



Texto enviado em  
29.03.2020  
e aprovado em  
20.04.2020

V. 10 - N. 20 - 2020

\*Teóloga, mestra e doutora em Ciências da Religião e pós-doutoranda em Letras. Professora de teologia na Universidade Metodista de São Paulo e professora do curso de pós graduação em Religião e Cultura, do Centro Universitário Assunção (UNIFAI). E-mail: luanamolin@gmail.com

## “O Cristo Morto”, de Dostoiévski

“The Dead Christ”, by Dostoevsky

Luana Martins Golin\*

### Resumo

Sabe-se que a literatura de Dostoiévski dialoga intensamente com muitas narrativas bíblicas do Novo Testamento. Jesus e Quixote foram as inspirações para a composição da personagem Míchkin, o príncipe idiota que leva o nome do romance. O tema da morte tangencia toda a narrativa de *O Idiota*. O quadro “Cristo Morto” emerge em algumas cenas, transbordando em novos sentidos. O contato das personagens Míchkin e Hippolit e o próprio contato que Dostoiévski teve diante do quadro, da imagem do cadáver de Cristo, possibilitará uma releitura demasiadamente humana da personagem Cristo.

**Palavras chave:** Dostoiévski, Cristo, literatura, *O Idiota*, morte.

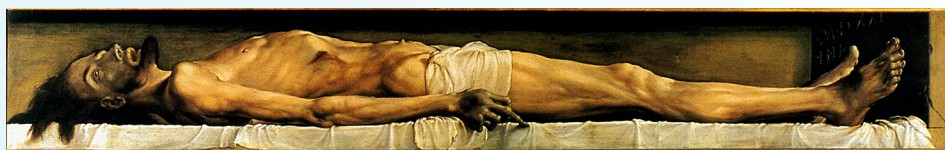
### Abstract

We know Dostoevsky's literature dialogues intensely with many New Testament biblical narratives. Jesus and Quixote were the inspirations for the composition of the character Míchkin, the idiot prince who bears the name of the novel. The theme of death touches the entire narrative of *The Idiot*. The painting “The Dead Christ” emerges in some scenes, overflowing in new senses. The contact of the characters Míchkin and Hippolit and the very contact that Dostoevsky had in front of the painting, the image of the corpse of Christ, will enable a very human reinterpretation of the character Christ.

**Keywords:** Dostoevsky, Christ, literature, The Idiot, death.

## Introdução

A humanidade e a morte de Cristo aparecem no quadro “Cristo Morto”<sup>1</sup>, de Hans Holbein, o qual Míchkin viu na casa de seu amigo Rogójin.



O quadro causou fortes impressões, tanto em Dostoiévski, ao vê-lo pela primeira vez, num museu em Basileia, quanto no personagem idiota. A imagem contrasta a ideia de um Cristo vivo e ressurreto com uma imagem de um Cristo morto, definhado, cujo rosto não mostrava nenhum traço de extraordinária beleza, como era costume na tradição ortodoxa oriental.

A morte é tema das anedotas de Míchkin, narradas na casa da generala Iepántchina. Suas descrições agônicas sobre os condenados à morte anunciam o início de uma série de histórias relacionadas ao tema que reaparecerão, por exemplo, na descrição do quadro “O Cristo Morto”, e na própria morte de Hippolit e Nastácia. Estas histórias intercaladas na narrativa são como micronarrativas de um enredo episódico que confluem para um enredo unificante ou macro narrativo.

## 1. “O Cristo Morto” e a pergunta sobre Deus

1. “Cristo morto” ou “O corpo do Cristo morto no túmulo” (Hans Holbein, o jovem, óleo sobre tela, 1521/1522, Kunstmuseum, Basileia – Suíça). Apresenta dimensões incomuns para uma tela: 30,5 x 200 cm. Os números que indicam o tamanho revelam um espaço semelhante às dimensões de um caixão. Retirado de: [http://www.wga.hu/art/h/holbein/hans\\_y/1525/03deadch.jpg](http://www.wga.hu/art/h/holbein/hans_y/1525/03deadch.jpg) - Acesso em julho de 2015.

Rogójin e Míchkin entraram em uma grande sala com vários quadros na parede, retratos de bispos ortodoxos e paisagens. Um quadro, porém, chamou muito a atenção do príncipe por causa das suas estranhas medidas e porque representava o Salvador recém tirado da cruz: “O príncipe olhou de relance para ele, como quem se lembra de alguma coisa (...). Estava sentindo um clima muito pesado e queria sair o mais depressa possível daquela casa” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p.253). Rogójin diz que queria perguntar há muito tempo para o príncipe se ele acredita ou não em Deus. Por gostar muito do quadro do Cristo, Rogójin olhava fixamente para a imagem e por um instante quase se esqueceu da pergunta que fizera. O príncipe então diz: “(...) Ora, por causa desse quadro outra pessoa ainda pode perder a fé” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 254). À pergunta de Rogójin sobre a fé, Míchkin respondeu por parábolas, com quatro anedotas acerca de quatro encontros que tivera na semana anterior.

O primeiro encontro foi no vagão de um trem, com um cientista ateu muito sábio e inteligente.

O segundo encontro foi numa estalagem ou hotel, com um campônês que não era ladrão, mas foi capaz de degolar o próprio amigo para tomar dele um relógio desejado. Este assassino era crente e fez até uma oração: “Senhor, perdoa por Cristo!” — e degolou o amigo de um só golpe, como se degola um carneiro, e arrancou-lhe o relógio” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p.255). Enquanto um não acredita em Deus, o outro acredita tanto que degola seu próximo rezando. De um lado a descrença, do outro, uma fé cega capaz de matar com a “benção” divina!

