

## Freud, Dostoievski e a ética da renúncia

### Freud, Dostoievski and the ethics of renunciation

---

Felipe Barata Amaral (UFPA)<sup>1</sup>

Ernani Pinheiro Chaves (UFPA)<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem o objetivo de discutir o modo como Dostoievski contribui para a construção/alargamento do ideal ético de Freud pautado pela renúncia pulsional. Nosso argumento retoma o texto “Dostoievski e o parricídio”, ressaltando, especificamente, os comentários referentes ao modo como o escritor russo facilmente entregava-se aos desígnios de seus desejos, como o caso da paixão pelo jogo. A renúncia, neste caso, desponta como uma operação posterior ao ato e motivada pela culpa. Por esta via, circunstanciamos o circuito pulsional composto pela díade jogo-culpa de modo que este sentimento de culpa seja vislumbrado como um produtor/mandatário de um ato transgressivo, e não um resultado deste. Com isto, a instância responsável por punir o sujeito pelo jogo passaria ao papel daquele que o impulsiona a jogar, para, posteriormente, fazer pesar a culpa sobre seus atos. Isto é, referimo-nos a um superego impositivo que ordena o gozo.

**Palavras-chave:** Renúncia, Dostoievski, Gozo.

**Abstract:** This article aims to discuss how Dostoievski contributes to the construction/extension of the Freud's ethical ideal guided by instinctual renunciation. Our argument takes the text "Dostoievski and parricide", highlighting specifically the comments on the way the russian writer easily gave up the designs of their desires, as the case of passion for the game. The renounce in this case stands out as a subsequent operation to act and motivated by guilt. In this way, we determine the drive circuit composed of the dyad game-blame so this guilt is envisioned as a producer/agent of a transgressive act, and not a result of this. With this, the instancy responsible for punishing the subject for the game would the role of the one who drives the play, later to regret guilt about their actions. That is, we refer to an authoritative superego ordering enjoyment.

**Keywords:** Renunciation, Dostoievski, Joy

---

<sup>1</sup> Mestrando em Psicologia pela Universidade Federal do Pará. E-mail: felipe.barata@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Colaborador no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, ambos na UFPA.

## Dois momentos da renúncia

Em “O Futuro de uma Ilusão” (FREUD, 1927/2010), Freud sedimenta a noção de renúncia como a base da constituição da vida em sociedade. Este ensaio aponta que a cultura pode ser caracterizada como uma tentativa por parte do homem de proteger-se da força da natureza. Porém, esta proteção comporta uma contrapartida na medida em que o ser humano tem de efetuar um pagamento: submeter-se à coerção dos desígnios da cultura e renunciar à satisfação plena de suas pulsões. Trocando em miúdos, a cultura realiza uma espécie de *quid pro quo*, pois concede uma maneira do indivíduo conviver com os outros seres humanos e com a natureza – sem ser assolado pela sua magnitude e nem se consumir por angústias quanto a sua insignificância diante desse todo – em troca da renúncia ao gozo desmedido. Trata-se de realizar o caminho descrito por Freud em “Totem e Tabu” (FREUD, 1913/2012): abrir mão de um gesto de radicalismo em prol dos interesses pessoais para assumir posturas mediadas por uma instância reguladora e superior a todos (a lei paterna) que garanta a convivência e o estabelecimento de laços fraternais entre os seres humanos.

É possível perceber que a questão central do trabalho da cultura não é a dominação da natureza ou uma espécie de apropriação com o intuito de minorar suas forças, mas um trabalho com o material psíquico de cada indivíduo na tentativa de propiciar uma convivência social minimamente pacífica e respeitosa no que se refere à imposição de limites sem combalir os modos de subjetivação e expressão do desejo. Trata-se da imposição de sacrifícios à satisfação pulsional, bem como a reconciliação com as possibilidades restantes de obtenção de prazer e as compensações advindas dessa renúncia.

