



## A PULSÃO DE MORTE EM *O QUARTO FECHADO*, DE LYA LUFT

José Nogueira da SILVA<sup>1</sup>

**Resumo:** A investigação pretende trazer à baila o conceito da “pulsão de morte” na obra “O quarto fechado” de Lya Luft, enfocando inicialmente as possibilidades dialógicas entre a literatura e a psicanálise, levando em conta a presença daquela na construção dos próprios conceitos freudianos. A “pulsão de morte”, mesmo evidente na obra, é pertinente para a análise, assim como um paciente no divã, a escrita literária pode ser analisada sob a luz dos conceitos freudianos, evidenciando sua importância como objeto literário e de análise psicanalítica.

**Palavras-chave:** literatura; psicanálise; Lya Luft.

O estudo de uma obra através da ótica psicanalítica faz o pesquisador penetrar no universo da interdisciplinaridade, buscando as rupturas e ligações necessárias para deslindar as malhas literárias. Ao tentarmos delinear sinteticamente a linha tênue entre a literatura e a psicanálise, tomamos conhecimento de uma bibliografia farta, principalmente no que diz respeito à literatura, já que tal palavra abarca séculos de produção escrita em contextos históricos radicalmente distintos, o que impossibilita uma definição concreta do termo, já a psicanálise é bem mais recente. Essa atividade foi pioneiramente engendrada por Sigmund Freud em Viena, final do século XIX, considerando a linguagem como matéria-prima do inconsciente e adjetivando o ser humano como um indivíduo permeado de desejo, movido pela falta, manifestando-se através dos símbolos, seja a linguagem ou os sonhos. “Desta forma, pode-se declarar que não há linguagem sem desejos, não há simbólico sem a falta. Desejamos, sim, pela dimensão da incompletude” (TOMAZ, 2001, p. 20).

O desejo constitui-se a pedra de toque do pensamento psicanalítico, marca da singularidade do sujeito. Desejo que é sempre trágico, que remete ao mito do Édipo, instigando o humano a decifrar/reeditar diante da esfinge tebana os enigmas relativos à sua origem e ao seu destino (TOMAZ, 2001, p. 20).

Levando em consideração a amplitude dos estudos psicanalíticos, vamos nos restringir a expor de forma breve e clara o quanto a literatura e psicanálise estão

---

<sup>1</sup> Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas.



interligadas, porque de forma semelhante a um psicanalista analisando um paciente, a investigação de uma obra literária por meio do viés psicanalítico observa os chistes, lapsos, amarras castradoras do superego, pois a literatura proporciona importantes elementos que permitem a análise de manifestações do inconsciente.

Freud deixou claro o quanto a literatura antecedeu suas descobertas psicanalíticas, muitos dos seus textos são ilustrados por obras literárias, Brandão (1996) em *“Literatura e psicanálise”* aponta que um psicanalista ou um analista literário ao ler uma obra levam em conta as estratégias da linguagem, os deslizos dos significantes sob os significados, os aparatos das categorias de análise e suas aplicações de maneira que possibilite o descortinamento da trama literária, que realize uma espécie de pacto com o leitor. “Todas as questões sobre o sujeito, a representação e a verdade têm a ver com a psicanálise e a literatura” (BRANDÃO, 1996, p. 29).

A utilização da literatura para enredar conceitos psicanalíticos foi algo que Freud realizou prodigiosamente, permitindo que digamos que a literatura funda a psicanálise, um exemplo clássico é encontrado no “Complexo de Édipo”, o qual tem a tragédia de Sófocles como pano de fundo no qual ele assassina seu pai, Laio, casando-se com sua mãe, Jocasta, enredo que ilustra as primeiras experiências da criança como: prazer, desejo e castração, ficando as mesmas empurradas para o inconsciente, tais conceitos abarcam o universo do simbólico, sendo a literatura não apenas uma técnica ilustrativa, mas também uma pedra basilar para a definição dos conceitos psicanalíticos. A respeito das experiências da criança, Hélio Pellegrino indica:

As experiências reais são, para a criança, matéria de sonho, tanto quanto a argila que é, para o escultor, matéria de trabalho. Não há escultura sem argila, da mesma forma como não há objetos alucinatoriamente gratificantes se não houver experiências de satisfação cuja substância é a realidade (PELLEGRINO, 1987, p. 319).

