



Estética do limiar: a experiência da morte em “O Idiota” (1868) de Fiódor Dostoiévski¹

Aesthetics of the threshold: the experience of death in Fyodor Dostoevsky's
The Idiot (1868)

Thiago Abdala Barnabé²

Resumo: O presente artigo investiga a experiência de morte no romance *O Idiota* (1868) de Fiódor Dostoiévski, a partir de uma perspectiva bakhtiniana que enxerga uma estética do limiar em seus romances. Objetiva-se demonstrar como a iminência da morte estrutura a antropologia religiosa do autor, forçando uma reformulação da fé a partir de um cristianismo trágico e apofático. Metodologicamente, o estudo conjuga a fortuna crítica dostoiévskiana (Frank, Guardini, Pareyson, Berdieav) com eixos conceituais como o limiar e o inacabamento em Bakhtin, a crise da *kenosis* e o tema do perdão em Kristeva e por fim, a responsabilidade infinita pelo outro em Lévinas. A análise percorre três momentos: a descrição da condenação, que estabelece no príncipe Míchkin a apreensão escatológica do tempo e uma lógica de compaixão; o anti-ícone do quadro do Cristo morto de Holbein, que encena a crise teológica moderna; e o confronto final entre niilismo e compaixão trágica entre as figuras de Hippolit e Míchkin. O artigo conclui que o aparente fracasso do príncipe não representa uma falência do ideal, mas a noção de um inacabamento do bem no mundo.

Palavras-chave: Dostoiévski; O Idiota; Bakhtin; Limiar; Morte.

Abstract: This article investigates the experience of death in Fyodor Dostoevsky's novel *The Idiot* (1868), from a Bakhtinian perspective that sees an aesthetics of the threshold in his novels. The objective is to demonstrate how the imminence of death structures the author's religious anthropology, forcing a reformulation of faith based on a tragic and apophatic Christianity. Methodologically, the study combines Dostoevskian critical literature (Frank, Guardini, Pareyson, Berdiaev) with conceptual axes such as the threshold and unfinalizability in Bakhtin, the crisis of *kenosis* and the theme of forgiveness in Kristeva, and finally, infinite responsibility for the other in Lévinas. The analysis covers three moments: the description of the condemnation, which establishes in Prince Myshkin an eschatological apprehension of time and a logic of compassion; the anti-icon of Holbein's painting of the dead Christ, which stages the modern theological crisis; and the final confrontation between nihilism and tragic compassion between the figures of Hippolit and Myshkin. The article concludes that the prince's apparent failure does not represent a failure of the ideal, but the notion of an unfinalizability of good in the world.

Keywords: Dostoevsky; The Idiot; Bakhtin; Threshold; Death.

¹ O presente artigo foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² Mestrando em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (PPCIR/UFJF). E-mail: thiago.abdala@estudante.ufjf.br



Introdução

A vida é irrevogavelmente marcada pela possibilidade de sua própria aniquilação. Esse instante angustiante, conforme expressou Artaud (1985, p. 9), no qual o “tempo imenso desaba inteiro no seu limite, tão decidido que é impossível não se dissolver”. Ora, ninguém vive tranquilamente sem que, em dado momento da existência, seja aterrorizado diante da própria finitude. Não à toa, inúmeros filósofos, cronistas, contistas, romancistas, músicos e poetas dispuseram-se a expressar esse mistério inevitável do curso da vida, seja para adorná-lo a fim de suportá-lo, ou para se desesperar diante do inescapável. Em ambos os casos, a morte é um peso. Mas, conforme apontou Montaigne (2010, p. 409) em seus *Ensaio*s, “É preciso aprender a sofrer o que não se pode evitar”. Assim, a morte, para além de um fenômeno ôntico-biológico, conforme expressou Heidegger (2015, §49, p. 323) em *Ser e Tempo*, aparece como “[...] algo que se instala na presença [*Dasein*] enquanto possibilidade ontológica de cada presença singular”. Essa instalação da morte na vida configura uma marca estrutural do ser humano diante de seus próprios limites.