No texto de 1930 intitulado “O mal-estar na cultura” (FREUD, 1930/2014), Freud reitera o caráter de renúncia imposto ao ser humano no desenvolvimento cultural. Segundo o autor, este processo é passível de ser caracterizado “por meio das modificações que efetua nas conhecidas disposições dos impulsos humanos, cuja satisfação, contudo, é a tarefa econômica de nossa vida” (FREUD, 1930/2014, p. 100). Se a cultura incide sobre o arranjo pulsional do indivíduo, Freud é assertivo ao analisar a liberdade como um bem

não pertencente ao arcabouço cultural (FREUD, 1930/2014). Lê-se liberdade, nesse caso, como uma situação imaginária de livre satisfação pulsional.

Portanto, a liberdade na cultura é virtualmente ilusória na medida em que se baseia em uma série de ações que não venham a por em risco a integridade do pacto social. As sequelas dessa retaliação da liberdade em dar vazão aos impulsos aparecem sob o disfarce da hostilidade contra a cultura. O que se pode observar é que “uma boa parte da luta da humanidade se concentra em torno da tarefa de encontrar um equilíbrio convincente (...) entre essas exigências individuais e as reivindicações culturais das massas” (FREUD, 1930/2014, p. 99). Dessa forma, torna-se “(...) impossível não enxergar em que medida a cultura está alicerçada na renúncia aos impulsos (...)” (FREUD, 1930/2014, p. 101) ou na sublimação desses impulsos para metas que não agridam a cultura e os seres humanos.

## O Moisés de Michelangelo

A interpretação para a escultura de Moisés, proposta no texto de 1914 (FREUD, 1914/2015), é importante para nosso argumento na medida em que lança as bases para a concepção da ética freudiana. Enquanto grande parte dos estudiosos – que se aventuravam a conjecturar sobre a postura de Moisés – sustentavam a hipótese deste estar a beira de um violento ataque de fúria, Freud trilha a contra mão até mesmo dos fatos históricos ao afirmar que a representação criada por Michelangelo “não é o preparativo para uma ação violenta, mas o que restou de um movimento iniciado” (FREUD, 1914/2015, p. 207) e fora mitigado.

Rocha (2012) afirma que “(...) ao descongelar a imagem secularmente fixada no mármore por seu artífice, Freud nela discerne um conjunto de movimentos que têm por horizonte distinguir certa posição que não é somente a da figura retratada, mas do sujeito em questão (...)” (p. 70). A escultura não apenas apresenta certa discordância quanto aos fatos históricos descritos no texto bíblico, mas assume uma nova faceta implementada por Michelangelo: a renúncia.

O Moisés bíblico sucumbiu aos seus impulsos, entregou-se à ira e despedaçou as tábuas sagradas ao lançá-las ao chão. Já no Moisés de Michelangelo, há um primeiro momento em que a visão de seu povo gera uma reação a ponto de haver um certo deslocamento corporal que, conseqüentemente, altera a posição das tábuas. Rapidamente, ele se policia e interrompe a emergência desse ímpeto agressivo por conta do possível risco a ser infringido à integridade das tábuas. Ele “pensou na sua missão e renunciou, por ela, à satisfação de seus afetos” (FREUD, 1914/2015, p. 208).

Porém, todo esse processo permanece tatuado em suas feições. O seu corpo deixa transparecer a sombra de ódio aviltada em si e, que dali fora expulsa. Os rastros denunciados pelas feições corporais indicam o subjugar dos impulsos e o controle de seus atos “(...) em prol do rebaixamento de sua própria paixão e do cumprimento de uma determinação, para a qual se foi consagrado” (FREUD, 1914/2015, p. 211-212). Aqui, Moisés encarna o próprio papel do homem que se submete à proteção da cultura e da Lei. Isto é, uma satisfação momentânea e prófuga é abdicada em prol de algo mais duradouro.

Dado o caráter irascível de Moisés, “não deveríamos, então, nos admirar, se o artista que quis representar a reação do herói a essa dolorosa surpresa [adoração ao bezerro de ouro] tenha se tornado, por motivos internos, independente do texto bíblico” (FREUD, 1914/2015, p. 410). O que está em questão não é o quão fidedigna a obra de arte tem de ser ao retratar um fato histórico, mas a mudança implementada no caráter do personagem.

O artista confere à personagem o estatuto de sujeito de suas ações que não se aliena na qualidade de marionete de seus próprios desejos por meio da renúncia à passagem ao ato. Logo, “a deflexão do impulso, característica elementar da disposição sublimatória, aqui realmente se faz notar como aquela que parece algo extrair da própria carne do herói, um quinhão de sua natureza” (ROCHA, 2012, p. 72).

