dominar todos os seus movimentos. Antes, esses movimentos devem se dar como uma reverberação dos dele. É ele quem controla a cena e a dirige, como um marcador de teatro, que vai indicando suas próprias falas e as da outra “atriz”, no palco. Mas a “pulsão de morte” que governa o homem o leva a literalmente roubar as falas da mulher como se fossem suas. Na ausência do outro, entretanto, Tanatos perde as forças e os sentidos, sucumbe às suas fantasias, que vão se ampliando sem cessar até tomar todos os recantos saudáveis da própria realidade. Os níveis de excitação de suas funções vitais crescem a ponto de ameaçarem sua existência:

- Não suspeito de nada, quando nos amamos.
- Como posso saber? Como posso crer?
- Estou dizendo, não suspeito de nada. Alguma coisa, quando estamos juntos, me restitui a confiança. Acho que assim vai ser eternamente, que toda sombra acabou e que não voltará a existir, entre nós, maldade alguma. De repente, vejo-me sozinho. E recomeço.

Essa busca de paz leva a personagem masculina a relacionar o casamento, agora distante da possibilidade da união carnal, com um estado

de beatitude impossível de ser profanado. Mas tal ilusão toca justamente na negação afetada do que esse objeto não é, e toda negação do real já é um princípio de “pulsão de morte”. Na ausência, o objeto de adoração é pensado, mas não é mais identificado, a não ser como imagem substituta do real. O que vai permanecer, logo, não é mais a mulher propriamente dita, porém sua imagem pura e simples, abstraída e estereotipada, destituída de personalidade própria. “Por meio da função simbólica”, nos explica Rechart, “abre-se um vasto campo de representações diversas da pulsão que são apenas agressivas e destrutivas, por exemplo, nas diversas formas de criatividade. Isto torna possível, de maneira geral, ‘o controle do que está ausente’”. A imagem do objeto que é formada pelo homem entra em contraste com a imagem (caótica) real (presença da mulher).

A antiga solidão dava-lhe possibilidade de paz, que ele (o marido) já não identifica atualmente:

O que senti, o que sinto, é igual ao que me sucedia quando eu era menino e ficava sozinho. Excitava-me com quê? Retratos de mulheres? Histórias licenciosas? Com a solidão. Insensivelmente, irresistivelmente, eu buscava em mim o prazer, um prazer aflito e imaturo. Para em seguida cair em depressão; e recomeçar tudo, assim que me visse outra vez só no quarto ou no banheiro. A solidão, para mim, era o mesmo que uma mulher nua. Agora, ela é como a presença de um rival.

Como observou Freud, “vê-se que as crianças repetem em seus jogos tudo aquilo que na vida lhes causou intensa impressão e que, deste modo, procuram exutório à energia da mesma, tornando-se, por assim dizer, donas da situação”. A sensação de prazer e liberdade experimentada em criança, que excluía toda a aproximação com o outro no jogo sexual autodirigido, permanece no indivíduo adulto, de maneira que essa parece ter sido a experiência mais plenamente satisfatória que já experimentou. Mas quando o eu, flutuante entre a experiência simbólica e a real, tenta conciliar ambas, frustra-se com o resultado. Neste caso, as mulheres de papel dos retratos, cuja imobilidade bastava à imaginação e constituíam objeto de fetiche sob o controle do marido, são substituídas agora por uma mulher de carne e osso, cuja pulsação, viva e inconstante, passa a ser uma ameaça.

Oliveira nos mostra como a representação simbólica que a criança faz dos objetos é um método eficaz dela se relacionar também com a realidade e de construir sua identidade pessoal: “o símbolo vem fornecer à criança

os meios de assimilar o real aos seus desejos e interesses pessoais, o meio de se ligar ao objeto de modo pessoal, de se inserir na realidade, representando-se para si e representando-se nela. É a representação que vem dar condições aos mecanismos de projeção e introjeção que se manifestam nas brincadeiras e nas imitações e que possibilitam a separação eu – não-eu”. Entretanto, no que concerne aos indivíduos afetados pela neurose de repetição, como é o caso da personagem masculina de “Os confundidos”, essa possibilidade final de autoidentificação pela consciência da “outridade” é interdita ao homem. Afinal, “quando a criança cresce e pára de brincar, após esforçar-se por algumas décadas para encarar as realidades da vida com a devida seriedade, pode colocar-se, certo dia, numa situação mental em que mais uma vez desaparece essa oposição entre o brincar e a realidade”.