O uso de termos como: falo, pai e mãe no campo simbólico permite uma compreensão apurada das idéias freudianas, assim como a linguagem, representação simbólica de ausências diversas, pois “como a linguagem já nasce sob a égide da ausência, é a própria falta que se inscreve na palavra, eternizando o desejo daquele que fala” (TOMAZ, 2001, p. 25).

No texto *“Escritores criativos e devaneios”* de Freud, o autor encontra na infância



dos artistas o cerne imaginativo, embora não o confunda com aquilo que o senso comum conhece por realidade. Na visão dele, com o passar dos anos as pessoas param de brincar, a própria cultura geralmente restringe essas atividades à infância, assim, rotinas nada lúdicas ocupam o espaço que antes era dedicado ao divertimento, isso justifica a ação de pessoas que deslocam esse desejo para uma ação aceita pelo seu meio social, como é o caso da obra literária, tornando-se um substituto do ato de brincar vivido em seus primeiros anos de vida, fazendo com que suas brincadeiras sejam aceitáveis e até mesmo estimuladores do prazer alheio.

Na linguagem psicanalítica, dizemos que houve uma sublimação, uma pulsão que é deslocada para outro objeto, substituindo aquele ao qual não se tem mais acesso. Freud alerta que “nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou. Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra” (FREUD, 1976, p. 151).

Como aporte para a reflexão supracitada é cabível a escrita de Sarah Kofman (1996) em “*A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*”, ela afirma que um texto permite a busca de um passado coletivo e individual, embora não tenhamos nenhuma recordação proveniente da infância, e sim, lembranças posteriores, pois a forma como estas aparecem, arquitetamos a ilusão de termos uma recordação cristalizada de nossa infância. Nesse contexto, a arte pode ser vista como uma forma especial de memória que permite que o autor reconstrua seus fantasmas.

A recordação da infância é, portanto, o resultado de um processo complicado, análogo ao que intervém na formação dos sintomas histéricos. Observemos que a histeria se assemelha para Freud à caricatura de uma obra de arte. O ponto comum entre a recordação, a histeria e a obra de arte é que são construções fantasmáticas a partir de traços mnêmicos, sob a forma plástica ou teatral. As três representam o passado deformando-o (KOFMAN, 1996, p. 74).

O “Pai da psicanálise” comenta que não se compreende um texto e seu viés psicanalítico partindo da biografia do autor, no entanto, o estudo de suas obras permite que levantemos hipóteses, embasadas na psicanálise, sobre a sua vida (KOFMAN, 1996, p. 100). Portanto, o texto literário é um substituto que possibilita a estruturação dos fantasmas do autor.



A interlocução entre a literatura e a psicanálise é marcante em “*Delírios e sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen*”, nesse texto, Freud analisa o conto “*Gradiva*” do romancista e dramaturgo alemão Wilhelm Jensen. O enredo tem início com a estória de um jovem e dedicado arqueólogo chamado Norbert Hanold, o qual abriu mão de interesses do senso comum para dedicar-se ao trabalho. Ao visitar um museu de objetos antigos em Roma, um relevo chama a sua atenção, isso a ponto de conseguir uma cópia e colocá-la em seu escritório. A escultura retrata uma jovem em posição que subtende em movimento de caminhada, o caminhar dela, por algum motivo que nem o próprio arqueólogo conseguia explicar, chama a sua atenção, intitulando-a de *Gradiva* (a jovem que avança), inspirando-se no epíteto do deus da guerra dirigindo-se ao combate. (*Mars Gradivus*) (FREUD, 1976, p. 56).

A intensificação pela admiração da escultura foi tamanha que Hanold começou a tecer uma série de hipóteses sobre a suposta jovem que inspirou a escultura, como a ideia de que ela era de família nobre e em meio ao clima agitado da capital resolveu residir em Pompéia. O estudioso também atentou à idéia da moça ter origem helênica, fato denunciado pelos traços gregos em sua fisionomia, “Sua ciência estava agora inteiramente a serviço de sua imaginação.”