O terceiro encontro foi na rua, com um soldado bêbado cambaleante, que vendeu sua cruz ao príncipe por apenas dois rublos para conseguir beber. Seu objeto sagrado foi reduzido a uma mercadoria para a satisfação de seus vícios. Neste terceiro caso, temos um religioso cristão (a imagem da cruz indica a fé cristã) que não está muito preocupado com a moral. Ele é um pecador assumido!

O quarto e último encontro se deu ao retornar ao hotel. Dessa vez, o príncipe esbarrou com uma mãe e um bebê recém-nascido. Uma mulher jovem com uma criança de apenas seis semanas se aproximou de Míchkin:

A criança lhe sorriu e, pela observação dela, pela primeira vez desde o seu nascimento. Vejo de repente ela se benzer com devoção, com muita devoção. “Que está te acontecendo, jovenzinha? – perguntei”. (...) “É porque, diz ela, do mesmo jeito que a mãe sente alegria quando recebe o primeiro sorriso do seu recém-nascido, Deus sente essa mesma alegria sempre que vê do céu um pecador se posicionando de todo coração para orar diante Dele.” Foi uma mulher que me disse isso, quase com as mesmas palavras, e expressou esse pensamento tão profundo, tão sutil e verdadeiramente religioso, esse pensamento em que toda a essência do Cristianismo foi expressa de uma vez, isto é, todo o conceito de Deus como nosso pai querido e da alegria de Deus com o homem como a alegria do pai com seu filho querido – a idéia central de Cristo! Uma mulher simples! É verdade que mãe... (DOSTOIÉVSKI, 2002, p.255).

É importante notar o paralelo intertextual dessa última história com a parábola do filho pródigo, descrita em Lucas 15.7: “Digo-vos que, assim, haverá maior júbilo no céu por um pecador que se arrepende do que por noventa e nove justos que não necessitam de arrependimento”. Para aquela simples mulher, o conceito central de Cristo está pautado por um relacionamento recíproco de amor entre Deus Pai e seus filhos/as. Esse último encontro revela a fé como um relacionamento gracioso e amoroso. Talvez esse seja o modelo ideal ou mais próximo do que Míchkin pensara acerca da fé.

À pergunta feita por Rogójin ao príncipe acerca da fé, ele respondeu com essas quatro anedotas. Contudo, essas quatro histórias ou possibilidades de fé evidenciam um traço da polifonia<sup>2</sup> presente no

---

2. Mikhail Bakhtin analisa a obra de Dostoiévski como um espaço no qual autor/criador e personagem/criação dialogam entre si. Ver: BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

texto. É possível não acreditar, como o ateu, ou acreditar de maneiras distintas e até antagônicas, como as narrativas mostraram. Para Frank: “o que essas histórias querem mostrar é a fé religiosa e a consciência moral que constituem um atributo inerradicável do povo russo, independente da razão, ou mesmo de algum tipo de moral social convencional” (FRANK, 2003, p. 434).

A pergunta de Rogójin parece inapropriada e estranha, visto ser o idiota um personagem afetado pela presença de Deus. Não menos estranha é a maneira como o príncipe responde ao seu amigo. A interpretação deste trecho do romance, feita por Romano Guardini é bastante relevante:

(...) se a expressão ‘acreditar em Deus’ significar o mesmo que para nós quando dizemos que acreditamos em Deus – nesse caso Mískine, ao que parece, não acredita ‘em Deus’. Só pode ‘acreditar’ quem se encontra de qualquer modo ‘frente a Deus’, quem, existindo, não provém d’Ele. (...) Ao analisarmos a posição de Mískine, é como se ele não se encontrasse frente a Deus, mas proviesse d’Ele. Não é como se ele falasse de Deus, mas como se O irradiasse. O seu problema em relação a Deus parece não residir verdadeiramente em como chegar a Ele ou aderir a Ele, mas em como suportar, resolver e executar o facto de ele, a partir de Deus, se movimentar num mundo sombrio e endurecido que tão diferente é de Deus. (...) se alguém tivesse perguntado a Cristo, o Cristo do Evangelho de S. João: acreditas em Deus? Então – pensamos (...) [Ele] teria certamente olhado admirado para quem Lhe fazia a pergunta. Acreditar em Deus, Ele que era o filho de Deus? E na minha opinião encontra-se aqui reflectida uma imagem disso: uma tentativa de narração à semelhança do acontecimento ímpar da existência humano-divina. (...) a missão de recordar Cristo aos homens através do que é, do que Lhe acontece, através da sua força e da sua miséria das provas de afirmação que dá e, até mesmo, da incapacidade para falar de Cristo (GUARDINI, 1973, p.297). Míchkin se despede e sai em direção à escada, mas é interrompido pelo grito de Rogójin:  
— Aquela cruz, que compraste ao soldado está contigo?  
— Sim, está comigo. (...) — Mostra-me aqui. (...) — Ceda-me — disse Rogójin. (...) O príncipe não estava querendo

separar-se dessa cruz. — Vou usá-la e tirar a minha para ti, usa tu. — Estás querendo trocar de cruzes? Perdão, Parfen [apelido de Rogójin], sendo assim estou feliz; confraternizemo-nos! (DOSTOIÉVSKI, 2002, p.257).