O Moisés de Michelangelo é ético, segundo a ótica freudiana, na medida em que diante da irrupção de um impulso destrutivo interno, busca refreá-lo, sem submeter-se a ele com vistas a manutenção de algo mais duradouro: as leis ditadas pelo próprio Deus. Nesse caso, “a conservação da lei seja talvez a insígnia da conservação de um mandamento que equivale à própria dignidade do real sem o qual, todavia, nenhuma liberdade é

possível” (ROCHA, 2012, p. 72). Michelangelo, portanto, projeta em seu Moisés o avesso do que as tradições narram sobre o episódio de fúria diante da adoração do povo judeu ao bezerro de ouro. Ele constrói, assim, uma figura humana capaz de debelar seus impulsos em respeito à importância da tarefa a ele confiada.

## Dostoiévski e a renúncia

Agora, voltemos nossos olhos para a figura de Dostoiévski. Qual sua importância para a construção da ética freudiana?

Se a escultura de Michelangelo representa um momento de hesitação diante de um acesso de fúria frente à cena de adoração ao bezerro de ouro, Dostoiévski se encaixa na lógica freudiana por um outro viés. Mais precisamente, como aquele que extrapola os limites para, apenas posteriormente, haver-se com a renúncia aos impulsos. Em “Dostoiévski e o parricídio” (FREUD, 1928/2015), Freud aborda essa questão.

No momento em que disserta sobre o aspecto moralista – ou ético, dependendo da tradução utilizada –, o artigo tece uma crítica à concepção de homem moral como aquele que passou por uma série de sortilégios do pecado e, por isso, pode ser considerado um moralista. Para Freud, o homem ético é identificado como “aquele que reage a uma tentação sentida internamente, sem a ela ceder” (FREUD, 1928/2015, p. 283). Pode-se dizer que o pressuposto para a moralidade é a renúncia. Aliás, Freud elenca-a como o “essencial da eticidade” (FREUD, 1928/2015, p. 283). Isto é, o indivíduo ético abdica de algumas experiências a ele danosas, resiste incólume a tentações e fustiga-as para longe de seu alcance. Esta é a premissa da ética freudiana: a renúncia a objetos proibidos e o combate à satisfação plena das pulsões. Troca-se a experiência do gozo destrutivo pelo prazer não injurioso ao indivíduo e à cultura.

Voltemos ao artigo freudiano sobre Dostoiévski. Em certo momento, o fato de Dostoiévski se embrenhar por experiências desastrosas e remedia-las a partir de sucessivas penitências é forçosamente comparado ao ritual bárbaro de penitenciar-se após as execuções de inimigos como uma maneira de permiti-las. Segundo Freud, diante das lutas de conciliação entre as demandas pulsionais e as exigências sociais, Dostoiévski culpava-se por exceder as limitações culturais em nome da satisfação de um desejo e acabava por se deixar subsumir a uma posição de veneração a ordens

superiores, quer seja da autoridade czarista russa, quer seja da autoridade divina do cristianismo ortodoxo, ou até mesmo a própria submissão à lei paterna. Este seria, para Freud, um ponto de fragilidade no escritor russo, pois ele atirara fora a oportunidade de “(...) se tornar um mestre e um libertador dos homens (...)” (FREUD, 1928/2015, p. 284) quando “(...) se associou ao seu carcereiro (...)” (FREUD, 1928/2015, p. 284).

Um bom exemplo no qual os limites sociais são excedidos e, posteriormente, tenta-se expiar a culpa por tal ato é o jogo. Ou melhor, a paixão pelo jogo presente em Dostoiévski. Freud (1928/2015) recorre a documentos póstumos, relatos de pessoas próximas e correspondências pessoais para entender os episódios de obsessão pelo jogo. Obsessão essa que era “um ataque irreconhecível de paixão patológica e que também não poderia ser avaliado de outra maneira qualquer” (FREUD, 1928/2015, p. 300). Para tanto são identificadas duas condutas: uma baseada na culpa e outra na recriminação advinda do outro.