Seu delírio foi tamanho que ao fazer uma viagem a Pompeia teve visões da jovem, descobrindo depois que era na verdade *Zoe Bertgang*, a lembrança recalcada que suscitou seu fascínio pela escultura que imaginou estar viva. A suposição de que a garota era grega foi explicada pelo seu nome “*Zoe*”, palavra grega que significa vida, além do seu sobrenome “*Bertgang*”, nome que traduzido traz a idéia de alguém que brilha/resplandece ao avançar (FREUD, 1976, p. 57).

Detalhes da obra de Jensen são minuciosamente analisados no decorrer do texto, escrita essa vinda de um autor que possivelmente não tinha conhecimento dos conceitos psicanalíticos abordados por Freud.

A investigação da obra deixa claro que as personagens são estudadas como se fossem pacientes, os quais têm seus sonhos, fantasias e delírios elucubrados pelos métodos psicanalíticos através dos quais Hanold toma conhecimento da ligação entre *Zoe* e *Gradiva*, compreendendo gradativamente os motivos dos seus delírios, *Zoe* realizou papel de psicanalista, a qual insistiu para que ele ficasse consciente de suas lembranças reprimidas, assim como Freud aplicava métodos semelhantes aos seus pacientes, nos quais o delírio pode ser a combinação “de um componente do desejo amoroso com a



resistência a esse desejo e deixa a jovem encarregada da cura se aperceba do elemento que lhe é agradável” (FREUD, 1976, p. 90).

O tratamento consistiu em dar-lhe acesso, pelo exterior, às lembranças reprimidas<sup>2</sup> que ele não conseguia atingir no seu interior; contudo, o tratamento frustrar-se-ia se durante o mesmo a terapeuta não houvesse levado em conta os sentimentos dele, e se sua tradução final do delírio não houvesse sido a seguinte: ‘olha, tudo isso significa apenas que Tu me amas’ (FREUD, 1976, p. 90).

Os exemplos dos textos “*Escritores criativos e devaneios*” e “*Delírios e sonhos na ‘Gradiva’ de Jensen*” mostraram que a obra de arte permite a constituição de fantasmas como substitutos originários, assim, a obra substitui o fantasma para em seguida constituí-lo, por isso é chamada de substituto do substituto. Para Lacan (1994), o ser humano compartilha um código lingüístico, o qual, por atuar na ordem simbólica, busca preencher ausências, Terry Eagleton (2006) faz significativas considerações sobre esse deslizamento do significado sob os significantes, nessa situação o ego tem a função de reprimir essa atividade turbulenta, pois se a totalidade da palavra emergisse para a consciência não seríamos capazes de nos articularmos coerentemente através da linguagem (EAGLETON, 1996, p. 253).

A palavra é antes de tudo uma ferramenta social que permite uma interação de experiências, o raciocínio humano, e constituição e representação de nossos fantasmas. “Uma palavra não é palavra a não ser na medida exata em que alguém acredita nela” (LACAN, 1994. p. 272).

### **O emprego das pulsões: pulsão de morte em *O quarto fechado***

O termo “pulsão”, segundo Laplanche e Pontalis (1985), é utilizado por Freud pela primeira vez em 1905 em “Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, em relação à terminologia, a palavra *pulsion*, empregada nas traduções francesas, equivale a *Trieb*, palavra utilizada para evitar problemas de compreensão em relação aos termos mais antigos de entendimento aparentemente semelhante, como *Instinkt* (instinto) ou *tendance* (tendência). Enquanto *Instinkt* é compreendido como um comportamento herdado por

<sup>2</sup> O termo “lembranças recalçadas” seria mais cabível para o a tradução do conceito.



vias hereditárias, possuindo pequenas variações entre os herdeiros de uma mesma espécie, *Trieb* é um vocábulo de raiz germânica, o qual nos leva à noção de impelir algo (*treiben*), evocando a idéia de impulsão (LAPLANCHE, J. B.; PONTALIS, J. B. 1988, p. 506), ou seja, uma carga de energia encontrada na vivacidade motora do organismo e atividades psíquicas do inconsciente.