Após trocarem as cruzes, Rogójin conduziu o príncipe novamente para dentro de sua casa, no quarto onde estava sua mãe. A maneira como é descrita a senhora merece atenção: “tinha até um rosto redondo bastante saudável e agradável, mas já inteiramente grisalha e (poder-se-ia concluir à primeira vista) mergulhada na infância absoluta” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p.257). Essa velha que se tornara novamente uma criança abençoou o príncipe:

Dê-lhe a sua benção, mãezinha, como se tu estivesse dando a benção a um filho querido. Espere, velhota, assim, deixe que eu te ajeito a mão... Mas a velha, antes que Parfen conseguisse agir, levantou o braço direito, ergueu os três dedos da mão e três vezes benzeu o príncipe. E benzeu o príncipe com devoção (DOSTOIÉVSKI, 2002, p.258).

Na narrativa acima descrita, a mulher benze seu bebê; aqui a velha benze o príncipe como um filho. Da mesma forma como aquele recém-nascido foi um sinal do amor de Deus para aquela mãe; aqui Míchkin é um sinal do amor de Deus para a velha/criança mãe de Rogójin. Eis um detalhe muito belo de um enredo bem estruturado.

## 2. A morte no romance

O tema da morte tangencia *O Idiota*. Neste sentido, é importante se atentar.

Ao chegar em São Petersburgo, na casa da generala Iepántchina, Míchkin começa a contar como foi sua estadia na Suíça, assim, ele retoma a história e o pensamento dos últimos minutos de um *condenado à morte*:

Uma vez esse homem foi condenado com outros ao



patíbulo e foi lida para ele a sentença de morte por fuzilamento por crime político. (...) O sacerdote correu a cruz sobre todos eles. Restavam não mais que cinco minutos de vida. Ele dizia que esses cinco minutos lhe pareceram uma eternidade, uma imensa riqueza; parecia-lhe que nesses cinco minutos ele estava vivendo várias vidas, que nesse momento não tinha nada que ficar pensando no último instante; (...) calculou o tempo para se despedir dos companheiros, e nisso gastou uns dois minutos, depois deixou mais dois minutos para pensar pela última vez em si mesmo, e depois para olhar em volta pela última vez. (...) No momento ele comia e vivia, mas dentro de três minutos já seria um nada, alguém ou algo (...) Por perto havia uma igreja e sua cúpula dourada brilhava sob o sol claro. Ele se lembrava de que havia olhado com uma terrível persistência para essa cúpula e para os raios que ela irradiava; (...) parecia-lhe que esses raios eram a sua nova natureza, que dentro de três minutos ele se fundiria a eles de alguma maneira. O desconhecido e a repulsa causada por esse novo, que estava prestes a acontecer, eram terríveis. (...) “E se eu não morrer! E se eu fizer a vida retornar – que eternidade! (...) E então eu transformaria cada minuto em todo um século, nada perderia, calcularia cada minuto para que nada perdesse gratuitamente! (DOSTOIÉVSKI, 2002, p.83-84)

Sabe-se que a experiência de ser condenado à morte por fuzilamento foi vivida intensamente por Dostoiévski. A grande maioria dos estudiosos defende que este trecho de *O Idiota* é uma referência autobiográfica, escrito vinte anos após o incidente. No momento do suposto fuzilamento, um padre apareceu no local carregando uma cruz, uma Bíblia e chamando os condenados ao arrependimento e à confissão. Posteriormente, quando Dostoiévski relembrou a cena disse que “sentiu apenas um terror místico, e um único pensamento o dominava: o de que em cinco minutos estaria a caminho de outra vida, desconhecida” (FRANK, 2008, p.94). Diante da morte iminente, os condenados foram “agraciados” pelo czar e sentenciados ao exílio na Sibéria. O fato de Dostoiévski ter escapado da morte o fez perceber o valor da vida em qualquer situação.

É possível interpretar aquele terror místico e a aquela expectativa pelo desconhecido e incerto destino como uma experiência religiosa.

Talvez não seja exagero dizer que foi uma espécie de conversão angustiante, de alguém que deseja uma vida para além da morte, que anseia por um encontro com Cristo:

(...) Felizmente existe um texto escrito por uma pessoa que esteve ao lado de Dostoiévski no patíbulo. (...) F. N. Lvov, num documento escrito entre 1859-1861 descreve o comportamento de Dostoiévski com as seguintes palavras: “Dostoiévski estava muito agitado. Lembrou-se de *Le dernier jour d’un condamné* [o último dia de um condenado] de Victor Hugo. Aproximando de Spechniev, disse: ‘*Nous serons avec le Christ*’ [Estaremos com Cristo]. ‘Um peu de poussière’ [Um punhado de pó], respondeu-lhe o último, com um sorriso oblíquo” (Lvov, “Zapiska”, p. 188 Apud FRANK, 2008, p. 96).

Há informações de que Dostoiévski tenha passado por uma experiência religiosa, no período de Páscoa, quando ainda estava no exílio servindo como soldado. Num encontro com um amigo ateu, os dois conversaram a noite inteira sobre as “malditas questões” que atormentam a vida humana, dentre elas, a existência de Deus. No momento da conversa, quando Dostoiévski proclamava sua crença, foi tomado por uma forte experiência mística:

(...) os sinos da igreja vizinha começaram a tocar anunciando as matinas da Páscoa. O ambiente começou a vibrar e a dançar. E eu tive a sensação, continuou Dostoiévski, de que o céu descia para terra e me traguva. Eu realmente compreendi Deus e o senti em cada fibra do meu ser. Então gritei: Sim, Deus existe. Não me lembro de mais nada depois disso. A história conclui com Dostoiévski afirmando que, tal como Maomé, ele tinha visto o Paraíso e que não trocaria esse momento por todos os gozos do mundo (FRANK, 2008, p.277-278).

