

A psicanálise através de Dostoiévski:

O sósia como alegoria de um percurso analítico

Alessandra Caneppele

Investigando o estranhamento e a familiaridade da leitura de Dostoiévski por Freud e Bakhtin, este ensaio analisa a tensão entre síntese e cisão na obra do escritor e suas possíveis repercussões para a reflexão psicanalítica.

Changer la réalité, c'est d'abord ne point perdre l'accès au secret qui porte. Et c'est à propos du Père Mort que s'invente la réalité changée.

G. ROSOLATO,
Essais sur le symbolique

1. Freud e Bakhtin leitores de Dostoiévski: estranhamento e reconhecimento

Freud escreveu entre 1927 e 1928 um texto sobre Dostoiévski, publicado como introdução à edição alemã de “A versão original de *Os irmãos Karamazov*” e que, nas palavras do próprio Freud,

foi redigido “sob encomenda e de má vontade”¹. Seu ensaio compartilharia uma tendência psicologizante iniciada nos estudos dostoiévskianos desse período e criticada por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, para quem “muitos estudiosos [...] viam em todas as obras de Dostoiévski uma única alma – a do próprio autor”, desconsiderando a análise de sua poética². Afirmando de início depor suas armas diante do problema da poética de Dostoiévski, Freud empreenderá um movimento afim ao

Alessandra Caneppele é doutora em epistemologia da Psicanálise, psicanalista, pós-doutoranda no Departamento de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (bolsista Fapesp).

Parte deste texto foi apresentada na mesa intitulada “Problemas de Teoria” do I Colóquio Internacional Dostoiévski: crítica e criação, promovido pelo departamento de Línguas Orientais da USP em novembro de 2005.

criticado por Bakhtin. Explicando o autor pela obra, seu texto desdobra-se em uma sucessão de hipóteses sobre a personalidade do escritor justificadas por sua literatura: criminoso, como são os temas eleitos em suas novelas³; homem com grandes impulsos homossexuais recalcados, como são algumas personagens delas⁴; detentor de impulsos parricidas, assim como fora parricida o herói de sua obra maior. A condescendência de Dostoiévski para com tais personagens indicaria mais do que compaixão: procedendo por identificação, suas personagens seriam exercícios de expiação de seu sentimento de culpa⁵. Contudo, assim procedendo, Freud não poderá se esquivar de propor um certo saber sobre a poética do autor e concluirá, então, que a obra de Dostoiévski seria uma seqüência de confissões que o aproximam da “confissão poética” final do crime primordial cuja culpa o atormentava – o crime do parricídio.

Qualificando a obra como confissão de um neurótico, Freud incorreria em um segundo aspecto do que Bakhtin critica nas leituras psicologizantes sobre o escritor: “Cada um interpreta a seu modo a última palavra de Dostoiévski, mas todos a interpretam como uma palavra, uma voz, uma ênfase e nisto reside justamente um erro fundamental”⁶. Freud chama a atenção para a multiplicidade presente em Dostoiévski quando inaugura seu texto decompondo a personalidade do autor em quatro facetas. Mas, ao mesmo tempo, marcando seu desconforto frente a essa multiplicidade, ele se pergunta “como se pode encontrar rumo nessa complicação desconcertante?”⁷. Sua resposta virá por meio da submissão, no texto, de cada uma dessas facetas à outra: do ético ao pecador, afirmando que sua ética não se sustentava na renúncia, mas no pecado e no arrependimento; do pecador ao neurótico, postulando que o impulso destrutivo que o transformava em criminoso decorria

do ponto axial de sua neurose (trauma do assassinato do pai, pelo qual ele se sentia culpado e se punia)⁸; e, por fim, do neurótico ao escritor, descrevendo sua poética como exercício de confissão e expurgo do propósito criminal que não fora nem cometido nem abandonado. Enfim, frente ao desconcerto da multiplicidade de Dostoiévski reconhecida por Bakhtin e Freud, o segundo responde subsumindo tais facetas àquela única do neurótico. Porém, a resposta freudiana unificante reconduz necessariamente à questão da multiplicidade, na medida em que a hipótese da neurose do escritor encontra a definição da neurose como falta de unidade: “a neurose é, pois, um sinal de que o eu não foi capaz de uma tal síntese (*Synthese*), de que ele perdeu sua unidade (*Einheitlichkeit*) em tais tentativas”⁹.

Em Dostoiévski, o ponto que possibilitaria uma unidade na complexidade estaria subvertido pela morte efetiva do pai que realiza seus desejos recalcados¹⁰ e impõe a fragmentação da personalidade que se expia em uma confissão. Freud explicita, em carta escrita a Theodor Reik pouco após a publicação de seu ensaio, seu “abandono da neutralidade da análise”¹¹ diante deste fracasso neurótico transformado em literatura:

“Você também está totalmente certo ao supor que Dostoiévski não me agrada, apesar de toda a minha admiração por sua força e nobreza. Isso advém do fato de que minha paciência com o patológico se esgotou em meu trabalho diário. Na arte e na vida eu não os tolero. Este é um traço pessoal, que não compromete os demais [...] A investigação científica deve trabalhar sem julgamentos. Nas demais atividades intelectuais é inevitável a eleição de um ponto de vista e, naturalmente, existem muitos possíveis...”¹²

Por meio de uma dupla desqualificação (a de Dostoiévski e a do texto que ele, Freud, escre-

Quando inaugura seu texto decompondo a personalidade do autor em quatro facetas, Freud chama a atenção para a multiplicidade presente em Dostoiévski

vera sobre o escritor), sustenta-se uma identidade. Se Dostoiévski escrevera apenas com base em sua neurose e faltara, portanto, colocar-se no lugar do poeta e de sua arte, para Freud faltara falar sobre Dostoiévski a partir do lugar de pesquisador da psicanálise. Mas por que a psicanálise – representada aqui por seu fundador – escreve sobre o escritor a partir desse lugar aparentemente alheio a si mesma?

Freud confessará em seu texto um fracasso teórico: “os processos normais na formação da consciência moral deveriam ser semelhantes aos anormais aqui apresentados. Não nos é ainda exitoso estabelecer a delimitação de ambos”¹³. Assim, ele constatava que algo lhe escapava em relação ao que escrevia sobre Dostoiévski. Mas o modo como Freud elabora uma identidade por meio de sua escrita nos dá indícios do que poderia escapar nesse momento: tal como escrevera acima que na neurose “*dem Ich eine solche*

*Synthese nicht gelungen ist*¹⁴, agora afirma-se da mesma forma que na psicanálise “*es ist uns noch nicht gelungen*” demarcar o normal e o patológico. O uso da mesma forma gramatical e das mesmas palavras em ambos os trechos produz um eco significativo, associando a impossibilidade de traçar teoricamente a continuidade entre normal e patológico (com base naquilo que se depreende da análise sobre Dostoiévski) à impossibilidade na neurose de o eu chegar a uma síntese. Também a própria estrutura do texto freudiano, fragmentado em dois trechos que parecem ser colados um ao outro, sob uma forma desconexa contrária ao hábito da pena freudiana, recoloca a seu leitor o tema da fragmentação¹⁵. Há, portanto, uma certa síntese ou unidade que não se completa em vários níveis – na teoria, na neurose e na escrita mesma do texto – e pela qual insiste a pergunta sobre a possibilidade efetiva dessa síntese.