Na literatura russa do século XIX, por sua vez, essa angústia existencial diante da morte encontrou inúmeras expressões. Em Lev Tolstói, por exemplo, o confronto com a finitude atuou como o motor de um doloroso despertar moral e existencial, encontrando sua máxima expressão em *A morte de Ivan Ilitch* (1886) e mesmo em suas obras mais biográficas, como *Uma Confissão* (1882). Em Fiódor Dostoiévski, contudo, a experiência da morte adquire um contorno distinto. Bakhtin (2018, p. 83) elucida com precisão essa diferença ao afirmar que “a morte no sentido tolstoiano inexistente totalmente no universo de Dostoiévski”, uma vez que, em seu mundo polifônico, ela “não pode ter nenhum valor conclusivo e esclarecedor da vida”. Assim, Dostoiévski busca em sua obra romanesca retratar não o encerramento biológico definitivo da morte, “mas as crises e reviravoltas em suas vidas, ou seja, representaria as suas vidas no limiar” (Bakhtin, 2018, p. 83).

Essa perspectiva estética e existencial, por sua vez, forjou-se na própria vivência biográfica do autor. Com a condenação ao fuzilamento em abril de 1849, em decorrência de sua participação no círculo de Pietrachevski e a posterior reversão do julgamento para o exílio na Sibéria (1850-1854), a obra romanesca dostoiévskiana foi forjada por um ponto limiar que serviu de amadurecimento para sua posição literária e filosófica enquanto artista. Foi a partir desse acontecimento limítrofe diante da morte, conforme



afirmou Thurneysen (1929 apud Pareyson, 2023, p. 23), que Dostoiévski passou a “ver a vida do lado da morte”.

Assim sendo, este presente artigo tem por intuito investigar como essa experiência iminente da aniquilação representou, segundo Frank (2021, p. 16), uma regeneração das convicções de Dostoiévski e introduziu uma tônica trágica e negativa em suas obras romanescas. É creditado a Shestov (1969, p. 147) a divisão da obra dostoiievskiana em dois grandes períodos. O primeiro, pré-siberiano, marcado pelo seu humanitarismo e schillerismo filosófico, que começou com a publicação do seu primeiro romance, *Gente Pobre* (1845) e terminou com *Recordações da Casa dos Mortos* (1862). O segundo, por sua vez, pós-siberiano, que se iniciou com a publicação da obra seminal *Memórias do Subsolo* (1864). Como destacam Rocha e Oliveira (2022, p. 204-206), é com essa obra que Dostoiévski inaugura uma nova fase na literatura ocidental, apresentando um narrador-personagem que expressa as contradições humanas e cujas agonias manifestam as qualidades do niilismo dostoiievskiano.

Assim, é exatamente nesta segunda fase que o problema da morte passa a estruturar a própria antropologia religiosa do autor, que se vê forçado a reformular a sua fé a partir da consciência trágica da mortalidade, criando, assim, uma espécie de estética do limiar, em que o mundo é aberto e livre, em estado de inacabamento (Bakhtin, 2018, p. 191). Assim, na mesma medida em que o autor se posiciona contra as posições positivadas e reconciliadas da Modernidade (expressas no racionalismo, no utilitarismo e no materialismo) que garantem paz e ordem aos sujeitos, Dostoiévski também busca, nesse novo momento, articular uma religiosidade que resgate o elemento da negatividade trágica, do apofatismo e que seja capaz de captar “o grito de desamparo do Cristo que alcança, em sua dimensão trágica, o destino de todos os homens” (Cabral, 2012, p. 39). Por isso, diz-se que seus romances são essencialmente tragédias, pois como aponta Berdieav (2021, p. 22): “Dostoiévski é um escritor trágico: a inquietude latente em toda a literatura russa atinge nele o mais alto grau de tensão. A ferida que deixa o destino doloroso do mundo, o destino doloroso do homem aí está vivo”³.