O confronto com a morte e a transitoriedade da existência humana marcará a vida de Dostoiévski e, de maneira especial, o romance *Idiota*. Além disso, os momentos que antecedem os ataques epilépticos de Míchkin parecem condizer com a própria experiência extática vivida pelo seu criador.



O tema do condenado à morte que aparece na primeira parte do romance, agora é retomado na figura do personagem Hippolit, o niilista tísico em estado avançado da doença, e também no quadro “O Cristo Morto”.

Hippolit é um ressentido, simpatizante do ateísmo, que diz que a natureza é debochada porque cria os melhores seres para depois exterminá-los. Ele antecipa a revolta de Kiríllov (personagem de *Os Demônios*) e de Ivan (personagem de *Os Irmãos Karamázov*) e já anuncia que o sofrimento é uma realidade que não se pode escapar. O tísico se sente um imbecil incapacitado, desprezado e condenado à morte pela própria doença, sem ter o que fazer. No caso dele, o ateísmo também pode ser interpretado como uma perda ou desvio da transcendência. A negação de Deus não elimina, necessariamente, a transcendência, mas faz com que esta se desvie do além para o aquém, de lá para cá:

O ateísmo mais total é talvez o mais vizinho da fé (...) ateu e crente estão muito mais próximos entre si do que do indiferente; e é muito mais fácil a passagem do ateísmo para a fé e vice-versa, do que a passagem da indiferença à fé e vice-versa (PAREYSON, 2012, p.132).

Hippolit e Míchkin: ateísmo e fé, personagens duplos e polifônicos. Hippolit se desespera e chora como uma criança, demonstrando sua fraqueza. Dentre os sentimentos que assolavam a alma do moribundo, o medo era um deles.

Assim como Míchkin, Hippolit também visitou Rogójin. A visita o deixou perplexo e pensativo: “A casa dele [de Rogójin] me deixou perplexo; parece um cemitério, e ele parece que gosta, o que, aliás, é compreensível: a vida muito completa e medíocre que ele vive em si mesma é plena demais para precisar de clima” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 454).

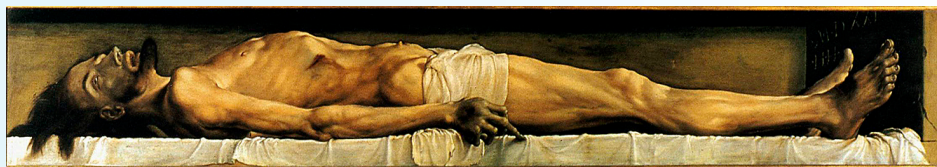
Para Hippolit, a vida de Rogójin pulsa com tanta intensidade, mesmo num ambiente de morte, sem clima de vida. Eis novamente um jogo de palavras, de ambientes e contrastes. Em seguida, Hippolit descreve suas impressões diante do quadro “O Cristo Morto”, aquele mesmo qua-

dro que Míchkin também vira ao visitar o amigo em comum.

### 3. Análise do quadro

As cores, as formas e os objetos que aparecem no quadro merecem uma análise<sup>3</sup>, a qual pode revelar uma visão ou imagem específica de Cristo. A começar pela dimensão do quadro, Holbein não quis pintar o Cristo morto pendurado na cruz, como era mais comum. Ele escolheu pintar o quadro na horizontal, no tamanho real de um túmulo ou caixão. Assim, o lugar de morte do Cristo é o lugar de morte de todos os mortais, sem distinção. A imagem também poderia vir acompanhada de expectadores, contudo, Cristo se encontra sozinho. Segue alguns destaques relevantes:

1) Cor da pele em tonalidade amarelada, expressando palidez, morte e decomposição. No livro do Apocalipse, amarelo é a cor do cavalo da morte: “E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte” (Ap 6.8). Portanto, a cor amarela traz um aspecto negativo. Na imagem, o corpo é muito magro, cadavérico, o que contribui para uma aparência de defunto. É possível identificar os músculos e os ossos deste corpo que faleceu. Há um realismo do corpo, que se apresenta desnudo, coberto apenas nas partes genitais. Os tons da pele poderiam ser de outra cor, por exemplo, rosada. A pele rosada daria a impressão de saudável, corado e sadio. Algo contrário à proposta do quadro. O pintor escolheu, dentre outras possibilidades de cores, o tom amarelado-pálido, porque este se associa à morte.

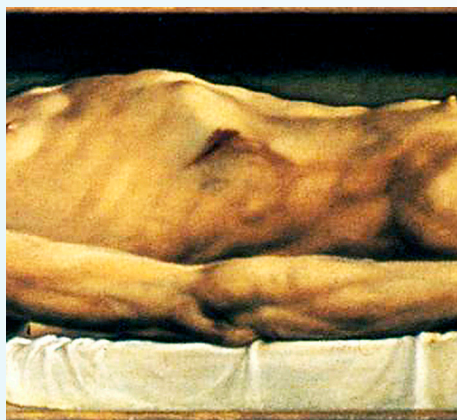


3. Segue a metodologia apresentada por: JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996. Capítulo 2, p.50-68.

2) Os pés e as mãos estão em tons acinzentados, azulados e arroxeados, o que revela que a pessoa está cianótica. A pele pode ficar roxa por ocasião de lesão, pancada ou insuficiência respiratória, tais características estão associadas à morte de Cristo, na cruz. O autor escolheu os tons arroxeados, pois se trata de pés e mãos de alguém que acabou de morrer.