A pulsão pode ser representada como uma excitação, esta possui sua “fonte” nas zonas erógenas do próprio corpo, algo proveniente de uma necessidade primária, como a de sobrevivência, esta energia das pulsões foi chamada por Freud de “libido”, e mesmo que a sexualidade tenha sido a “coluna cervical” onde ele estruturou a noção de pulsão, tal conceito não fica restrito apenas à questão genital, pois essa descarga de energia busca um retorno do organismo às situações anteriores de equilíbrio, algo que é quebrado com o aumento da carga excitatória, essa “finalidade” tem o “objeto” como depositário de descarga, Segundo Almeida (2007, p. 2), conceitos como: “fonte”, “objeto”, “finalidade” e “força da pulsão” são abordados por Freud em “Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, porém, suas distinções só vieram a ser delineadas de maneira mais sólida em 1915 (ALMEIDA, 2007, p. 2).

A busca por delimitar, classificar, conceituar e compreender as funções sempre apresentou certas dualidades como: pulsões sexuais x pulsões do ego ou de autoconservação, algo feito inicialmente e que depois passou a constituir o modelo vigente na teoria das pulsões: pulsão de vida (*Eros*) x pulsão de morte (*Tânatos*).

É importante pontuar que as pulsões sexuais foram tomadas pelas pulsões de vida no segundo modelo teórico de Freud e, de certo modo, correspondem a elas com algumas alterações. Já as pulsões de autoconservação correspondem às pulsões corporais necessárias à conservação do indivíduo, sendo a fome o seu principal protótipo, por isso, elas têm objetos fixos específicos (ALMEIDA, 2007, p. 3).

Uma abordagem que elucidie a dualidade entre pulsão de vida e pulsão de morte é necessária, no entanto, será feita antes uma descrição breve dos princípios de prazer e de realidade, responsáveis por reger o funcionamento mental. Em “Além do princípio do prazer” (1996), Freud expõe esse conceito passa pelo “princípio de constância”, uma tendência do aparelho psíquico a manter o nível de excitação o mais baixo possível, ou menos constante, correspondendo à necessidade biológica de manter sob controle as tensões produzidas pelo organismo, daí o “princípio da homeostase biológica”.



Tal redução ocorre através de uma descarga energética que reduz ou evita algo capaz de elevar a quantidade de excitação, no entanto, há dificuldades ao conceder paridade à tensão, desprazer e descarga ao prazer, já que há tensões, como a sexual, não são desagradáveis. Esse princípio busca seus intuitos despreocupado da realidade externa, algo trivial para o aparelho psíquico infantil, porém, isso não é abandonado na fase adulta, mas daí em diante, é o “princípio de realidade” que se sobressai, quando as exigências do aparelho psíquico são mais flexíveis aos adiamentos e desvios do prazer, sendo diretamente influenciadas por fatores externos, pois a energia que antes era desempenhada sem preocupações com os meios externos, agora é mais lenta e até e, até mesmo, mais controlada.

O conceito de pulsão de morte é introduzido por Freud em “Além do princípio do prazer” (1920), idéia rafiticada durante toda a sua obra, Laplanche e Pontalis (1985) afirmam que a pulsão de morte era uma representação da inclinação de todo ser vivo a retornar ao estado de inorganicidade, subtendendo que todo ser-vivo provem do não-vivo, algo que torna a idéia coerente, já que a pulsão apresenta tendência ao retorno a um estado anterior (LAPLANCHE; PONTALIS, 1985. p. 529). Para Freud: “A tendência dominante da vida mental e, talvez, da vida nervosa em geral é o esforço para reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devida aos estímulos (o ‘Princípio do Nirvana’)” (FREUD, 1996, p. 66).

Freud (1920/1976) afirma que as formas primitivas de vida não teriam em si mesmas, desejo de mudar, então elas simplesmente permaneceriam repetindo o mesmo curso de vida, caso nenhuma exigência externa viesse a modificar esse quadro. Assim, essa natureza conservadora determinaria que o objetivo primevo da vida seria o de atingir estados iniciais, antigos, já atingidos e não o contrário (ALMEIDA, 2007, p. 6).