A incapacidade da personagem masculina de separar o real do imaginário, nessa hora de solidão, de ausência da esposa, leva-a a tentar aniquilar (ainda que no plano abstrato) aquele em favor deste, conciliando-se com a antiga imagem vivenciada. A “pulsão de morte” que experimenta leva-o a deturpar o objeto de sua angústia – antes, fique-se claro, superar a “imagem de mulher”, do que a mulher propriamente dita, já que o atrai, ao mesmo tempo em que o denigre, a “pulsão de vida” de que ela parece estar repleta.

Introjetando na esposa uma sensação de culpa pela solidão que ele sente, o homem subverte todos os discursos dela, apropria-se deles, e o faz de maneira tão convincente (naturalmente, já que ele mesmo perdeu o sentido do eu), que ela também passa a mergulhar na loucura do marido, subjugando-se a ela:

Pensei que a insistência para que eu passasse a tarde em casa era um ardil. Não insisti. Um ardil para que eu não saísse e não telefonasse. Por que não me banhara se havia tempo? Desejava ganhar alguns minutos, meia hora que fosse, chegar um pouquinho mais cedo a algum encontro ajustado há quinze dias, ou talvez combinado no hotel, num momento de ausência, talvez no cabeleireiro, ou na manicure, como se pode saber? Devo dizer que não telefonei. Não acredito. Houve um momento em que foram me chamar. Quando atendi, haviam desligado. Quem imagino que foi? Não faço ideia. Quem foi? Não sei. Sinceramente não sei.

3.

No nível do discurso em “Os confundidos”, esse apropriar-se da voz do outro constitui o que Bakhtin denominou de “estilo pictórico”. Implica numa infiltração do discurso pessoal do autor naquele que ele cita, com intenção de apropriar-se dele e fazê-lo seu. Nesse tipo de orientação, “a língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem. O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar suas fronteiras”. No conto, a absorção da esposa que o marido promove dá-se no nível dos discursos, como foi mencionado anteriormente, como no das próprias ações:

Quem, com gestos nervosos, abre a cigarreira dourada, bate com um golpe decisivo e seco a tampa do isqueiro, depois de olhar a chama demoradamente? Um se levanta, anda, outro permanece sentado, depois este se ergue, atravessa a sala, alguém volta a sentar-se, continuamos de pé, dorso contra dorso, juntos.

Novamente Tanatos domina a cena. Não pode permitir mudanças bruscas ao seu redor, finge reconhecer-se nos passos do outro, pois seu abrigo é a constância, possui “compulsão à repetição”. O controlar ou o cercar os gestos e as palavras do outro também significa uma busca pelo conhecimento desse outro, o que, pela impossibilidade das personagens, resulta em descobertas vazias e na desconfiança ilusória: “ – Quem imagino que foi?”. Na escolha do foco narrativo, as perspectivas dos narradores coincidem com sua ausência ou desligamento parcial de conhecimento da própria história. É que, no conto, as personagens dividem a primeira pessoa do discurso, contam a história a partir do seu próprio presente. Acontece, como nos revela Sperber, que “no caso do narrador estar na posição de presente que encara algo a partir de si, a partir deste ponto presente, o tempo da narrativa ficará contagiado pela posição do narrador: poderá ter tempos vazios de significação para a ação, de modo que nos fique patente o vazio existencial, o tédio, a falta de comunicação entre as personagens”.