O escritor russo se sentia impelido a jogar, porém o sentimento de culpa o consumia por arriscar o dinheiro em jogos de azar cuja probabilidade da banca ganhar era elevadíssima, mas justificava esse ato impulsivo como uma tentativa de garantir o aumento de seus rendimentos possibilitando assim, o retorno ao país de origem e melhores condições de vida. A partir daí, sua postura diante da roleta é de completa entrega. Segundo Rosa (1980):

Junto da roleta, ele perdia a serenidade e, não dominando seus nervos, arriscava até a última ficha. O que ganha em uma partida, perde em outra. E persiste jogando como um alucinado, enquanto lhe resta dinheiro ou pode obtê-lo de qualquer modo. Gasta tudo o que possui, empenha a roupa do corpo, comete indignidades sem nome para arranjar com quem adquirir mais uma ficha (ROSA, 1980, p. 260).

Ali naquele momento de apostas, Dostoiévski investe tanto o dinheiro que não lhe era abundante quanto seu capital libidinal. Tudo o que existia era apenas a roleta, os jogos de cartas e a prodigalidade de opções numéricas a serem investidas. Não existia medo, temor ou hesitação, pelo simples fato de o medo estar atrelado à noção de futuro. Nessa situação, Dostoiévski vivencia apenas o presente, um presente absoluto que propicia a satisfação plena das demandas pulsionais sem a presença de qualquer admoestação futura.

Depois de efetuar as apostas e depauperar seu parco patrimônio, ele reconhecia os impulsos que o encaminhavam à sucessivas partidas e derrotas, rebaixava-se, praguejava contra si mesmo, prometia melhoras para o futuro e convidava a esposa a desprezá-lo e “lamentar-se de que ela se casou com um velho pecador e após esse alívio da consciência o jogo poderia continuar no próximo dia” (FREUD, 1928/2015, p. 301). Isto é, “se ele tivesse levado a si mesmo e a sua mulher a mais extrema miséria por ter perdido, isso mostraria um segundo significado patológico” (FREUD, 1928/2015, p. 300-301): convidar o outro a vilipendiar de seu fracasso. Nesse sentido, o jogo funcionava como uma espécie de punição na qual ele teria de vivenciar as agruras da humilhação como uma forma de espiar alguma ação por ele realizada. Freud revela que essas punições pós-jogo são indícios da forte tendência autodestrutiva do escritor, pois ao seu próprio Eu se direcionam autocríticas e reprimendas, assim como ele oferece-se como objeto a ser achincalhado pelo outro.

Pari passu a esse ciclo de autopunição, a produção literária de Dostoiévski era alavancada. Na verdade, ela “(...) nunca caminhava melhor do que quando ele perdia tudo e seu último bem tivesse sido penhorado” (FREUD, 1928/2015, p. 301). É como se a escrita dependesse desse ritual autopunitivo para se presentificar. Freud (1928/2015) assevera que, “(...) o sentimento de culpa de Dostoiévski era satisfeito por meio da punição que ele próprio lançara contra si, sua inibição para o trabalho diminuía e então ele se permitia dar alguns passos no caminho rumo ao êxito” (p. 301). Em momentos de bloqueio criativo ou de urgência na entrega dos manuscritos era algo muito comum que a esposa de Dostoiévski – Anna Grigórievna – empurrasse-o ao jogo com o intuito dele escrever.

Neste episódio do jogo percebemos a ação da pulsão de morte em sua plenitude. Porém, em concomitância à emergência de sua tendência regressiva e destrutiva, surge uma grande necessidade de construção a partir do nada. Para melhor nos explicarmos, tomamos de empréstimo a proposição feita por Jacques Lacan em seu Seminário sobre a ética da psicanálise no qual ele reitera toda a destrutividade da pulsão de morte, mas chama atenção para uma faceta desconhecida desta: uma “vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar” (LACAN, 1959-60/1991, p. 260).

A pulsão de morte funciona como um arado que sulca a terra para que ali seja introduzida uma semente que florescerá. No caso de Dostoiévski, a pulsão agressiva fusionada com a pulsão de vida articula uma trama na qual as demandas destrutivas têm de se fazerem presentes, conduzindo o indivíduo pelos desfiladeiros de seu desejo até que este se defronte com uma quase completa saciedade correspondente a sua ruína moral e financeira. Ali naquele cenário devastado, a culpa funciona como um motor que acelera a produção de sua escrita. Isto é, floresce uma atividade simbólica que dá sentido a toda sua errância e, consequentemente, retroalimenta o seu sintoma na medida em que apazigua a culpa pelos gastos e pela vergonha pública assim como lhe traz uma devolutiva em forma de dinheiro pelo pagamento de seus manuscritos.