Em “Trilhamentos do feminino”, Tomaz (2001) fala da tensão entre *Eros* e *Tânatos*, “uma vez que toda ruptura sinaliza para o trabalho silencioso da pulsão de morte e toda ligação evidencia a força integradora de Eros” (TOMAZ, 2001, p. 33). Chemama (1993) ao trazer à baila o conceito de neurose, comenta sobre a repetição de eventos, embora desprezados, dando a entender que isso é dependente de um fator externo, no entanto a regularidade do evento nos leve à hipótese de que o sujeito esteja alheio ao que lhe acontece, questões do tipo podem ser levantadas, infelizmente a brevidade do presente



trabalho não permite maiores explicações a respeito (TOMAZ, 2001, p. 33). Em uma reflexão significativa sobre a obra de Freud, Terry Eagleton (2006) aponta que:

Em suas obras finais, ele chega a ver a raça humana como estando a agonizar nas garras de um aterrador impulso de morte, um masoquismo primordial que o ego desfecha contra si mesmo. O objetivo final da vida é a morte, um retorno àquele bem-aventurado estado inanimado, em que o ego não pode ser atingido. Eros, ou energia sexual, é a força que constrói a história, mas está encerrada em uma trágica contradição com Tanatos, ou o impulso de morte. Lutamos para avançar e somos constantemente levados para trás, buscando retornar a um estado anterior à nossa própria consciência. O ego é uma entidade digna de pena, precária, acossada pelo mundo exterior, golpeada pelas censuras cruéis do superego, perseguida pelas exigências ambiciosas e insaciáveis do id (EAGLETON, 2006, p. 241).

Como Tomaz (2001) descreveu anteriormente, enquanto Tanatos é inerente à idéia de ruptura, Eros nos conduz aos princípios de ligação que visam juntar unidades menores, para assim, constituir estruturas maiores e conservá-las, objetivando preservar a existência do organismo.

Em seus escritos, Freud parece convencido de que tanto nos organismos vivos quanto no ser humano, há uma tendência de voltar ao estado inanimado, liberto das tensões. No que diz respeito à natureza da vida, adjetivando-a de forma conservadora, Freud relata: “não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que o ‘objetivo de toda vida é a morte’” (FREUD, 1996, p. 49). Enfim, no olhar da psicanálise freudiana, os humanos são indivíduos que apresentam pulsões, complexo de desenvolvimento sexual e uma linguagem altamente complexa, distinguindo-o de todos os outros seres vivos, portadores de tendências inatas buscar a dor e o sofrimento em diversos casos, através de uma força que os impele a um estado inorgânico de existência, Freud, ao falar desse retorno, diz que:

Uma pulsão é um impulso inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas, ou seja, é uma espécie de elasticidade orgânica, ou para dizê-lo de outro modo, a expressão da inércia inerente à vida orgânica (FREUD, 1996, p. 47).

A obra *O quarto fechado* (1991), da escritora Lya Luft, apresenta a temática da



morte como um eixo central em torno do qual giram as personagens do enredo, por isso, a pulsão de morte, e outros conceitos da psicanálise que possam contribuir para o exame da obra, serão de importância crucial para o nosso estudo.

A narrativa em terceira pessoa é iniciada com um velório, durante a noite as personagens em torno do caixão velam Camilo, refletem a respeito de suas vidas frustradas, “a dor partilhada em público unia-os numa intimidade que não desejavam mais” (LUFT, 1991, p. 13). O pessimismo permeia intensamente os seus pensamentos, estas reflexões são *flashbacks* que possibilitam ao leitor compreender a trama que resultou em desfechos tão infelizes. Entre as personagens do romance, Renata se destaca, pois além de está ligada à maioria das narrativas conflituosas das outras personagens, ela é quem primeiro aparece no romance, ao lado do corpo do seu filho, frente a frente com seu ex-marido, Martin, reconstituindo através das lembranças suas experiências como mãe, esposa e artista, dando a entender que nenhuma das três foram suficientes para alcançar a felicidade, essas ressignificações das lembranças e dos desejos, sob a luz do olhar atual, faz com que ansie a morte, enxergando-a como uma fuga. “A verdade só se oferece em suas deformações e é construída a partir delas” (KOFMAN, 1996. p. 112). Renata chega a afirmar desiludida: “Vou acabar amando a Morte como ele a amava, pensou Renata. Vou descobrir que afinal só ela é verdadeira, só ela existe, sempre à espera, imóvel: nós somos apenas sopro no escuro, vôo que vai desembocar no ventre dela: única realidade” (LUFT, 1991, p.78).