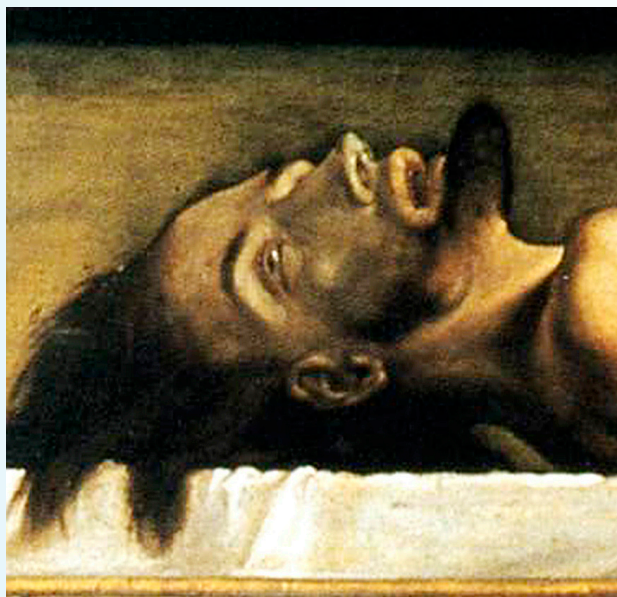
3) As chagas estão na cor vermelha, cor de sangue e de ferimentos abertos. Elas aparecem na região da costela, como se a pele estivesse rasgada, no centro da mão e dos pés, em forma arredondada, como alguém que foi pregado na cruz. O autor poderia ter pintado mais chagas e feridas ao longo do corpo, contudo, preferiu restringi-las. Não são pintadas muitas chagas, apenas as necessárias para identificá-las com o Cristo.



4) O fundo da imagem é cor de madeira o que reforça, como já foi dito acima, a impressão de um caixão ou túmulo. O espaço sugere isolamento. Não há pessoas ao redor.

5) Os panos são brancos, tanto o “lençol” que forra o túmulo, quanto o pano/mortalha que cobre a parte genital do Cristo. O branco pode significar paz e conforto. Mesmo em meio à morte, a cor branca alivia a sensação de desespero. O branco também pode dar a sensação de solidão, isolamento (espaço apertado) e frio.

6) A boca e os olhos entreabertos despertam no expectador a sensação de se estar diante de alguém que deu seu último suspiro. É como se Cristo tivesse acabado de morrer, naquele instante, diante de quem o vê. Ninguém fechou seus olhos e boca, ainda. O fato de seus olhos e bocas não estarem fechados, também pode sugerir que, mesmo morto, Cristo ainda vê e fala. O realismo dos traços é surpreendente. Os lábios estão pálidos, já sem pigmentação, com os dentes e o fundo da boca à mostra.



7) O umbigo: Holbein pinta um umbigo saliente, para fora. O umbigo é a parte do corpo que liga o filho à mãe. A presença do umbigo revela que este Cristo é muito humano.



8) As genitais: assim como o umbigo, também a zona genital está saliente, sugerindo as formas humanas de um homem comum. O autor poderia ter ocultado tanto o umbigo quanto as genitais, mas ele optou por mostrá-las.



9) A presença dos cinco sentidos: os cinco sentidos estão representados no quadro. Não há dúvida da humanidade deste homem. O Cristo da tela não está revestido de sacralidade. A imagem é composta de diferentes tipos de signos: linguísticos, icônicos, plásticos que juntos concorrem para a construção de uma significação global e implícita, que integra, no caso analisado, o realismo da morte e a humanidade de Jesus. Em “Cristo morto”, há uma valorização do corpo do Cristo e um naturalismo da imagem, fruto do Renascimento e do Naturalismo que in-



fluenciou o pintor Holbein. Há também uma força melancólica no quadro.

É possível ao expectador se relacionar com a imagem, que abre distintas possibilidades de compreensões. No romance, Rogójin, Míchkin e Hippolit ficam diante do quadro. A imagem terá significados distintos, dependendo de quem a vê.

Em 1867, Dostoiévski e sua esposa Ana Grigoriévna, estiveram em Basileia, onde visitaram a catedral e o museu da cidade e puderam ver, pessoalmente, o “Cristo morto”. A seguir, o trecho descrito pela sua esposa, acerca das impressões dela e do marido:

Em todo o museu existem somente duas pinturas realmente inestimáveis, uma delas é o Salvador Morto, uma obra maravilhosa que me horrorizou positivamente e deixou Fiódor tão impressionado que declarou ser Holbein, o Moço, um pintor e criador de primeira classe. Via de regra, vê-se Jesus Cristo pintado após Sua morte com o rosto todo torturado e sofredor, mas o corpo não mostra qualquer marca de dor e sofrimento [...] embora, naturalmente, deva ter havido. Mas aqui toda a forma é emaciada [emagrecido ao extremo, extenuado], as costelas e os ossos são claramente visíveis, as mãos e os pés crivados de feridas, azuis e inchados, como um cadáver à beira da decomposição. O rosto também está terrivelmente angustiado, os olhos ainda semi-abertos, mas sem qualquer expressão, e não dando idéia de ver. O nariz, a boca e o queixo estão todos azuis; a coisa toda tem uma tão forte semelhança com um verdadeiro cadáver que eu não gostaria de ficar sozinha com ele numa sala. [...] No entanto, Fiódor ficou totalmente exaltado com o quadro, e na ânsia de ver mais perto subiu numa cadeira, de modo que fiquei com medo terrível de que tivesse de pagar uma multa, uma coisa a que sempre se está sujeito aqui (FRANK, 2003, p.298).