Este aspecto pode ser debatido por meio da interlocução com o romance “O jogador” (DOSTOIEVSKI, 1866/2014). Em carta a N. N. Strákhov com vistas a receber uma quantia como adiantamento, Dostoiévski expressa o desejo de escrever uma obra que versasse sobre o vício em jogo nas estações de águas russas. Ele faz questão de frisar ao interlocutor que seu herói não é um jogador ordinário como o Cavaleiro Avarento de Púchkin, mas “um homem impulsivo, extremamente culto, mas ainda assim incompleto em todos os seus aspectos (...)” (FRANK, 2003, p. 234) cujo objetivo primordial reside no fato de “(...) toda a sua seiva vital, suas energias, sua rebeldia, sua audácia tenham sido canalizadas para a roleta” (FRANK, 2003, p. 234).

É justamente nessa diferenciação entre seu jogador e o de Púchkin que reside um fato de imenso valor para pensarmos a própria postura de Dostoiévski quanto ao jogo. O herói de Dostoiévski “é um poeta à sua maneira, mas o certo é que tem vergonha do elemento poético que existe nele, porque sente profundamente que essa poesia é inferior, embora a necessidade de correr riscos enobreça-o a seus olhos” (FRANK, 2003, p. 234). Frank (2003) analisa o conceito de “poesia” empregado por Dostoiévski como algo que “significa agir não por interesse pessoal imediato ou para satisfazer algum desejo material carnal, mas exclusivamente para realizar um forte anseio da personalidade humana, seja para o bem para o mal” (p. 235).

Dessa forma, o jogo desponta como mais uma possibilidade de dar vazão a demandas pulsionais proibidas, experimentando-as, mesmo que

posteriormente ele venha a se flagelar por ter incorrido em determinado ato. O caráter de experimentação presente na literatura do autor russo aparece por meio da expressão na vida cotidiana dos mais obscuros e abjetos desejos do eu. Assim, podemos afirmar que Dostoiévski representa o embate da satisfação de demandas – ou, segundo a proposta de Frank (2003), anseios – contra os muros da interdição. A lei paterna se faz presente em seu arranjo psíquico, porém, em determinados momentos como no caso do jogo, ele transgride-a com a força irrefreável das pulsões, entregando-se ao mais descomedido gozo.

Dostoiévski, assim como os filhos da Horda Primeva, entrega-se ao livre gozo do jogo para depois padecer sob o julgo da culpa. Nele, “o sentimento de culpa criou, como não é raro entre os neuróticos, um substituto concreto e indigno por meio de uma culpa pesada (...)” (FREUD, 1928/2015, p. 300). Aqui a ética freudiana se presentifica com toda a sua força na medida em que explicita que, até para os indivíduos que ousam exceder os limites pulsionais, existe um controle posterior representado pelo supereu e por suas admoestações. Dostoiévski transgride os limites, entrega-se a satisfação pulsional para posteriormente se comiserar pela culpa.

### **O jogo antes da culpa ou a culpa antes do jogo?**

Tal qual um analista que escuta seu paciente relatar sobre sua errância pelo jogo, pontuamos: Qual a função desse circuito pulsional? Questão esta que abre caminho para outra, como: E, se ao invés de pensarmos a culpa como fruto da punição, pensássemos a culpa como produtora/mandatária de um ato transgressivo?

Começemos por esta última indagação. O sentido do circuito punitivo eliciado pelo jogo pode ser alcançado se resgatarmos do ensaio “Dostoiévski e o parricídio” (FREUD, 1928/2015) a faceta da personalidade do escritor russo denominada por Freud como “pecadora” ou “crimino-sa”. Para discutirmos esta faceta, o texto “Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico” (FREUD, 1916/2015) nos oferece uma preciosa pista. Nele, Freud se indaga sobre o motivo de alguns de seus pacientes adultos realizarem ações proibidas – típicas da adolescência – as quais fossem desencadear um sentimento de culpa.