Martin aparece como um homem repleto de infelicidades em sua trajetória de vida, pois além do mau relacionamento com os filhos e um casamento fracassado, o grande amor da sua vida, Ella, está há décadas na cama, parálitica, resultado de uma queda quando estava em uma cerca, sentada, aguardando Martin para os dois fugirem, já que Mamãe, mãe adotiva de Martin e biológica de Ella, não admitiu a união dos dois.

Mamãe, personagem a qual obra não dá acesso ao seu nome verdadeiro, é uma mulher que, diferente de Renata, não teve uma vida ativa profissionalmente, dedicou toda a sua vida aos filhos e a casa onde mora, local que serve de palco para as vicissitudes da família no decorrer da narrativa. A personagem é descrita de forma caricatural, com peruca, maquiagem exagerada e roupas capazes de evocar o riso. Além de Martin e Ella, Mamãe criou Clara, irmã biológica de Martin, assim como Mamãe, Clara dedica grande parte do seu tempo às questões familiares. Seu drama começa com sua paixão por um padre, embora este não tivesse correspondido à altura, após tal frustração, ela vive



arrumada em clima de quem está prestes a um encontro amoroso, aguardando um parceiro que nunca chegará, pois seus relacionamentos curtos nunca preencheram o vazio que o desejo da adolescência deixou. “Da fantasia lhe viera quase sempre o prazer e a ternura, e a sua precária ordem interior” (LUFT, 1991, p. 103).

O casamento de Renata e Martin gerou frutos, Carolina e Camilo, um casal de gêmeos, depois Rafael, que morreu após cair da escada. Carolina e Camilo tinham uma relação íntima bastante intensa, “gostavam de vestir roupas iguais; podiam-se confundir, com suas calças justas e blusas largas, até as vozes parecidas, roucas” (LUFT, 1991, p. 28). A respeito deste fenômeno do duplo: “Nas lendas heróicas, o herói gêmeo é aquele que conseguiu tornar visível no mundo seu duplo. Assim sendo, o gêmeo é, na literatura, a primeira forma do duplo” (BRUNEL, 1997, p. 264). Outra personagem surge, chamado “Intruso”, rapaz que Camilo presencia copulando com sua irmã, em seguida este ele sai a cavalo e leva um tombo que o leva à morte, pois além do animal ser bravo, ele não tinha hábito de montar, ao contrário, tinha ojeriza ao clima rural da fazenda, para o desgosto e geração de conflitos com o seu pai.

Ella vive em um quarto fechado, em condição vegetativa, não está morta, mas também não está viva no contato com os familiares, representando uma dualidade entre *Eros* e *Tanatos*. “Aquilo com que deparamos nunca são por assim dizer moções libidinais puras, mas misturas de duas pulsões em proporções variadas” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1985, p. 531).

Um pedido de socorro: mesmo assim, ninguém, senão Mamãe, atendia; ninguém pestanejava todos continuavam no que estivessem fazendo: Clara tirando a poeira dos velhos móveis; os gêmeos com algum livro, lendo ao mesmo tempo; Renata absorta, ou, em outros tempos, tocando em surdina na saleta de música; era com se a doente não existisse, ou todos fossem surdos, cegos (LUFT, *op. cit.*, 1991, p. 52).

Sendo cuidada por Mamãe, recebendo raras visitas de Martin ou até mesmo pessoas não permitidas, como foi o caso dos gêmeos, no entanto ela jamais se pronunciou, a não ser no final da obra e da madrugada na qual ocorre o velório, quando as motivações de tantas desgraças são expostas, ao soltar uma gargalhada enigmática e surpreendente.