Logo após definir a neurose como falta de unidade, Freud retoma a palavra *Einheit* para descrever uma “aparente unidade clínica” dada pela presença da epilepsia. Contudo, no mesmo parágrafo, ele encontra razões clínicas para abandonar a idéia de que há uma unidade clínica denominada sob o nome de epilepsia (“*für unmöglich findet, die Einheit einer klinischen Affektion “Epilepsie” festzuhalten*”¹⁶). Inaugurando sua reflexão sobre essa suposta unidade clínica nomeando-a “*die unheimliche Krankheit*”, Freud faz ressoar por meio de uma palavra seu próprio texto de 1919, cujo tema era justamente a familiaridade do estranho e, assim, ressalva na possibilidade de abordar a fragmentação no limite epiléptica de Dostoiévski com base no que se concebera antes como *Unheimlich*, problematizando o próprio conceito de síntese. Contudo, passando ao lado de uma palavra que reconhece o estranhamento familiar pertinente à díade síntese/fratura, Freud rea-

firma apenas seu estranhamento e confessa não ter paciência para com um outro decomposto¹⁷.

Já em Bakhtin a psicologia será outra, e outra será também sua leitura de Dostoiévski. Reconhecendo a própria psicologia do escritor, ele dirá que a boa psicologia, ao contrário daquela má atrelada ao “subjetivismo próprio da decadência”, é um psicologismo “realista” e social, capaz de dar conta da “multiplicidade” e das “contradições” das “relações sociais” que existem “objetivamente”, psicologia que em Dostoiévski se configuraria como uma “visão realista-objetiva da coletividade contraditória das psiques dos outros”¹⁸. Para Bakhtin, a realidade do diálogo coloca para o sujeito o próprio eu a partir de um “tu és” plenivalente que não se resolve como síntese – daí a concepção de uma polifonia.

Nesse contexto, ele acolhe a multiplicidade de Dostoiévski e concebe um refinamento no interior de sua obra: da internalização

Já em Bakhtin a psicologia será outra, e outra será também sua leitura de Dostoiévski.

do diálogo na auto-consciência da personagem duplicada em *O sósia* até a polifonia plenamente realizada na multiplicidade das vozes/personagens de *Os irmãos Karamazov*, cuja poética realizaria a suposição de um sujeito por definição vacilante entre o acabamento dado pela palavra do outro e uma outra voz – a do sujeito – que se opõe a esse acabamento. Assim, Bakhtin pôde afirmar uma especificidade para a novela *O sósia*: ela exemplificaria o caso no qual a palavra do outro – externo, “real” – seria substituída por uma palavra própria por meio de um procedimento de não reconhecimento do outro enquanto tal: é porque Goliádkin quis “passar sem a consciência do outro”¹⁹ que essa consciência passaria a falar nele mesmo. O problema de Goliádkin, por assim dizer, estaria em “procurar simular sua total independência em relação ao discurso do outro”²⁰, o que o obrigaria a limitar o outro ao diálogo interno – ou seja, sua falta estaria na não aceitação da multiplicidade de vozes inerentes à realidade dialógica. Para Bakhtin a novela *O sósia* representa, por meio de sua personagem, um diálogo interno que se resolverá posteriormente no romance polifônico no qual os outros reais dialogarão com o herói. Assim como o próprio romance, o herói não reconheceria o papel dialógico dos outros na constituição de sua própria consciência – e, em virtude desse erro de avaliação, ele padeceria seu drama.

Dostoiévski intransponível

No momento em que Bakhtin analisa *O sósia*, ele empreende em relação ao conjunto da obra do escritor um movimento de natureza semelhante ao que Freud desenvolvera em relação à biografia dele: para Bakhtin, haveria uma realização poética plena de Dostoiévski, que corresponderia à multiplicidade de vozes do romance polifônico, à

qual *O Sósia* ainda não pertenceria; para Freud, por sua vez, haveria uma intenção de parricídio normal, por assim dizer “sintética”, que não corresponderia ao desvio patológico “do débito moral devido à intenção de parricídio” desnudado em sua raiz no romance final *Os irmãos Karamazov*²¹. Desse modo poderíamos tomar a novela *O sósia* como obra particular que não permite à crítica bakhtiniana a apologia da polifonia de vozes plenivalentes, do mesmo modo como, para Freud, o romance dos Karamazov não fora interpretado como um bom exemplo de como o parricídio participa da estruturação do sujeito supostamente capaz de síntese. Em Freud, a polifonia indulgente em relação àquele que comete o assassinato do pai de *Os irmãos Karamazov* foi interpretada sob o ângulo da síntese como confissão da fragmentação pela não superação do débito edípico. Em Bakhtin, o começo monológico de Goliádkin foi interpreta-

A novela *O sósia* principia pela marcação de uma ruptura – a alusão a um longo sono ao qual, tomado de terror no momento em que se percebe desperto, Goliádkin busca voltar.

do por meio da lente da polifonia como recusa da entrega da palavra poética aos outros inerentes ao diálogo. Enfim, ora na falta de unidade, ora na falta de multiplicidade, Dostoiévski se prestou à exemplificação do patológico para cada um desses seus leitores.

Mas não seriam justamente síntese e multiplicidade, esses dois lugares nos quais podemos alocar esquematicamente certas respostas de Freud e Bakhtin perante Dostoiévski, os elementos nodais do drama do herói de *O sósia*, tomados aí em uma dimensão afim àquela da prática psicanalítica, ou seja, aquela de um sujeito enredado consigo mesmo? Então, sobre qual tensão entre síntese e multiplicidade Dostoiévski nosalaria por meio das peripécias de Goliádkin?

2. *O sósia* – alegoria de um percurso analítico

O tempo presente

A novela *O sósia* principia pela marcação de uma ruptura – a alusão a um longo sono ao qual, tomado de terror no momento em que se percebe desperto, Goliádkin busca voltar: “tremendo de terror, fechou depressa os olhos com a intenção de continuar a dormir, como se a realidade fosse o pesadelo”²². Abandonando em “menos de um minuto” a intenção de retorno, começa o presente do drama de Goliádkin marcado por um tempo anterior sobre o qual a estrutura da novela não nos dará acesso. Passado que perpassará o drama de modo enigmático – sabemos que ele está ali, que diz respeito a questões de amor e de honra, mas sobre o qual nada nos é contado. O passado, onipresente na novela, não é a matéria de que se faz aqui o discurso dostoiévskiano e sobre ele mantemo-nos no limbo da adivinhação. Do mesmo modo apresenta-se o fim do drama: nada nos é dito sobre o futuro da perso-

nagem, e o exílio que se descreve aí não é senão o banimento de nosso próprio acesso a ele. Confinada no tempo presente, a história de Goliádkin estrutura-se para nós leitores como um regime de abstenção semelhante ao imposto no exercício clínico psicanalítico: nada além dos minutos que correm, nenhuma possibilidade de se refugiar na matéria do passado ou do futuro.