Seguindo o modelo de escoamento e descarga de excitações, podemos pensar que “(...) tais

ações foram realizadas, sobretudo, porque eram proibidas e porque sua execução estava ligada a um alívio psíquico para o autor” (FREUD, 1916/2015, p. 254). A ação socialmente proibida e passível de punição aqui adquire um importante valor na medida em que precisa-se de sua existência para justificar e satisfazer “(...) uma forte pressão da consciência de culpa de desconhecida proveniência (...)” (FREUD, 1916/2015, p.254).

Daí, podemos depreender a maior contribuição do texto. A consciência de culpa [Schuld-bewusstsein] é algo anterior ao ato. O ato surge como uma maneira de oferecer um esteio simbólico para um sentimento de culpa inconsciente e anterior. O indivíduo se torna criminoso por conta de sua consciência de culpa e não ao contrário. Ele perpetra um crime para aderir a uma identidade criminosa que, em um primeiro momento, pré-existe apenas no registro imaginário.

A culpa, neste caso, não é um elemento solto nessa trama psíquica, uma vez que possui sua matriz assentada sobre as vivências do Complexo de Édipo. Ela é um derivado direto de intenções “criminosas” comuns ao desenvolvimento psíquico de toda criança: matar o pai e manter relações sexuais com a mãe. O desejo de morte direcionado ao pai gozador figura como “a fonte principal do sentimento de culpa” (FREUD, 1928/2015, p. 291).

Dostoiévski caminha com familiaridade pelas veredas de seus desejos parricidas. Percurso este que é balizado pelo sentimento de culpa erigido em respostas a tais desejos. O embate entre o ímpeto dessas intenções e as vergastadas da culpa se torna evidente em suas crises epiléticas. Crises estas que foram interpretadas no artigo “Dostoiévski e o Parricídio” (FREUD, 1928/2015) como uma resposta do Supereu ao intenso desejo parricida de Dostoiévski. Mas o que pode ter eliciado ataques tão graves?

Examinando a biografia de Dostoiévski, Freud esbarra em um acontecimento traumático que, muito provavelmente, pode ter sido o estopim para o agravamento dos sintomas neuróticos de Dostoiévski e a pedra fundamental da constituição do sentimento de culpa. Referimo-nos aqui à “experiência dilaceradora de seu décimo oitavo ano de vida” (FREUD, 1928/1974, p. 210): o assassinato do pai de Dostoiévski por seus servos motivados pelo autoritarismo e sucessivos maus tratos.

Articulando a epilepsia com o assassinato é possível apontar a significação mortífera dessas crises, tendo em vista os estados sonolentos e le-

tárgicos persistentes e a irrevogável sensação de desfalecimento após os ataques. Nutre-se o desejo pela morte de outra pessoa, porém é o indivíduo desejante que se encontra personificado na figura desse outro morto. Esta é a tônica da identificação do sujeito com o Outro não castrado.

Porém, este não é o único caminho identificatório trilhado por Dostoiévski, lembremos de sua forte tendência à bissexualidade. Vale adiantar que ambos os casos são caracterizados pela tentativa do sujeito em prolongar uma situação insustentável, uma situação de gozo do Outro. Freud (1928/2015) faz alguns apontamentos acerca da inserção da posição bissexual de Dostoiévski como mais uma fonte de culpa e uma ameaça iminente à masculinidade. A bissexualidade pode ser vislumbrada como uma manobra de contorno da castração que consiste na identificação do menino com a postura feminina. Desse modo, ao invés de pleitear transmutar-se na figura masculina que se relaciona afetivo-sexualmente com a mãe, ele busca alçar-se ao lugar dessa mãe para ser amado pelo pai e possuir o falo por outra via. O menino usa esse artifício com o intuito de não se submeter à castração, mas acaba optando por uma alternativa que igualmente sofrerá as sanções castradoras. Finalmente, “os dois sentimentos, ódio ao pai e paixão pelo pai sucumbem ao recalque [Verdrängung]” (FREUD, 1928/2015, p. 292).