As personagens: Rafael, Camilo e Ella, possuem algo que as une na trama, todos sofreram fortes tombos, matando Rafael e Camilo, além de deixar Ella entre a vida e a



morte. No caso de Ella, foi algo inesperado, mas que a colocou num entrelugar, convivendo com *Eros* e *Tanatos*. A morte de Rafael, ao cair da escada, levantou a suspeita dos gêmeos terem empurrado o irmão, acabando com a última esperança da família se reconstituir, “Rafael, o fervor, a tábua de salvação, a vida inesperada, mas onde estava a mãe quando ele... ?” (LUFT, 1991, p. 78).

Camilo, desde pequeno, apresenta grande admiração pela morte, algo demonstrado no velório do seu amigo de infância: “na volta para casa, não parava de falar, excitado, relatando o que vira” (LUFT, 1991, p. 22), algo que também é expresso nas brincadeiras com a irmã, na atração pelo quarto de Ella, levantando também a suspeita do casal torturá-la e possivelmente empurrando Rafael da escada, já que tal hipótese é levantada no texto, esvaindo-se as últimas esperanças de algum êxito de Martin, “Martin envelhecera com a morte de Rafael. Seu olhar ficara sem luz. Mais tarde recuperado, jogara-se no trabalho. Morava sozinho, tinha aventuras; um homem desencantado” (LUFT, 1991, p. 112). E por último, Camilo declara seu fascínio pela morte correndo ao seu encontro durante o suicídio, como se cortasse o cordão umbilical com a vida para o mergulho em um mundo há tempos desejado.

A pulsão de morte em Renata é a mais presente, pois ela viveu numa busca pela superação da mesma, seja adentrando no mundo artístico ou ao abrir mão disso para casar e indesejadamente conhecer a maternidade, sua mãe alertou Renata sobre a permanência da sua incompletude; “ninguém pode ter tudo ao mesmo tempo” (LUFT, 1991, p. 19). Durante a primeira parte do livro, intitulada de *A Ilha*, as personagens apresentadas como seres isolados, verdadeiras ilhas, Carolina fica isolada com a morte de Camilo, outros já estava bem antes, como é o caso de Martin, Clara, Ella e Renata, Tomaz em *Trilhamentos do feminino* (2001) afirma que a pulsão de morte é algo caracterizado por rupturas, enquanto a pulsão de vida, *Eros*, demonstra uma força integradora (TOMAZ, 2001, p. 33). Renata sentia falta de sua vida artística como pianista, da sublimação a qual não é possível retornar: “não, ela não mentira: só o piano conseguia impor ritmo e ordem ao caos interior que a dominaria se parasse. Talvez fosse isso mesmo, a arte: compulsão de abismo, para manter a alma inteira” (LUFT, 1991, p. 20).

A ilha também se faz presente no quadro do suíço Arnold Böcklin, *A ilha dos mortos*, século XIX, no qual está presente *Tanatos*, figura feminina da morte personificada na cultura grega. *As águas* que rodeiam a ilha é o título da segunda parte do livro, águas que permitem que o barco de *Tanatos* se desloque, possibilitando o contato



da morte com a ilha, a qual leva seus mortos no barco, seus fantasmas, assim como os fantasmas das personagens que são ilhas, água com fluidez, assim como os diálogos desta parte da obra, as quais interagem bem mais que na primeira. A terceira parte revela, além da intensidade da pulsão de morte no enredo, a presença da morte na vida das pessoas, as frustrações perante as incompletudes, a falta de afetividade entre os familiares daquela casa, “toda negação do amor gera a morte” (LUFT, 1991, p. 123). A própria obra descreve; “o coração doente da casa explodia. Como um animal que reuniu em sua cova excrementos, folhas podres, a dor acumulada, a consciência repugnada de si mesma e a repulsa dos outros começavam a rebentar” (LUFT, 1991. p. 133).

### Considerações finais

No decorrer do trabalho, percebemos que a literatura, embora seja algo complexo de definir, é algo fundante da psicanálise, textos que são analisados como se fossem pacientes dialogando com o psicanalista, escrita que possibilitou a ilustração de elementos clássicos na psicanálise como o complexo de *Édipo*, pulsão de vida (*Eros*), pulsão de morte (*Tanatos*), Lembranças recalçadas e a experiência de sublimação, na qual a literatura uma fuga para o superego castrador das fantasias do autor perante a sociedade, como vimos em *Escritores criativos e devaneios* de Sigmund Freud.