Tempo e espaço, presente e passado se imbricam, numa relação direta e causal com as vidas dessas duas personagens. Tudo no texto se encaminha a um *mise en abîme*, em que cada elemento novo na narrativa servirá de índice a uma situação anterior da história. Isso nos reconduz à ideia inicial de repetição, já sugerida. Se o nível da consciência da narrativa

se mostra prejudicado pelas perspectivas das personagens assumidas nos discursos, por outro lado, essa dimensão alcança um maior potencial na linguagem assumindo o simbólico. Silencia-se o eixo da denotação, do claro e do luminoso, e oculta-se nas entrelinhas aquilo que na realidade é recalamento e sumário de todo o mal. Assim, vejamos:

Levanto-me, os olhos pesam de sono, vou ao miçtório, levo um tempo enorme comprimindo o botão níquelado, ouvindo o jato violento da água, sentindo prazer nisso, deito-me. Giro em torno do leito posto no meio do quarto. Giro, interminável giro, e este caminhar é o mesmo que beber, devagar, um vinho insinuante.

O fluxo da água, na proporção violenta em que desce, agrada aos impulsos destrutivos de Tanatos, arrasta-se, enquanto corrompe as formas, as desfaz e as renova, devolve o objeto ao seu primitivo estágio, à sua gênese. Como um rio, considera-se a travessia entre suas margens a mudança de um estado angustiante para um outro sem título; a “pulção de morte” no indivíduo o conduz, numa placidez caótica, ao princípio de prazer que busca avidamente, ou ao “retorno à indiferenciação, o acesso ao ‘Nirvana’”. Mas o movimento que as águas produzem não significa aí um ir-se para a frente, porém em todas as direções, faz parte da psique neurótica da personagem masculina. A imagem da roda que o “girar” da cena ilustra, possui “certa valência de imperfeição, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível”. É o reino de Tanatos.

Na perspectiva do marido, podemos dizer que esse círculo representa a possibilidade do retorno ao princípio de prazer (a estadia solitária no banheiro) e aos gestos reprisados indefinidamente (princípio de constância). Para a personagem feminina, no entanto, esses girar é sentido como algo angustiante, que aos poucos vai levando à exaustão e à aquiescência de seus níveis energéticos, conduzindo, contra sua vontade, à inação da “pulção de morte”;

Estou pensando quando fiz a operação nos rins. Por que, sempre que há cenas assim, eles me doem? Fizeram-me um enxerto nos rins, com tecido cortado nos meus intestinos. E esperavam. Havia feito o que tinham de fazer. O resto, não lhes competia, não podiam forçar o tecido a viver em sua nova função. (O amor, talvez, é uma espécie de enxerto. Não nos rins. Em outra parte qualquer, talvez na alma, e cujo êxito não depende de nós).

O símbolo do enxerto costuma ser denotado como um “modificador artificial” e “tem, de modo geral, um significado sexual, designando uma intervenção na ordem da geração”. Na narrativa, essa figura vai revelar a existência da relação antinatural entre as protagonistas, cujo poder exercido pelo homem sobre a esposa, arrancada de sua condição anterior de felicidade, é exercido de forma arbitrária e ilegítima;

- É o inferno. Acho que as pessoas, às vezes, sem o saber, são lançadas em vida no inferno. Ficam girando em roda, passando eternamente sobre os mesmos pontos (...).

- Aqui, todos os lados são maus, mesmo os que parecem bons. Aqui, é o inferno.

O símbolo do “inferno”, segundo Chevalier e Gheerbrandt, “é o estado da psique que, em sua luta, sucumbiu aos monstros, seja por ter tentado recalá-los no inconsciente, seja porque aceitou identificar-se com eles, numa perversão consciente”. Nos quadros manifestos da obsessão de repetição, o “inferno” é a impossibilidade de se atingir o princípio de prazer, é o recolhimento da natureza instintiva de auto defesa e conseqüente conscientização do que Freud denominou “caráter demoníaco”: “nos jogos infantis cremos compreender que a criança repete também o sucesso desagradável porque assim consegue dominar a violenta impressão, experimentada muito mais completamente do que lhe foi possível ao recebê-la. Cada nova repetição parece aperfeiçoar o desejado domínio”. A “pulsão de morte”, que por muitos momentos ameaça a vontade da mulher, a faz reconhecer o estrato rebaixado, a zona inferior de degradação ilustrada pela imagem do “inferno” que se tornou o seu lar. Esta é uma forma dela defender-se da loucura na qual o seu marido já se encontra submergido desde sempre na trama.