O olhar do outro

Bakhtin escreve que “o herói de Dostoiévski sempre procura destruir a base das palavras dos outros sobre si, que o tornam acabado e *aparentemente* morto. Às vezes essa luta se torna importante motivo trágico de sua vida”, levando-o ao “caminho do crime ou façanha”²³. Goliádkin principia sua história às voltas com a palavra/olhar de um outro que o congela em uma verdade que ele não quer para si. Impossibilitado de voltar ao sono, ele busca a imagem no espelho e, então, narrador e herói indicam uma duplicação de personas pela qual Goliádkin assume/se fantasia com a imagem do senhor satisfeito, substituindo com essa imagem satisfeita o olhar crítico do outro. Mas, já na rua, o olhar do outro denuncia seu fingimento e ele procura fugir desse outro até que, angustiado perante um outro tomado como superior, conclui: “era escusado querer esconder-se”. O tempo presente do drama descreverá a particularidade do crime ou façanha a ser perpetrado para sair do lugar dado pelo olhar do outro no momento em que se reconhece a impossibilidade de meramente se esconder dele/nele.

Morte e duplicação

Angustiado, Goliádkin encontra uma solução: “é isto: eu... eu não sou eu. Simplesmente isto: eu não

Ora
na falta
de unidade,
ora na falta
de multiplicidade,
Dostoiévski
se prestou à
exemplificação do
patológico.

sou eu. Sou um outro, uma criatura distinta; não sou mais eu. Sou um outro indivíduo e nada mais”. A façanha que o herói se propõe é da ordem da invenção de um novo eu pela qual este se duplica (eu... eu) e impõe a quebra de uma identidade (eu não sou eu; não sou mais eu). Contudo, como anuncia o médico de Goliádkin, o remédio para seu drama deverá ser “radical”. A façanha libertadora da aparente morte no outro desdobra-se na radicalidade de uma outra morte: “sou um outro indivíduo e nada mais”. Perfazer a invenção de ser um outro implicaria deixar para além desse inventado um “nada mais” – é preciso que o primeiro, petrificado pelo olhar do outro, se faça nada. A novela alinhava, portanto, agonia e gestação no enredo de uma consciência, inscrevendo o *intermezzo* entre o anúncio e a realização da morte e do nascimento. Será, então, do lugar do “não só esmagado, mas completa e literalmente aniquilado”, de onde “ele

mesmo se negava a acreditar que, naquele momento, ainda conservasse a faculdade de viver”, que surgirá um outro Goliádkin?

Nomeação

Imediatamente antes da aparição de seu duplo, Goliádkin é descrito “a dois passos da morte” e, no parágrafo seguinte, esses dois passos são dados: “involuntariamente [ele] deu dois passos para o lado”. No lugar mortal a que ele se encaminhou nasce seu duplo: “não havia ninguém [...] entretanto... Entretanto parecia-lhe que naquele instante estivesse alguém junto dele, muito junto”, uma pessoa que lhe dizia algo não de modo claro, “mas alguma coisa que lhe dizia respeito, que lhe tocava de perto” e ele então se indaga: “que é isso? Será que... Estarei enganado? Mas, então, onde estou eu?” E, perante esse outro, reconhece-se um “estranho”: “conhecia-o até muito bem [...] mas, e esta era a circunstância principal, por nada deste mundo desejaria encontrar-se com ele uma segunda vez e muito menos, como agora, dentro da noite. Ainda mais: conhecia muito bem aquele indivíduo e até sabia seu nome completo. Sem embargo, por preço nenhum deste mundo, diria esse nome. Não queria dizê-lo, nunca o repetiria e nem queria admitir sequer que o homem se chamasse assim”²⁴. O nome sela o reconhecimento do que não se quer reconhecer – peça de transmissão de sua morte. E, na medida em que tal reconhecimento indesejado (na qualidade de encontro indesejado) passa a ser compreendido como inevitável, o herói se dirige à nomeação/reconhecimento como quem, “à beira de um precipício”, sentindo o chão fugindo sob seus pés, se atira: “por estranho que pareça, quase desejava esse encontro e desejava que ocorresse logo [...] considerando-o inevitável, almejava que aquela ex-

pectativa se realizasse, para pôr um termo, fosse qual fosse, à angústia que o dominava. Que viesse logo, logo”. O que põe fim à angústia é um encontro que se perfaz em uma nomeação pelo qual o sujeito se colocaria inevitavelmente na morte/abismo/precipício e daí veria surgir uma outra vida, estranhamente familiar.

Nome próprio

Descreve-se, então, uma cena de reconhecimento na qual, cumprindo “plenamente todos os sentimentos” do herói, este dá seu nome para o outro e, com ele, “todos os sentidos” de sua existência: “o homem que avistara, a rir para ele, era o próprio Goliádkin, a sua imagem, a sua figura, a sua personalidade em todos os sentidos. Mais do que um sócio, era seu duplo, o desdobramento dele mesmo”. O desdobramento, só possível nesse lugar de morto, é perfeito em um momento de nomeação que não faz senão marcar para além, em um outro lugar, o nome mesmo daquele mesmo que se nomeia. A diferença entre o que nomeia e o que é nomeado, figurada na oposição entre temor/desespero e riso/desprezo, completa-se na estrutura dos nomes completos que ainda deverão ser dados ao herói e seu duplo e por meio dos quais Dostoiévski esclarecerá a natureza da morte e do nascimento implicados nessa nomeação.

A inscrição em uma linha de sucessão

Goliádkin recebe o outro como “hóspede” em sua casa/nome, dá-lhe comida, abrigo e ouve sua história, a “narração de seus erros e desenganos”. Nesse encontro, Dostoiévski entrega o nome completo ao duplo de Goliádkin: “Goliádkin número 2” e, logo depois, “Goliádkin Segundo”. O herói, compadecido com as desven-

turas de seu duplo, recebe também nesse momento seu nome completo: “Goliádkin Primeiro”. Instala-se, por meio de um mesmo nome, uma diferença da ordem da transmissão de um nome em uma linha de sucessão, pela qual um passa a ser a origem (Goliádkin Primeiro) e o outro, o herdeiro (Goliádkin Segundo). Quando o outro desdobrado pode ser acolhido como inofensivo e até mesmo desamparado, o primeiro é nomeado como lugar de origem de uma linha sucessória. O desdobramento do nome próprio divide-o em uma escansão temporal – Goliádkin Primeiro e Goliádkin Segundo. Sob a forma não apenas de um antes e de um depois, mas também de um primeiro que engendra um segundo, a temporalidade circunscribe uma outra dimensão no jogo de vida e de morte: aquela da doação do nome do pai capaz de particularizar o nome comum em nome próprio.