³ Embora mobilize conceitos bakhtinianos (“limiar”, “inacabamento”, “polifonia”), este artigo reconhece a tensão dessa abordagem com a leitura trágica de Dostoiévski. Bakhtin (2018, p. 9-28) rejeita o monologismo do “romance-tragédia” e admite a analogia trágica apenas pela suspensão do tempo dialético. Em contrapartida, Cabral (2012, p. 56) adverte que um formalismo estrito esvaziaria o núcleo teológico da obra. Este estudo busca, portanto, conciliar a estrutura polifônica bakhtiniana com o conteúdo ideológico da metafísica trágica.



Diante do curto espaço e da complexidade temática que, diga-se de passagem, já foi explorada com maestria por diversos comentadores, como Frank (2021, p. 25-85), Pareyson (2013, p. 21-40), Shestov (1969, p. 147-178), Berdiaev (2021, p. 7-55) e muitos outros, o escopo deste artigo delimita-se a averiguar o tema da morte especificamente na obra *O Idiota* (1868)⁴. Entre a vasta produção literária dostoiévskiana, nenhuma outra obra expressou com tamanha intensidade as convicções e experiências de Dostoiévski como *O Idiota*, escrito diante de uma série de eventos desordenados como sua crise de epilepsia, suas viagens pela Europa e a morte prematura de sua primeira filha, Sofia (Frank, 2013, p. 366). É o romance em que Dostoiévski postula “sua visão pessoal da vida, em toda a sua trágica complexidade”, sendo expressa “com a maior pungência e com um *pathos* lírico que raia a sublimidade” (Frank, 2013, p. 364).

Com isso, este estudo propõe analisar três momentos narrativos da obra em que a morte ganha uma tonalidade acentuada. O primeiro momento desdobra-se em três passagens: a descrição que o príncipe Míchkin faz ao criado sobre o horror de uma condenação em que a morte se mostra como uma *certeza* (Dostoiévski, 2020, p. 33); o relato a Aglaia sobre um conhecido condenado à morte, que espelha a vivência de Dostoiévski e revela uma sensibilidade escatológica do príncipe diante do tempo e da realidade (Frank, 2020, p. 141); e por fim, a descrição que ele faz de um quadro de um “rosto a exatamente um minuto da morte” (Dostoiévski, 2020, p. 77). Em um segundo momento, de tonalidade religiosa, analisa-se o impacto teológico do escândalo contido no quadro *O corpo de Cristo morto na tumba* (1521-1522), de Hans Holbein, contemplado pelo príncipe na casa de Rogójin e que expressa uma concepção estético-religiosa apofática de Dostoiévski. Por fim, investiga-se a reação diante da morte sob dois ângulos complementares: o primeiro, expresso na revolta metafísica da figura niilista de Hippolit, que reage à finitude como à imposição de uma máquina cega e insensível; e o segundo, na atitude do próprio Míchkin, que assimila a tragédia do mundo moderno através de uma ética da compaixão que prenuncia um inacabamento do bem (Bakhtin, 2018, p. 191).

Por fins de esclarecimento, o caminho metodológico deste artigo trilhou uma interpretação da obra dostoiévskiana a partir de uma série de comentadores religiosos,

⁴ Para um estudo com percurso temático semelhante acerca da centralidade da morte em *O Idiota*, ver o estudo de Golin (2020) intitulado *O Cristo Morto, de Dostoiévski*. A autora realiza uma minuciosa análise semiótica e iconográfica do quadro *Cristo morto* de Holbein.



tais como Frank (2013, p. 410-440; 2021, p. 25-85), Berdiaev (2021, p. 9-55), Guardini (1973, p. 259-311), Pareyson (2023, p. 21-107) e outros, mas não se restringindo a eles, propondo também um diálogo com a noção de morte em Dostoiévski como um *limiar*, que retrata as crises e reviravoltas das personagens, presente na obra de Bakhtin (2018, p. 83). Somado a isso, este estudo também se valeu das contribuições psicanalíticas de Kristeva (2021, p. 106-125) em sua leitura da obra dostoiievskiana. Essa interlocução se dá sobretudo no que tange à sua análise do quadro de Holbein, mobilizando uma discussão sobre o ícone na ortodoxia cristã, a *kenosis* da divindade e o tema do perdão no cristianismo romanesco de Dostoiévski. Por fim, algumas interlocuções também foram feitas a partir dos escritos de Lévinas (1980, p. 173-194; 1998, p. 103-112; 2011, p. 21-45) que em sua concepção ética, fornece também uma chave para se identificar uma tonalidade de responsabilidade infinita diante do outro, expressa na figura do príncipe Míchkin.