CONCLUSÃO

Segundo Massaud Moisés, “O texto, sobretudo no estrato das significações, expressas ou latentes, perturba o anterior equilíbrio em que se comprazia o leitor ou crítico. Este, assimila o conteúdo do texto, faz sua matéria ali contida, incorpora a si o modo de ver a realidade expressa no texto, conhece outra forma de reagir perante o mundo e de representar a imagem do mundo”. Buscar sentidos ocultos num texto implica em descortinar nossa própria alma histórica, nosso momento particular “na” história, repo-

tencializando fatos perdidos ou esquecidos, que nela ficaram submersos. Para Chebabi, “Tornar consciente o inconsciente é descoagular a articulação dramática, feita de moções pulsionais, desejos, representações, frustrações e defesas que ficaram paralisadas numa versão histórica”. Para Lacan, a “pulsão” também comporta uma dimensão histórica além da energética, pois que “se marca pela insistência com que ela se apresenta, uma vez que se refere a algo memorável porque memorizável”. Ela deflagra uma “intenção inicial”, um desejo não confesso de rememorar (ou aniquilar) algo que uma vez se nos apresenta, recuperar ou afastar-se da referência primeira, e então ir para além dela, e “de onde ela mesma possa ser apreendida (...) de tal maneira que tudo possa ser retomado, não simplesmente no movimento das metamorfoses, mas a partir de uma intenção inicial”.

O texto nos desperta os instintos pulsionais de ir adiante e de recommençar o mundo de que ele nos torna mais uma vez conscientes, numa cadeia interminável de associações livres, que só pode ser comparada com o fluxo inesgotável dos sonhos. Afinal, “sem o engajamento de todo o homem, sem a aplicação de sua inteligência, de sua cultura, mas também sem os ‘grãos de loucura’, que aos olhos do público, fazem do artista uma espécie de criança grande ou de perverso inofensivo, não há mais encanto possível”.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BELLEMIN-NOËL, J. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CHEBABI, W. O senso do contra-senso (sobre a desconstrução na psicanálise), in: SOCH, Muniz (org.): *Clínica e sociedade*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.
- DICIONÁRIO de Psicanálise. Porto Alegre: Larousse, Francisco Settineri (trad.), Roland Chemana (org.), 1995.
- DICIONÁRIO de Teologia: conceitos fundamentais de teologia atual. Vol. III. São Paulo: Loyola, 2ª ed., Heidrich Fries (org.), verbete “morte”, 1987.
- FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud*. Vol.III. Mais além do princípio de prazer; uma teoria sexual; Metapsicologia. Rio de Janeiro: Delta, C. Magalhães de Freitas e I. Izecksohn (tradts.), 19[?].
- _____. *Obras completas*. Vol.11. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- LACAN, J. *O seminário* (livro 7: a ética da psicanálise). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Antônio Quinet (trad.), 1997.
- LAPLANCHE, J. “A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual”, in: LAPLANCHE, J. *A pulsão de morte*. São Paulo: Escuta, Cláudia Berliner (trad.), 1988.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 2º ed.,1975.
- MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- OLIVEIRA, V. *O símbolo e o brinquedo: a representação da vida*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- RECHARDT, E. “Os destinos da pulsão de morte”, in: LAPLANCHE, J. *A pulsão de morte*. São Paulo: Escuta, Cláudia Berliner (trad.), 1988.
- SPERBER, S. “Alguns aspectos acerca do problema do foco narrativo”, in: *Revista Alfa*, nº 17, Marília: FFCL, 1971.