A doação é feita em um momento que elide a dimensão mortal da linha de sucessão. O herói tenta a conciliação, tomando o estranho apenas como familiar, dividindo sua casa, propondo-lhe que sejam “irmãos pelo sangue”. Goliádkin se embriaga literal e figuradamente com seu duplo e sente-se forte para enfrentar o mundo a dois. Contudo, nesse encontro, “era como se um verme, pequenino embora, o estivesse roendo por dentro”. Porém, no lugar do nome próprio tal verme aparece, como indica a ruminância de Goliádkin Primeiro diante de seu duplo que, dormindo, não pode escutá-la: “confessa, meu irmão, que não vales nada. Não passas de um ladrão de nomes, não sei se já observaste isto. Neste terreno, tu estás em dívida para comigo”. O outro, instalado agora “como patrão” na casa/nome, apresenta-se então como arrogante e insolente, e a batalha se escancara: para além de um estado natural de convivência pacífica, o nome próprio a ser adquirido na linha de sucessão de um estado civilizado não pode ser comparti-

lhado, mas apenas doado/apropriado por meio de uma lei que escreve a morte em seu lugar de origem.

Goliádkin percorre o campo do embate, indicando o caráter da façanha que deverá realizar: ele escreve para seu duplo e o que recebe em troca é a resposta de um terceiro que os toma (a ele e a seu duplo) como iguais (“bem compreendi [escreve ele em resposta a esse terceiro] que a pessoa indecente, embusteira e falsa a quem você [terceiro] alude, sou eu”). Tal confusão entre os dois pelo(s) terceiro(s) é prevista como uma desonra assim descrita: “aquele sujeito tem um caráter detestável, modos péssimos; é um malandro, um sem-vergonha, um bajulador; um verdadeiro Goliádkin! Qualquer destes dias, vai fazer uma tratantada e desonrar o meu nome [...] Como evitar a confusão?” Nesse trecho o nome Goliádkin aparece como nome comum, marcando, como permite a palavra russa, uma categoria de pessoas despojadas ou abjetas e, portan-

A façanha de Goliádkin é traçar um percurso que lhe permita passar do substantivo comum ao nome próprio, que seja capaz de transformar um nome/lugar em único.

to, permitindo a confusão entre lugares. A façanha de Goliádkin é traçar um percurso que lhe permita passar do substantivo comum ao nome próprio, que seja capaz de transformar um nome/lugar em único.

Entrega à castração

Dostoiévski explicita, por uma fala do próprio herói, a natureza da façanha empreendida nesse percurso:

“Se neste momento me aparecesse um mago, um feiticeiro, fosse lá quem fosse, e me dissesse de forma categórica: ‘Olha, Goliádkin, tens que dar um dedo da tua mão direita para restabelecer a paz; não haverá outro Goliádkin senão tu mesmo e voltarás a ser feliz como antes, mas ficarás sem o dedo para sempre’- eu de muito bom gosto daria o dedo sem fazer caretas. Sim, senhor, daria um dedo sem a menor hesitação. Leve tudo o diabo! [...] Por que havia isto de acontecer e logo acontecer a mim e a ninguém mais?! [...] Enfim, com palavras não se resolve nada. É preciso agir! É isso, agir ...”

O necessário à sobrevivência honrada no espaço de um nome próprio é uma ação (“já não é mais ocasião de andar escrevendo cartilhas; é preciso agir”) e tal ação é da ordem da violência de uma amputação. Goliádkin Primeiro está disposto a esse sacrifício, a uma violência que incida sobre sua própria carne. Contudo, a amplitude desse pedaço de carne, a magnitude dele na estrutura da novela, não é a de um mero dedo da mão direita: o que se pede é a vida do próprio herói. Dostoiévski escreve uma novela a partir do ponto de vista do dedo mesmo que deve ser sacrificado – é ele, em seu drama mortal, quem nos fala pela boca do herói. Em *O sósia*, acompanhamos o percurso do sacrifício que alinhava o nascimento de um homem a um ato pelo qual ele mesmo assume o lugar mortal de pai de si mesmo para que, em

algum lugar, se escreva a palavra fundadora de um nome próprio. Será nele mesmo que se fará a morte que por seu débito fará valer uma lei que possa sustentar um nome próprio – lei reinventada na própria carne morta de Goliádkin/pai.

Despertando do pesadelo de encontrar seu outro em todos os lugares, sentindo-se já atrasado em relação a esse que parecia precipitar-se e apoderar-se de seu cotidiano, o herói volta à escrita para declarar guerra mortal a “Goliádkin apócrifo”: “ou o senhor ou eu!... Nós dois, ao mesmo tempo, é que não pode ser [...] Largo a pena e fico em expectativa [...] em todos os terrenos, inclusive no das armas”. Mas, logo após um estertor de bravura, Goliádkin reconhece o lugar reservado a ele na batalha: “agora já não há a menor dúvida. Perdi a partida, isto é coisa certa e a sentença está lavrada.” Contudo, “apesar desta convicção íntima, sentia-se como se tivesse ressuscitado, como se houvesse ganho uma batalha, como se marchasse para um grande triunfo.” O caráter de auto-sacrifício de sua façanha coloca sua morte como lugar de salvação. Reconhecida e aceita sua salvação na morte, ambos podem se aproximar amenamente, abandonando o nome próprio e nomeando-se apenas pelos primeiros nomes: “é o destino; é a fatalidade, Iákov Petrovitch”, suspira Goliádkin Segundo; “queixemo-nos, portanto, do destino. Foi o destino, Iákov Petrovitch, que teceu toda esta trama”, sussurra o herói com voz trêmula²⁵. Após o desvio de um momento em que o outro se apresenta como “insultuoso” e novamente o herói pensa no revide, ele por fim se resigna e conclui, achando-se a salvo, que tudo acontecerá “porque tinha que acontecer” e que, portanto, era inútil qualquer esforço para evitá-lo. A descrição que sela esse momento de aceitação indica a natureza da morte que lhe é imposta: “mas o grito expirou-lhe nos lábios”. Trata-se, portanto, do reco-

nhecimento de que a palavra foi entregada a um outro.

A queda do sujeito/dedo é descrita, então, concretamente: “quase no mesmo instante em que nosso herói adotava este ponto de vista, um choque imprevisto veio transtornar inteiramente a situação. Como um saco de farinha, Goliádkin caiu do carro abaixo.” Dedo amputado de uma mão, saco de farinha derubado de um carro, nosso herói seguirá agora o percurso do fantasma de si mesmo, daquele que não tem mais voz/nome, que sobrevive vagando apenas como realidade morta que falta em um outro lugar – ele mesmo fantasma do pai morto. Aceito o ato a ser realizado em sua façanha, trata-se, apenas, de buscar os meios de efetivá-lo.