A partir da discussão acima, Freud ([1928] 2015) retoma a noção de Supereu como um sucedâneo da influência parental. De forma breve e sem aprofundamentos, introjetam-se no eu atributos desse pai (por exemplo, a violência e a crueldade) dando origem a uma nova instância denominada Supereu que, por conseguinte, assume todos esses predicados. A partir de então, o sadismo do supereu é exercido sobre o eu, restando a esse uma postura passiva, masoquista. Logo em seguida, esta noção referente à posição sádica do Supereu sobre o Eu nos será de grande valia quando discutirmos a paixão pelo jogo em Dostoiévski.

De posse desse novo dado do texto, é possível compreender os sintomas neuróticos e as graves crises epiléticas da fase adulta como sucedâneo de uma “identificação do Eu com o pai, permitida como punição pelo Supereu” (FREUD, 1928/2015, p. 294). Em última instância, o conflito entre o “desejar a morte do pai”, identificar-se com ele e “morrer em seu lugar” reflete a dinâmica de relações entre as instâncias do Eu e Supereu do indivíduo. Relação pautada no embate entre

interesses diferentes e a indelével ação superegoica sobre o eu na forma de proibição.

### A influência do supereu

A relação de Dostoievski com o jogo nos permite dali depreender uma nova motivação para o circuito ato-punição que não se reduz ao cânone do desejo, podendo, portanto, pensá-lo pela ótica do Supereu. Na conduta de Dostoievski temos acesso a um Supereu imperativo que ordena ao sujeito: “Goza!” (LACAN, 1971/2009, p. 166). Goza com o ato e goza com a culpa.

Essa voz permissiva parece estar em contradição com todo o aparato conceitual desenvolvido por Freud (1923/2011) e Lacan (1953-1954/2009, 1955-1956/1992) no qual o Supereu é pensado como uma instância castradora sustentada pela consciência moral e por um violento sentimento de culpa. Sua principal função seria o barramento ao acesso do sujeito ao gozo sexual. Por isso questionamo-nos: como o Supereu que, historicamente, veta o acesso ao gozo sexual transmutou-se no Supereu que decreta o gozo?

A resposta encontra-se em sua gênese. Tanto Freud quanto Lacan são unânimes a respeito da origem do Supereu estar relacionada à dissolução do Complexo de Édipo. Ele seria uma espécie de herdeiro na medida em que é formado enquanto instância psíquica por meio da introjeção da figura paterna do triângulo edípico. Aqui não nos referimos ao pai biológico ou ao pai imaginário da infância, mas ao pai primitivo, ao pai morto. Isto é, aquele pai que, imaginariamente, tem de padecer com a morte por conta da interdição sexual imposta ao filho. Portanto, essa prescrição “(...) se origina precisamente nesse Pai original mais do que mítico, nesse apelo como tal ao gozo puro, isto é, à não castração (LACAN, 1971/2009, p. 166).

A figura do pai morto funciona como um modelo identificatório para o sujeito no que se refere a postura em relação ao gozo, permitindo-o. A introjeção desse pai tirânico simboliza um substituto da castração recusada. Na verdade, esta recusa é apenas um mecanismo para que o sujeito se rebele contra a castração quando, na verdade, ele já está a ela submetido. Daí advém o movimento de ato-punição em Dostoievski.

Em resumo, o Supereu se baseia em uma palavra impositiva e, por esse motivo, “acaba por se identificar àquilo que há somente de mais fascinante, nas experiências primitivas do sujeito”

(LACAN, 1953-1954/2009, p. 140). Ele está identificado a uma “figura feroz” extremamente traumática ao indivíduo que fomenta a rebelião dos filhos frente aos limites da castração apenas para mostrar-lhes o poder da lei da renúncia que há se abater sobre os filhos insurgentes. Tal situação acontece com Dostoievski nos episódios nos quais ele era impelido por uma voz imperiosa a gozar um gozo proibido para depois ser alvejado por uma maciça carga de culpa sobre seu eu. O autor russo pode até mesmo desafiar a lei da castração, apenas para perceber o quanto debater-se contra os muros da renúncia é algo inútil e extremamente doloroso.

Segundo Lacan, o gozo ao qual o Supereu está remetido é o gozo do Outro. Isto é, um gozo não-sexual, ilimitado e impossível de ser concretizado na medida que sua satisfação implicaria o próprio aniquilamento do sujeito. Nesse caso, a construção de culpa posterior ao imperativo superegoico funciona como uma maneira de refrear e coibir novas tentativas de se alcançar um gozo mortífero.