O conceito de pulsão de morte foi citado em 1905, no texto *Além do princípio do prazer*, daí em diante vários outros textos foram construídos, como se a própria compreensão de Freud pudesse ser acompanhada através destes textos, passando a ser objeto de leituras, desleituras e releituras, no caso, podemos compreendê-la como uma carga de energia que permeia a atividade motora não apenas do organismo, mas do sistema psíquico do inconsciente. Segundo ele, as compulsões e repetições remetem à experiência passadas, transcendendo o prazer e desobedecendo a meta do aparelho psíquico em abaixar as tensões desprazerosas, buscando reduzir o organismo vivo a um estado inanimado, voltadas interiormente às tendências de autodestruição e, de forma secundária, exteriormente, através de pulsões agressivas e destrutivas.

Investigamos a pulsão de morte na obra *O quarto fechado*, de Lya Luft, na qual a trama gira em torno de um velório, no qual as personagens retornam ao passado, às suas lembranças, isso expressa o quanto a morte é presente naquela família, contando a história de uma esposa infeliz por ter deixado a vida artística para se casar com um marido que não mais ama, da mesma forma dos filhos, passando a amar um deles após vê-lo no



esquife, seu marido, fracassado, não tem a mulher que deseja, do seu amor de infância sobra a lembrança e um corpo irreconhecível, Ella, presa em um quarto, sujeita aos cuidados alheios, além de uma irmã que aguarda eternamente um amor impossível.

Durante nossa elucubração, demos destaque a essas personagens: Renata, Martin, Ella, Camilo e Clara, seres perturbados por lembranças atormentadoras, buscando continuamente uma fuga para problemas tão agudos em vidas tão breves. *Tanatos*, ser da mitologia grega que personifica a morte, nomeia a terceira parte do livro, sendo algo presente na vida das personagens, algo que move o enredo da obra, como um estímulo insuperável nas condições em que se encontram, levando-os a serem ilhas envoltas de pessimismo e ávidas pelo retorno a um estado no qual estivessem livres das mazelas que os acompanha.

**Abstract:** The research aims to bring up the concept of the "death drive" in the book "The locked room" Lya Luft, initially focusing on the dialogic possibilities between literature and psychoanalysis, taking into account the presence of that in the construction of their own Freudian concepts. The "death drive" even evident in the work, is relevant for the analysis, as well as a patient on the couch, literary writing can be analyzed in the light of Freudian concepts, highlighting its importance as a literary object and psychoanalytic analysis.

**Keywords:** literature; psychoanalysis; Lya Luft.

## Referências

ALMEIDA, Bruno Henrique Prates. *Pulsão de morte: convergências e divergências entre Sigmund Freud e Wilhelm Reich*. Curitiba. Centro Reichiano, 2007. Disponível em: [www.centroreichiano.com.br/artigos.htm](http://www.centroreichiano.com.br/artigos.htm). Acesso em 22 jun. 2014.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução: Carlos Sussekind, et al. Rio de Janeiro. José Olympio, 1997.

CHEMAMA, Roland (Org.). *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre. Artes Médicas, 1995.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. 6º ed. São Paulo. Martins Fontes, 1996.



FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In: Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro. Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro. Imago, ESB, 1976, v. 9.

\_\_\_\_\_. *Escritores criativos e devaneios*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro. Imago, ESB, 1976, v. 9.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Tradução: Maria Ignez Duque Estrada; revisão técnica: Cláudia Moraes Rego. Rio de Janeiro. Relume-Dumará, 1996.

LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro I: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de Betty Milan. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1994.

LAPLANCHE, J. B.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. 8º ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo. Martins Fontes, 1988.

LUFT, Lya. *O quarto fechado*. 4º ed. São Paulo. Siciliano, 1991.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo. Companhia das Letras, 1987.

TOMAZ, Jerzuí. *Trilhamentos do feminino*. Rio de Janeiro Companhia de Freud, 2001.