A busca pelo pai da castração

Enquanto o outro sobe à casa da suposta amada (o morto franqueia ao homem que nasce o acesso a uma mulher), a Goliádkin resta a fantasia de um idílio de amor no qual ele e a amada, isolados, se bastariam: uma carta de amor planeja a fuga e uma sobrevida fora do campo do convívio social. A esse retorno ao seio feminino soma-se, então, a busca da figura paterna: “já sei o que vou fazer. Vou procurar o ministro [...] Nas suas mãos ponho a minha sorte, Excelência, nas mãos da autoridade [...] Não me abandone, Excelência; rogo-lhe como a um pai... Salve a minha honra, o meu nome, o nome da minha família!... [...] Ele é outra pessoa e também eu, Excelência, sou outra pessoa. Somos distintos. Ele é ele e eu sou eu; eu sou inteiramente eu, Excelência; sou uma entidade por mim só! [...] Eu não posso ser ele! Mande Vossa Excelência corrigir essa confusão para que se acabe de uma vez para sempre com esta duplicidade... [...] dirijo-me ao meu superior como se fosse meu pai e em suas mãos ponho a minha sorte.

O pai frente
ao qual Goliádkin
se apresenta pedindo
a marcação
de uma diferença
é um burocrata
incapaz
de marcá-la.

Não protestarei contra o que for decidido; aceitarei diante de todos a sentença que for dada”. Goliádkin dirige-se à figura do pai na tentativa de encontrar nele a marcação de uma diferença (“somos distintos”). Ele sobe à casa do ministro o qual, como ele mesmo afirma, sempre considerara como se fosse seu próprio pai e pede-lhe defesa, proteção e apoio. Surpreendido com a figura do outro também aí nesse encontro, Goliádkin recebe a palavra burocrática e “com certa indecisão” o ministro/pai lhe dirige: “ – Está bem, está bem. Vá com Deus. Examinarei o seu caso com atenção. Agora vou mandar que o acompanhem ...”

O pai frente ao qual Goliádkin se apresenta pedindo a marcação de uma diferença é um burocrata incapaz de marcá-la. Percebendo, ao mesmo tempo, que não era reconhecido pelo superior e que os presentes “não sabiam quem ele era” (há silêncio e ignorância

onde se esperava fala e sabedoria), Goliádkin, hesitante e confuso, dirige-se a ele:

“Baixou os olhos para o chão e julgou ver com espanto uma grande mancha branca nos sapatos do ministro. Pensou que estivessem rasgados. Custou a convencer-se de que era apenas o reflexo brilhante das luzes. Não estariam rasgados; eram sapatos de verniz. Mais sossegado ao se convencer disso, levantou de novo os olhos e viu que era tempo de falar, antes que as coisas tomassem um rumo que não estava de acordo com os seus propósitos. Avançou um passo para dizer:

– Trata-se disto, Excelência. Parece-me que nos nossos tempos não é permitido a ninguém apossar-se do nome de outra pessoa.”

No “tempo de falar” de Goliádkin Primeiro diante desse pai “não é permitido a ninguém apossar-se do nome de outra pessoa”. Mas qual o laço pai/filho cujo tempo não permite a assunção de um nome pró-

Frente a esse pai,
as perguntas
que Goliádkin
Segundo dirige
ao Primeiro são
plenas de sentido:
“faça o favor de me
dizer se o senhor
sabe onde está. Sabe
diante de quem se
encontra? Sabe a
quem está
se dirigindo?”

prio em uma linha de sucessão? A cena dramatiza sua natureza: Goliádkin Primeiro espanta-se diante do que ele vê como um rasgo no sapato do ministro/pai, mas conclui pela inverossimilhança do que vê e convence-se, então, da ilusão dessa marca, ponderando sobre a impossibilidade de o verniz apresentar um rasgo – ou seja, era apenas um reflexo de luz. O verniz brilhante do sapato e seu rasgo compõem a ambigüidade de tal pai: a morte parece ser possível apenas aquém ou além de sua figura, pois seus sapatos são tanto envernizados/refratários a esta como também já esgarçados/destruídos por ela. Na figura paterna buscada por Goliádkin, a brecha pela qual passaria a entrega do nome próprio, marcando o lugar mesmo do pai como lugar mortal pelo qual o filho pode sobrevir na lei, é tanto dada como desconhecida, renegada. Nela, uma imortalidade envernizada protege um corpo putrefato onde, por excesso ou por falta, a morte e a lei não podem ser reconhecidas – pai imortal, posto que morto, não há como nosso herói participar uma morte nesse lugar²⁶. Frente a esse pai, as perguntas que Goliádkin Segundo dirige ao Primeiro são plenas de sentido: “faça o favor de me dizer se o senhor sabe onde está. Sabe diante de quem se encontra? Sabe a quem está se dirigindo?” Goliádkin Primeiro efetivamente não sabe diante de quem está quando está diante desse pai. Mas será justamente porque seu duplo terá em Goliádkin Primeiro um terceiro lugar onde a morte se inscreve que ele poderá reconhecer a lei nesse pai e apresentar-se a ele sob o signo desta: ele principia sua participação na cena pedindo permissão ao ministro para falar.

A invenção de si como pai morto

O campo de batalha no qual o herói duela em nome de uma lei que possa sustentar seu nome pró-

prio (mesmo que em outro lugar) não se estende entre ele e uma figura paterna, posto que tal lugar é inapto à inscrição da morte; ele se desdobra entre si e seu duplo, na medida em que apenas pelo desdobramento de si mesmo cria-se a possibilidade de um terceiro a ser marcado pela morte. Na cena triangular descrita por Dostoiévski, será Goliádkin Primeiro, na qualidade de sacrificado, que será pai morto de si mesmo. O outro que nasce aí por intermédio dessa execução confessa sua natureza – “serei patife”, “serei malvado”, admite Goliádkin Segundo, reconhecendo uma lei que, como tal, pode ser questionada, mas não mais permite omissão ou indiferença. O pedido de permissão que Goliádkin Segundo dirige ao ministro/pai restabeleceria a triangulação sobre a base de um deslocamento do lugar onde incidiria a morte. Por tal deslocamento, o pai primevo sofre um terceiro remanejamento: ele não mais mata, nem é morto, mas apenas testemunha uma morte.

O exílio do fantasma

Levado para longe da figura burocrática desse pai, Goliádkin ainda espera uma “última palavra”, um “sinal”, que possa realizar sua frase favorita “que no fim tudo havia de se arranjar” e, escondendo-se “bem escondido”, ele aguarda. Contudo, por pouco tempo ele pode se manter refugiado em uma ilusão: a carta da amada, “prova” e “documento terrível”, fala e testemunha que seu lugar não é o do silêncio, e lembranças, acontecimentos, “canções estúpidas” passam a ocupar de modo torturante esse silêncio. No barulho do solilóquio das lembranças que não silenciam, ele alivia-se resolvendo partir: partindo ele realizará em si o lugar de pai/morto que suportará a diferença entre palavra e barulho, posto que em outro lugar tal garantia não lhe foi dada.