Em outro relato, Ana faz uma descrição um pouco distinta, mas complementar:

O quadro deprimiu Fiodor Mikhailovitch, que se sentiu derrotado diante dele. Eu não tive forças para olhar o quadro, me impressionava com facilidade, principalmente agora em meu estado delicado [de gravidez], e fui para outra sala. Quando voltei, quinze, vinte minu-



tos depois, encontrei Fiodor ainda diante do quadro, como se estivesse preso. A expressão de seu rosto era de preocupação e susto, a mesma que vi, várias vezes, nos primeiros minutos de um ataque de epilepsia. Devagarinho, peguei meu marido pela mão, levei-o para outra sala e me sentei com ele num banco, esperando, a qualquer momento, o início da crise. Felizmente, isso não aconteceu: Fiodor Mikhailovitch, aos poucos, se acalmou e, quando saímos do museu, insistiu em voltar mais uma vez para ver o quadro que tanto o impressionou (DOSTOIEVSKAIA, 1999, p.133).

Em ambos os relatos, o quadro causou fortes impressões no casal expectador. Na compreensão de Frank, não poderia existir desafio maior à fé de Dostoiévski no Cristo, Deus-homem, do que a visão que estava diante dele: um homem definhado, cujo rosto não mostrava nenhum traço de extraordinária beleza, como se costumava pintar Cristo, principalmente na tradição ortodoxa. A pintura expressava a sujeição do Cristo Transcendente à ordem física da natureza e da corrupção. Cristo é humano ou é divino? Como pode o Cristo Deus morrer? Eis o paradoxo e a polifonia apresentada pela imagem.

O personagem Hippolit, ao sair da casa de Rogójin, também ficou pensando sobre o quadro e descreveu suas impressões:

[...] Quando se olha para esse cadáver do homem suplaciado, surge uma pergunta especial e curiosa: se esse cadáver fosse visto exatamente assim (...) por todos os seus discípulos, por seus principais e futuros apóstolos, pelas mulheres que o seguiam e estavam ao pé da cruz, por todos os que nele acreditavam e o adoravam, estes, ao olharem para este cadáver, como poderiam acreditar que esse mártir iria ressuscitar? Aí vem involuntariamente a idéia de que, se a morte é tão terrível e as leis da natureza são tão fortes, então como superá-las? Como superá-las se agora elas não foram vencidas nem por aquele que em vida vencida até a natureza, a quem esta se subordinava, aquele que exclamou: 'Talita cumi' – e a menina se levantou, 'Lázaro, vem para fora' – e o morto não saiu? Quando se olha esse quadro, a natureza nos parece com a visão de um monstro imenso, implacável e surdo ou, mais certo (...) na forma de alguma máquina gigantesca de construção moderna,

que de modo absurdo agarrou, moeu e sorveu, de forma abafada e insensível, um ser grandioso e inestimável – um ser que sozinho valia toda a natureza e todas as suas leis, toda a terra, que possivelmente fora criada unicamente para o aparecimento dele! É como se esse quadro exprimisse precisamente esse conceito de força obscura, insolente, absurda e eterna, à qual tudo está subordinado e é transmitido involuntariamente a você. Aquelas pessoas que rodeavam o morto, das quais não há nenhuma no quadro, devem ter experimentado uma terrível nostalgia e perturbação naquela noite que lhes devorou de uma vez por todas as suas esperanças e quase todas as crenças. Todas devem ter se afastado no mais terrível pavor, ainda que cada uma levasse consigo um pensamento imenso, que delas nunca mais poderia ser arrancado. E se aquele mesmo mestre pudesse ver a sua imagem na véspera da execução, teria ele próprio subido à cruz daquele jeito e morrido do jeito que agora se vê? Essa pergunta também nos passa involuntariamente pela cabeça quando se olha para esse quadro (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 457-458).

A fé cristã na ressurreição de Cristo é posta à prova diante de tal imagem. É possível enxergar beleza e ressurreição nesse Cristo? A beleza que salvará o mundo revela-se e age no sinal de seu contrário. É justamente diante do realismo da morte, como se ela fosse, de fato, um monstro imenso e invencível, que brota a esperança absurda e não racional da ressurreição e da vida. O Deus crucificado é esteticamente disforme e impressiona. Crer na ressurreição diante dessa imagem é crer no absurdo, por isso, é necessária a fé. Quando Míchkin viu o quadro, disse a Rogójin que a imagem poderia fazer uma pessoa perder a fé. A tensão entre a fé e a dúvida foi muito bem explicitada na famosa frase de Dostoiévski: “Não foi como criança que acreditei no Cristo, que confessei sua fé. É de uma vasta fornalha de dúvidas que jorra meu Hosana”. A frase está descrita no último Caderno de anotações de Dostoiévski (1880-1881).