A partir dessa situação, podemos perceber o supereu enquanto uma instância dúbia e interligada a moral “insensata, destrutiva, puramente oprimente” (LACAN, 1953-1954/2009, p. 140) da neurose. Essa torção conceitual proposta por Lacan (1953-1954/2009) destrona o Supereu de sua posição de representante da lei e juiz dela própria, pois ele é “a um só tempo, a lei e a sua destruição” (p. 140). Isto é, “o supereu tem uma relação com a lei, e ao mesmo tempo, é uma lei insensata, que chega até ser o desconhecimento da lei” (1953-1954/2009, p. 140).

### Conclusão

Já sabemos de antemão da grandiosidade de Dostoievski no cenário literário enquanto um grande escritor e com o presente artigo descobrimos o quanto ele é uma peça chave para entendermos a postura ética que subjaz como pano de fundo ao ato parricida descrito em 1913 (FREUD, [1913] 2012). A despeito do que é apresentado em “Dostoievski e o parricídio” (FREUD, 1928/2015), Freud é profundamente influenciado pela postura ética de Dostoievski

O que percebemos em Dostoievski é a evidente experimentação de seus conteúdos psíquicos. Ele poderia optar, como via alternativa, pela sublimação e redirecionar, assim, tais impulsos para fins socialmente aceitos ou menos destruti-

vos, mas não o faz. Nesse momento o caráter experiencial se mostra a olhos vistos. O autor russo os atua em sua vida cotidiana, repetindo-os para, então, elaborá-los e a partir daí dar livre curso a sua vida. É pela via da atuação que ele dá vazão a emoções represadas.

Dostoiévski institui como operação necessária à constituição do sujeito a experimentação de seus estados afetivos e o mergulho nos conflitos intrapsíquicos que nos atravessam. Nesse caso percebemos que a “renúncia por si só, afinal, não é tão importante (...)” (REIK, 1940/1975, p. 160). Pelo contrário. Reik alertar-nos que “(...) nós devemos perceber que a moralidade reside na batalha com as forças pulsionais e não na vitória sobre elas” (REIK, 1940/1975, p. 161).

## Referências

- CONRAD, J. (2008). *Coração das trevas*. São Paulo, Companhia de Bolso. (Original published in 1899).
- DOSTOIEVSKI, F. (2014). *O jogador*. Porto Alegre: L&PM. (Original published in 1866).
- FRANK, J. (2003). *Dostoiévski – Os anos milagrosos (1865-1871)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP).
- FREUD, S. (2011). O Eu e o Id. In: FREUD, S. *Obras Completas*, volume 16: O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras. (Original published in 1923).
- FREUD, S. (2010). *O Futuro de uma Ilusão*. Porto Alegre: L&PM. (Original published in 1928).
- FREUD, S. (2012). Totem e Tabu. In: FREUD, S. *Obras Completas*, volume 11: Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). São Paulo: Companhia das Letras. (Original published in 1913).
- FREUD, S. (2014). *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM. (Original published in 1930).
- FREUD, S. (2015). Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas – Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Original published in 1916).
- FREUD, S. (2015). Dostoiévski e o parricídio. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas – Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Original published in 1928).
- FREUD, S. (2015). O Moisés, de Michelangelo. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas – Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. (Original published in 1914).
- LACAN, J. (1991). *O Seminário – Livro 7: A ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. (Original published in 1959-1960).
- LACAN, J. (1992). *O Seminário – Livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. (Original published in 1955-1956).
- LACAN, J. (2009). *O Seminário – Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. (Original published in 1953-1954).
- LACAN, J. (2009). *O Seminário – Livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. (Original published in 1971).
- REIK, T. (1975). *From thirty years with Freud*. New York: Internacional Universities Press. (Original published in 1940).
- ROCHA, G. M. (2012). O Moisés de Freud: entre o sublime e a sublimação. *Cógito*, 13, 68-75.
- ROSA, V. S. (1980). *Dostoiévski, um cristão torturado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.



Submetido em: 03 de novembro de 2016  
Aceito em: 04 abril de 2017