A solução
que Dostoiévski
dá à sua novela,
portanto, não nos
permite afirmar nem
um fim unitário,
nem um fim
fragmentado para
nosso herói.

O que move Goliádkin a partir é um sentimento de culpa – o que não silencia, o que ruma nele é a culpa que coloca em movimento o sacrifício pelo qual ele ocupará o lugar de morto. Mas o sacrifício não é a mera desapareção, na medida em que ele volta à cena primeiramente abandonada. Porém, ele volta, segundo suas palavras, “vindo do outro lado”, como “simples espectador”, “pessoa secundária”, “nem responsável nem culpado”. “Espectador imparcial”, “envolto na neutralidade, despido de qualquer responsabilidade” e, “sob a sombra protetora do poste”, Goliádkin pode concluir: “limite-me a olhar e ver”. Contudo, do lugar de silêncio, ele é convocado, chamado pelos outros: “muitas vezes o chamavam pelo nome”; “você está sendo chamado”, completa o sócia, pedindo para que ele lhe dê a honra de acompanhá-lo e impedindo-o de partir. Em um momento em que “tudo já lhe era indiferente”, do lugar imparcial de espectador – reconcilia-

do com os homens e com o destino, indiferente ao seu duplo que “lhe parecia um sujeito qualquer” – ele será conduzido por meio do sacrifício sentido como um desmaio, uma vertigem. A natureza do sacrifício é explicitada: “não lhe foi possível exprimir em palavras os sentimentos que lhe convulsionavam a alma. Não podia dizer nada e limitou-se, num gesto eloqüente, a apontar o próprio coração, em silêncio”. Sua intenção de sair de cena se concretiza na impossibilidade de se pronunciar – sem palavras, ele é espectador de sua própria vida: “compreendeu que era muito tarde. O beijo de Judas tinha sido dado.”

A reconciliação com o destino – que é aquele da morte, do sacrifício – não se resolve porém em um arranjo pelo qual ele aceita o outro – chamado a se reconciliar com seu outro, ele aceita o beijo que sela sua morte, mas persiste não aceitando aquele que o dá, o qual continua digno dos adjetivos mais negativos: Judas, zombeteiro, perverso, sócia miserável, insolente. Goliádkin aceita sua morte sem “nenhuma objeção”, reconcilia-se com ela, mas de modo algum toma como correta a realidade de seu outro nem se reconcilia com ela: a ruptura entre eles persiste, o que caracteriza essa morte muito mais como um exílio em relação ao lugar de onde se pronuncia um nome próprio do que como uma desapareção. Assim, seu sacrifício não é subsumir-se ao outro: o governo/Goliádkin Segundo lhe dará casa, comida, abrigo – ele sobreviverá ali – mas as bases da sobrevivida não são a coabitação de um duplo uso de um mesmo nome. Pela “sentença de morte” proferida pelo médico, ele sobreviverá, mas no “alívio da inconsciência”, sem nada pedir, apenas no lugar em que pode “escapar um grito” – herói que se cala com o ponto final da novela e sobrevive apenas como memória de uma fala – como a história de sua morte que silencia em um grito.

Agora mero espectador, ele habitará apenas como memória, como pai/morto a casa de seu outro/filho, reinventando-se pelo sacrifício de sua fala em uma outra voz e palavra que nasce pela sua morte. A solução que Dostoiévski dá a sua novela, portanto, não nos permite afirmar nem um fim unitário, nem um fim fragmentado para nosso herói – Goliádkin Primeiro não desaparece, não fica subsumido ao seu Segundo e nem sobrevive ao lado dele: ele persiste como morto/sem palavras, na realidade da palavra morta de sua poética que se conclui e que faz nascer uma outra palavra em um outro lugar, essa sim submetida à lei de uma morte.

3. Dos diferentes tempos e lugares do pai morto

“pourrait-on entendre encore le ‘Dieu est Mort’ de Nietzsche comme l’exigence d’un retour à cette figure, et jusque dans celle du Père Idéalisé, comme point virtuel; il n’est pas sûr que le mythe religieux ne s’en trouve pas modifié ou altéré, après cette mise en perspective qui laisse apercevoir le sens atteint par ‘Dieu est Mort’”.

G. ROSOLATO,
op. cit., p. 77

O tempo presente do parricídio no texto freudiano

A antipatia de Freud pela poética de Dostoiévski sustentava-se em uma concepção de que o escritor não havia, com sua obra, ultrapassado os limites do patológico. Contudo, o próprio Freud reconhece que ele mesmo não consegue elaborar teoricamente uma compreensão da particularidade dessa estrutura patológica. Em um parágrafo que apresenta em sua estruturação formal deslizos não comuns em sua obra, Freud nos dá indícios sobre o que ressoa sem ser

escutado em sua análise da suposta neurose de Dostoiévski. No parágrafo em que afirma não ter êxito na solução da delimitação entre normal e patológico na formação da consciência moral, Freud lista como influentes nessa formação o desenlace do componente passivo da feminilidade recalcada e o fator accidental de um pai realmente temível e, após reconhecer ambos os elementos no escritor, conclui:

“O precoce sintoma do ‘ataque de morte’ pode, então, ser compreendido como uma identificação ao pai permitida pelo supereu como punição. Você quis matar o pai; a fim de ser você mesmo o pai. Agora você é o pai, mas o pai morto; o mecanismo familiar do sintoma histérico. E então: agora o pai mata você. Para o eu o sintoma da morte é a satisfação da fantasia do desejo masculino e ao mesmo tempo satisfação masoquista; para o supereu, satisfação de castigo, logo satisfação sádica. Ambos, eu e supereu, seguem desempenhando o papel de pai. – No conjunto a relação entre a pessoa e o objeto/pai (*Vaterobjekt*), pela manutenção de seu conteúdo, modificou-se em uma relação entre eu e supereu, em uma nova enenação sobre um segundo palco. Tais reações infantis oriundas do Complexo de Édipo podem desaparecer se a realidade não providencia a essas mais nenhum alimento. Mas o caráter do pai permanece o mesmo, não, ele piora com os anos, e assim permanece mantida também a raiva do pai de Dostoiévski, seu desejo de morte contra esse pai mau. Mas é perigoso, se a realidade cumpre tal desejo recalcado. A fantasia se tornou realidade, todas as manobras de defesa precisam ser reforçadas.”²⁷

O uso do discurso direto repentinamente no meio do parágrafo marcaria o que em Dostoiévski falaria diretamente a Freud. Descrevendo o processo como uma cena de teatro, ele implica-se diretamente ao usar sem

marcações o pronome *du* e deslocar o travessão (indicativo do discurso direto) para o período seguinte do parágrafo. E, nessa cena, Freud poderia ser tanto o *du* a quem se dirige a frase quanto aquele que se dirige ao *du*. Mas, o que ele diria a si mesmo pelo modo como compõe a cena? Estrutura-se uma escrita pela qual Freud se colocaria em identificação com o filho alçado ao lugar de morto no momento em que

O crime
na novela
de Dostoiévski
é a totalidade
da realidade
dramática
do herói.

realiza a morte do pai – portanto, como filho que se reconhece como pai morto na medida em que perfaz a morte do pai. Por tal identificação, o evento real da biografia de Dostoiévski, que realizara seu desejo de morte do pai, aproxima-se de um outro evento real: a morte do pai realizada pela própria instituição da psicanálise e que Freud, na qualidade de seu fundador, realizou para si e para a humanidade por meio do conceito de inconsciente. Um mesmo

deslocamento do sujeito em relação ao pai morto indagaria Freud e Dostoiévski sobre o tempo presente dessa morte e sobre o espaço da consciência no qual ela se realiza. Habitantes desse mesmo tempo e lugar, Freud e a poética de Dostoiévski encontraram-se aí no estranhamento.