A morte de Cristo expressa no quadro prenuncia a morte de Hippolit. Ele não consegue entender como os primeiros discípulos de Cristo, que foram testemunhas vivas daquilo que ele vê apenas na tradução da arte,

poderiam continuar acreditando na vitória sobre a morte: “é exatamente o mistério da fé ao qual Ipolit está fechado e cuja ausência envenena seus últimos dias com amargura e desespero” (FRANK, 2003, p.439).

O corpo falecido aparece, de maneira explícita, no quadro. O tema da degeneração do corpo também acompanha o príncipe epilético desde sua infância, como uma existência biologicamente fadada ao fracasso. A epilepsia de Míchkin é uma mescla de uma experiência transcendente, espiritual e divina, além de uma experiência corpórea intensa, uma dupla experiência, cujo estado de arrebatamento está acompanhado de práticas corporais, com impacto físico e conteúdo numinoso. Os sentimentos de temor e êxtase se confundem, há medo de perder o controle sobre si e ser possuído por Outro. A consciência do tempo e do espaço desaparece no momento do ataque. É a ideia de ser possuído e de conter Deus em si mesmo, a presença de uma força superior que o arrasta a novas percepções e a uma nova vida. Em muitos casos, perde-se a própria consciência na experiência de êxtase, como se a alma se liberasse do corpo. Ainda sobre o tema do corpo morto, a cena do cadáver de Nastácia, no fim do romance, pode ser citada.

Hipollit irá morrer, entretanto, se rebela contra essa sentença. Ele quer ser o único responsável pela sua morte, um suicida digno e livre:

Decidi morrer em Pávlovsk em um pôr-so-sol e entrando no parque para não incomodar ninguém na datcha. Minha “Explicação” explicará suficientemente tudo à polícia. Os apreciadores de psicologia e aqueles que precisarem poderão concluir dela tudo o que lhes der na telha. (...) Eu, porém, não gostaria que esse manuscrito fosse publicado. (...) Esta é a minha vontade. Deixo em testamento o meu esqueleto à Academia de Medicina para proveito científico (...) Eu não reconheço um juiz acima de mim. (...) De que me serve a vossa natureza, o vosso banquete de Pávlovsk, as vossas alvoradas e os vossos crepúsculos, o vosso céu azul e as vossas caras todo-satisfeitas, quando todo esse banquete sem fim começou por considerar só a mim como supérfluo? (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 462-463)

Hippolit não aceita seu destino ou aquilo que a “Providência” reservou para ele. Assim, ele desabafa:

Será que não podem simplesmente me devorar, sem exigir de mim o elogio àquele que me devorou? (...) Se eu tivesse o poder de não nascer, certamente não aceitaria a existência nessas condições escarnecedoras, mas ainda tenho o poder de morrer. (...) a natureza limitou a tal ponto minha atividade com as suas três semanas de sentença que o suicídio talvez seja a única coisa que eu ainda tenha tempo de começar e terminar por minha própria vontade (DOSTOIÉVSKI, 2002, p.465-466).

Há uma relação entre existência de Deus, ateísmo, liberdade humana e suicídio:

(...) ou existe Deus, e então o homem não é livre, ou o homem é efetivamente livre, e então Deus não existe e o próprio homem é Deus. Afirmação da liberdade absoluta do homem, negação da existência de Deus, divinização do homem culminam todas no suicídio, ou seja, no ato gratuito e absolutamente arbitrário com o qual o homem afirma a própria liberdade ilimitada e verifica, com o sacrifício da própria existência, a inexistência de Deus (PAREYSON, 2012, p.150).

O ateísmo de Hippolit possui duas vias: 1) perdição, desespero e ressentimento ou 2) o penúltimo degrau para a fé. Em Dostoiévski, a passagem para Deus é mais fácil a partir do ateísmo do que da indiferença. Certamente, Deus está mais próximo de quem se desespera por tê-Lo negado do que daquele que acredita possuí-Lo porque sempre o afirmou.

Finalmente, Hippolit terminou sua “explicação”. O sol nascia:

E a imagem do sol, em *O Idiota*, certamente contém o significado de um símbolo da majestade e do poder criador de Deus. É por isso que o jovem Ipólit, condenado a morrer, e revoltado contra a injustiça do mundo de Deus, decide ler seu blasfemo “Esclarecimento Necessário” e somente comenter suicídio à primeira claridade da manhã, como uma suprema afronta à sublimidade de Deus

encarnada no sol nascente (FRANK, 2008, p.96).

Alguns pensaram que ele fosse se suicidar naquele momento e que era necessário fazer alguma coisa que o impedisse. Subitamente, ele deu um abraço no príncipe:

[Hippolit] — Será que o senhor me acha louco? — Olhou para o príncipe rindo estranhamente. — Não, mas o senhor... — Um instante, um instante, fique calado; não diga nada; fique em pé... quero olhar para os seus olhos... fique assim, quero olhar. Vou me despedir de um Homem (DOSTOIEVSKI, 2002, p. 470).

O breve, mas intenso diálogo entre Hippolit e Míchkin sugere um sentido próximo das palavras ditas por Pilatos a Jesus, em João 19.5: “Saiu, pois, Jesus trazendo a coroa de espinhos e o manto de púrpura. Disse-lhes Pilatos: Eis o homem!”.

Hippolit puxou o gatilho de uma pistola no intuito de por fim à sua própria vida, mas o tiro não saiu, frustrando-o e humilhando-o na presença dos demais.