Édipo, Hamlet e Goliádkin

Lacan critica a leitura biográfica feita por Freud de algumas obras literárias e também sua tentativa de explicar as diferentes reapresentações do complexo de Édipo na história da literatura. Essas duas vertentes interpretativas freudianas estão presentes no texto de Freud sobre Dostoiévski. Retomando criticamente a segunda vertente interpretativa – aquela pela qual Freud compara diferentes soluções poéticas dadas ao Complexo de Édipo – Lacan repropõe a comparação freudiana entre Édipo e Hamlet com base em outros elementos: o crime se produz no Édipo na “geração do herói”; em Hamlet, ele já se produzira na “geração precedente.”²⁸ Para Lacan, portanto, o drama edípico de Hamlet “está aberto no começo e não no fim”²⁹, posto que a castração é o fim que ele deve encontrar e não seu ponto de partida. Hamlet recebe de uma geração anterior o pai morto, não precisa matá-lo como Édipo, mas será perante esse pai morto dado que ele proporá o drama de sua própria castração. Reinsere Dostoiévski nessa seqüência comparativa por meio do drama de Goliádkin – diferentemente de Freud, que fizera sua comparação através do tema do parricídio tal como fora reapresentado em “*Os irmãos Karamazov*”. No contexto dessa comparação dirigimos as mesmas perguntas que Lacan dirigira às peças de Sófocles e de Shakespeare: onde está o crime em *O sósia*? E onde está posto o lugar do pai/morto?

Em *O sósia*, o crime não está na geração do próprio herói (Édipo) nem naquela que o precede (Hamlet). O crime na novela de Dostoiévski é a totalidade da realidade dramática do herói. Enfim, a morte não está antes da realidade dramática do texto e na mesma geração do herói (como em Édipo, o que o faz agente da morte do pai, portanto assassino), nem está na geração que antecede o herói (como em Hamlet, o que o faz agente tanto do luto como da vingança): ela é o próprio enredo que se desenrola do começo ao fim da novela. E a que pai essa morte diz respeito? A Goliádkin Primeiro, ou seja, o progenitor de si mesmo. Dostoiévski, em *O sósia*, engendraria para nós o momento em que o sujeito adquire para si mesmo o parricídio: *Nun bist du der Vater, aber der tote Vater*, escreve Freud dirigindo-se a nós e a si mesmo. No presente de um parricídio em primeira pessoa, o sacrifício que se apresenta é o da realização da morte do herói. Poética do insuperável que não pode ser senão, ela mesma, insuperável. Homem do tempo que escuta “Deus está morto”, que realiza o reconhecimento de que o pai que sustenta a lei só pode sê-lo na qualidade de morto, Freud ouviu a poética dos que adivinham o herói morto no lugar e no tempo desse reconhecimento, mas a estranhou – e entre os que pranteiam o pai já morto e os que almejam sua morte, mostrou-se antipático perante o inevitável tempo presente do herói que se faz ele mesmo pai morto.

O sósia ensina sobre o tempo e o lugar do sujeito da frase “o pai é morto” – para além de “o pai foi morto” dado a Hamlet pela geração que o precede e de “o pai será morto” do tempo/geração do próprio Édipo e dos lugares que cada um deles deve ocupar para que se realize esse tempo. Se no momento que pranteia a morte do pai e naquele em que essa morte é desejada o sujeito se desloca na

Em seu
caderno de notas,
Dostoiévski descreve
sua psicologia:
“com um realismo
pleno, descobrir
o homem
no homem”.

ambivalência entre amor e ódio, no presente que faz coincidir quem mata e quem morre o sujeito fragmenta-se entre as posições perversas do sadismo e do masoquismo. Se a castração é o tempo de quem pranteia o pai já morto e a frustração, aquele de quem ainda o tem vivo (como Édipo, posto que o crime foi cometido em sua própria geração), o tempo da novela de Goliádkin poderia ser lido como o da privação, quando o pai simbólico/morto é colocado no lugar daquilo que nos falta – espaço negado do rasgo nos sapatos do ministro, diante do qual o sujeito deverá inventar-se como pai morto. Por meio da poética de Goliádkin, a Psicanálise é indagada sobre o tempo estrutural da privação, que coloca o próprio sujeito no lugar do morto (lugar do real) pela mão de um agente imaginário (Goliádkin Segundo), deslocando para o lugar do si mesmo imaginário a figura do assassino.

Portanto, a novela não fala apenas sobre o sujeito de um momento cultural em que deus está morto, interpretação que justificaria certa sociologização da patologia – não apenas seu escritor seria patológico, mas toda uma época. Goliádkin nos fala sobre o tempo presente de qualquer percurso que pressuponha a passagem pela morte do pai.

O parricídio no presente como momento inerente à invenção da arte

Em seu caderno de notas, Dostoiévski descreve sua psicologia: “com um realismo pleno, descobrir o homem no homem”³⁰. A definição do escritor comporta um duplo sentido: um unitário (o homem deve ser descoberto aí mesmo, no próprio lugar em que é homem) e um sentido alienante (o homem se conhece em um outro que o habita, no qual se desdobra). Tal máxima da psicologia dostoiévskiana ganha vida e carne com Goliádkin – e parte dessa carne é carne morta. Dostoiévski, em *O sósia*, nos fala do “homem no homem” como aquele que só se conhece ao engendrar (desdobrar-se no homem) e matar a si mesmo (reconhecer em si um lugar de morte). O herói, portanto, não é exemplo de uma patologia, ele não é o caso particular de um equívoco: ele é a escrita do equívoco intransponível de um desdobrar-se unificante sustentado pela inscrição particular de um certo lugar de morte nesse desdobramento.

Não se trata, portanto, de buscar ressuscitar Goliádkin Primeiro, desprezando a realidade poética de sua morte e afirmando que sua morte não passa de um equívoco que poderia ser evitado (como parece propor Bakhtin). Não se trata, também, de matá-lo novamente, desprezando a realidade poética que se faz apenas por sua construção heróica (como parece propor o desprezo pelos

heróis dostoiévskianos presente na crítica freudiana). Ora seguindo os passos de Bakhtin, ora os de Freud, ora desprezaríamos a marca unificadora e necessária da morte, ora desprezaríamos a voz heróica de quem morre imprimindo a multiplicidade na voz do homem. Desprezo cômodo que a novela de Goliádkin não nos permite.

Sustentar tal incômodo na Psicanálise é indagar sobre o enlace entre perversão e castração implicado na construção de uma realidade estética que, submetida ao grupo e mantendo para ele a “imagem do Pai Morto sempre abaixo da obra”³¹, retoma a lei através de sua reinvenção pela inscrição de uma nova morte/lei que incide justamente naquele que a produz – o qual, após entregar sua própria carne como obra exposta, passa a ser seu próprio espectador. Fazendo uso da façanha de um herói sem lei que se entrega à morte para que uma lei possa advir, Dostoiévski nos põe diante de um incontornável momento perverso que nos obrigaria a colocar em suspenso a delimitação entre normal e patológico alinhavada à oposição entre instalação e invenção da lei e concluir que há nessa delimitação algo que, pelo menos em Freud, “ainda não nos é permitido” compreender.

Tomando-se a trama de *O sósia* como aquela referida ao momento em que perversão e castração se tocam e concebendo-a como alegoria do percurso do artista até uma nova possibilidade estética, compreende-se como a história que se escreveu nesse livro inscreve a própria gênese da poética de Dostoiévski: com a narração da façanha de Goliádkin, Dostoiévski conclui seu chamado período gogoliano, enterrando a filiação a Gogol que lhe havia rendido o sucesso de sua primeira novela, *Gente pobre*, e reinventa-se como escritor. O romancista polifônico de uma nova era que nasce nesse momento será aquele que permitirá à humanidade reconhecer

o deus morto que se apresenta sob a forma de um parricídio inscrito no presente e na própria carne de sua consciência – carne fresca que se presta a encarnar novamente o mesmo fantasma.

A conclusão de um nome

“Pobre Sr. Goliádkin com seu nome que significa nu, despojado, qual é então esse passo definitivo que ele não ousa dar, esse umbral que não ousa atravessar – que ele não pode *transgredir*? Não pode no momento; mas já nasce nele, procurando sair desse estado crepuscular, ‘o outro’, o forte, o ousado – sua força nascida dele mesmo: será Goliádkin júnior, seu ‘duplo’: ele ousará.”³²

Diferentemente do que julga D. Arben, a presente leitura não pode deixar de reconhecer que Goliádkin Primeiro ousou, ultrapassou esse umbral e transgrediu. Sua ousadia foi realizar em sua própria carne a transgressão que marcaria a morte no pai, ato pelo qual ele perfaz a verdade de seu nome próprio: privado de tudo, até mesmo de sua própria vida. Com a poética desse ato de desnudamento, Dostoiévski engendra para si e para nós os passos mortais que, concluindo a palavra que nos despoja de tudo, até mesmo de sua lei, permitem ao mesmo tempo reinventá-la(s). ■

NOTAS

1. S. Freud, “Dostojewski und die Vätertötung” (1928), in: *Studienausgabe*, vol. X, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1969, p. 269-286.
2. M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997, p. 37.
3. S. Freud, *op. cit.*, p. 272.
4. cf. *Idem*, p. 278.
5. cf. *Idem*, p. 283.
6. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 45.
7. S. Freud, *op. cit.*, p. 271.
8. cf. *Idem*, p. 276.

9. *Idem*, p. 273.
10. cf. *Idem*, p. 279.
11. *Idem*, p. 281.
12. S. Freud, “Carta a Theodor Reik” (1930) in: *Obras completas*, vol. 21, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, p. 194.
13. S. Freud (1928), *op. cit.*, p. 278.
14. *Idem*, p. 273.
15. O próprio Freud, em sua carta a Reik, reconhece a desarmonia de seu texto e a atribui ao fato de que não escrevera no segundo trecho deste o que queria escrever (cf. *op. cit.*, p. 193).
16. S. Freud (1928), *op. cit.*, p. 274.
17. Se certamente o sujeito freudiano não se reduz a uma unidade, o que Freud postula sobre a tensão entre síntese e cisão se estranha perante a fratura esboçada em Dostoiévski. A releitura da estrutura perversa proposta por Lacan aparentemente revogaria o estranhamento desse primeiro momento: “*Libertin lui-même, il (Lacan) pensait volontiers que seuls les pervers savent parler de la perversion. D’où le privilège qu’il accorda d’emblée à deux notions – le désir et la jouissance – pour faire de la perversion une composante majeure du fonctionnement psychique de l’homme en général, une sorte de provocation ou de défi permanent par rapport à la loi*” (E. Roudinesco e M. Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1977, p. 793).
18. M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 37-38.
19. *Idem*, p. 215.
20. *Idem*, p. 213. S. Freud (1928), *op. cit.*, p. 280 e p. 283.
21. S. Freud (1928), *op. cit.*, p. 280 e p. 283.
22. F. M. Dostoiévski, “O sósia” in: *O ladrão bonrado*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1960, p. 198-339. Todas as citações foram retiradas dessa edição. Mantemos o título dado na edição brasileira, embora a melhor tradução para esse seja “O duplo”. Otto Rank, em *Don Juan et le double* (Paris, Payot, 1932), resenha esse livro de Dostoiévski, mas em sua análise contenta-se em indicar o distúrbio mental de sua personagem e de seu autor, reafirmando o que em nosso trabalho reconhecemos como estranhamento inicial entre a Psicanálise e o escritor russo.
23. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 59.
24. Segundo Freud em *Das Unheimlich*, a primeira duplicação que a humanidade perpetrou teria sido a da idéia de alma imortal. A alma confortaria o sujeito na medida em que, enquanto o que sobrevive, negaria a própria morte. O sentimento inquietante que essa adquire decorre do fato de que, ao garantir fora do sujeito a sobrevivência deste, ela também retornaria como comprovação e anúncio de sua morte (cf. S. Freud, in: *Studienausgabe*, vol. IV, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, p. 258). Para Goliádkin, seu duplo será também tanto garantia de sua sobrevivência como anúncio de sua morte, assim como o é a própria nomeação.
25. Herói e seu duplo podem dividir o mesmo primeiro nome e o mesmo patronímico russo (que transmite o primeiro nome do pai), mas não o nome de família, indicando que o que está em jogo não é certamente da ordem da filiação biológica.
26. As condenações à morte promulgadas e revogadas pelos governantes – fato comum na Rússia do escritor e que o próprio Dostoiévski sofreu – dão estofo histórico e biográfico à figura do pai acima ou aquém à lei perante a qual Goliádkin deverá se apresentar.
27. S. Freud (1928), *op. cit.*, p. 279.
28. J. Lacan, *Hamlet por Lacan*, Campinas, Escuta/Liubliú, 1986, p. 79.
29. *Idem*, p. 9.
30. *apud*. M. Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 60.
31. G. Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 178.
32. D. Arban, *Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, p. 172.