## Considerações Finais

Em *O Idiota* parece que Dostoiévski não estava preocupado em compor um Cristo ressurreto e glorificado, mas um Cristo humano, sujeito às vicissitudes da existência dos homens, que tem por fim a morte. O mistério do Deus crucificado é trágico. Se o próprio Deus morreu, pagando com a própria vida o preço da liberdade, o caminho da cruz permanecerá para sempre nesta Terra como via da liberdade e da beleza, que se manifestam mesmo nos abismos do “subsolo”. É da suprema desordem, de um corpo morto em decomposição, que nascerá a possibilidade de uma ordem sobrenatural, de uma ressurreição. O quadro representa um momento de crise, no qual a morte pode ser transformada em possibilidade de vida, o negativo em positivo, a destruição em construção. De modo paradoxal e trágico, a morte é um anúncio simultâneo de um fim e

de um recomeço.

A esperança da ressurreição irá aparecer mais explicitamente em *Os Irmãos Karamázov*, principalmente na cena do último capítulo do romance, onde é narrada a morte do pequeno Illiúcha. Assim, Dostoiévski apresenta a dialética trágica de um Deus que triunfa sobre o sofrimento e a morte.

A força da morte e da destruição só pode ser vencida por uma força maior: a força do amor. Míchkin, assim como o Cristo morto crucificado, não revela a aparência de um herói vitorioso, mas sim a de um fracassado tomado pela loucura. O escândalo da cruz de Cristo é o escândalo da loucura final do idiota, diante do cadáver de Nastácia. Míchkin terminou sua trajetória de maneira trágica, mas não aniquilou o ideal do amor cristão que ele realizou e consumou plenamente.

## Bibliografia

### Obras utilizadas

- DOSTOIEVSKAIA, Anna Grigoriévna. Meu marido Dostoiévski. Tradução: Zoca Ribeiro Prestes. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- DOSTOIÉVSKI, F.M. O Idiota. Tradução de Paulo Bezerra e desenhos de Oswaldo Goeldi. São Paulo: Editora 34, 2002. Coleção Leste.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2 ed. Edição revista e atualizada. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- FRANK, Joseph. Dostoiévski: o manto do profeta – 1871-1881. Trad. Geraldo Gerson e Souza. São Paulo: Edusp, 2007.
- FRANK, Joseph. Dostoiévski: as sementes da revolta – 1821-1849. Trad. Vera Pereira. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- GUARDINI, Romano. O mundo religioso de Dostoiévski. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- JOLY, M. Introdução à análise da imagem. Campinas: Papirus, 1996.



PAREYSON, Luigi. Dostoiévski: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa. Tradução Maria Helena Nery Garcez, Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2012.

## Obras Consultadas

- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs). "Guia literário da Bíblia". Tradução de Raul Fiker. Revisão de Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.
- BERDIAEFF, N. O Espírito de Dostoiévski. Trad. de Otto Schneider. Rio de Janeiro: Panamericana, 1921.
- DOSTOIÉVSKI, F.M. Os irmãos Karamázov. Tradução de Paulo Bezerra e desenhos de Ulysses Bôscolo. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 1-2. Coleção Leste.
- DOSTOIÉVSKI, F.M. Os Demônios. Tradução de Paulo Bezerra e desenhos de Claudio Mubarac. São Paulo: Editora 34, 2004. Coleção Leste.
- Dostoiévski – Caderno de literatura e cultura russa. nº 2. Organizadores: Arlete Cavaliere, Bruno Gomide, Elena Vássina e Noé Silva. Departamento de Letras Orientais (DLO) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 26.
- DOSTOEVSKY STUDIES – The Journal of the International Dostoevsky Society. Managing Editor: Horst-Jürgen Gerigk; Special Issue. Dostoevsky and Christianity. Guest Editor: Susan McReynolds. New Series. Volume 13, 2009.
- EVDOKIMOV, Paul. O silêncio amoroso de Deus. Tradução de Ivo Storniolo. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2007.
- FORTE, Bruno. A porta da beleza: por uma estética teológica. Tradução de Afonso Paschotte. São Paulo-Aparecida: Idéias e Letras, 2006.
- FRYE, Northrop. O Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GALLIAN, Dante Marcello Claramonte; LIMA, Antenilson Franklyn Rodrigues. "Dostoyevsky and epilepsy: between science and mystique". In: Historical note. Arq Neuropsiquiatr 2010; 68(1), p. 140-142.
- GOLIN, Luana Martins. O Evangelho segundo Dostoiévski: uma abordagem intertextual da imagem de Cristo no romance O Idiota. São Paulo: Terceira Via, 2018.
- KJETSAA, Geir. Dostoevsky and His New Testament. Slavica Norvegica III. Solum Forlag A. S.: Oslo. Humanities Press: New Jersey, 1984.

- LACARRIÈRE, Jacques. *Padres do deserto: homens embriagados de Deus*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Loyola, 2013.
- Noguchi, Eduardo Armaroli. "O fracasso do bem: os paradoxos da religiosidade de Dostoiévski em 'O Idiota'". In: *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião*. Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 407-446.
- PEQUENA FILOCALIA: o livro clássico da Igreja oriental. São Paulo: Paulinas, 1986.
- PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e Profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- RELATOS DE UM PEREGRINO RUSSO. Tradução de Estella Fraga de Almeida Sampaio. 3ª ed. São Paulo: Paulinas, 1985.
- SAMOYAUULT, Tiphane. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, Col., Primeiros Passos, 1983.
- STEINER, George. *Tolstói ou Dostoiévski: um ensaio sobre o velho criticismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.