1. Os condenados à morte e a apreensão escatológica do tempo

A materialização dessa estética do limiar dostoiievskiana irrompe logo nas primeiras páginas de *O Idiota*. Ao chegar a São Petersburgo, antes mesmo de se inserir na teia dramática da sociedade russa e se envolver com complexas personagens como Rógojin, Nastácia Fillípovna e Hippolit, o príncipe relata as experiências nas quais presenciou a condenação de indivíduos à morte na Europa. A primeira descrição acontece quando o príncipe se prepara para visitar a casa do general Iepántchin (Dostoiévski, 2020, p. 25). Devido à sua simplicidade, que emana de sua natureza luminosa e crística (Berdiaev, 2021, p. 36; Pareyson, 2023, p. 35), o encontro se desenrola com certo constrangimento, dada a sua desarticulação dos âmbitos sociais. O próprio narrador ilustra esse desajuste: “Um criado de libré abriu a porta ao príncipe, que teve de gastar muito tempo dando explicações a esse homem que desde o início olhara desconfiado para ele e a trouxinha” (Dostoiévski, 2020, p. 26).

No entanto, ainda que dotado de uma aparência um tanto duvidosa e simplória, o criado, ao dialogar com o príncipe, sente certa simpatia por esta figura luminosa e desajeitada. Afinal de contas, conforme postula Bakhtin (2018, p. 201), o príncipe vive



numa espécie de *paraíso carnavalesco*⁵, fazendo com que sua presença derrube o distanciamento formal entre as pessoas. Em suas palavras: “onde quer que apareça o Príncipe Míchkin, as barreiras hierárquicas entre os homens se tornam subitamente permeáveis e entre eles forma-se o contato interno, surge a franqueza carnavalesca” (Bakhtin, 2018, p. 201). E isso se mostra visível ao longo de vários diálogos que o príncipe tem no romance.

Mas, de todo modo, o que nos interessa nesse diálogo é o relato que o príncipe conta ao criado acerca do horror das condenações e dos tribunais que vira no exterior. O príncipe relata, inicialmente, o suplício de um criminoso inteligente, destemido e forte chamado Legrot, que ao subir no patíbulo, começou a chorar descontroladamente diante da morte. Nesses momentos, o príncipe realça a absurdidade do suplício: “É uma profanação da alma e nada mais! Está escrito: ‘Não matarás’, então porque ele matou vão matá-lo também? Não, isso não pode” (Dostoiévski, 2020, p. 32). Essa indignação diante da penalidade da morte é comparada ao suplício do próprio Cristo e ao seu sentimento de abandono no Getsêmani (Mateus 26:38-39). Em resposta ao criado que, ingenuamente olha para as condenações por guilhotina na Europa e afirma que ao menos “o sofrimento é pouco”, o príncipe Míchkin rebate, por sua vez, dizendo que:

Essa mesma observação que o senhor fez todo mundo faz, e a máquina, a guilhotina foi inventada com esse fim. Mas naquela ocasião me ocorreu uma ideia: e se isso for ainda pior? O senhor acha isso engraçado, isso lhe parece um horror, e, no entanto, sob um certo tipo de imaginação até um pensamento como esse pode vir à cabeça. Reflita, por exemplo, se há tortura; neste caso há sofrimento e ferimentos, suplício físico e, portanto, tudo isso desvia do sofrimento moral, de tal forma que você só se atormenta com os ferimentos, até a hora da morte. E, todavia, a dor principal, a mais forte, pode não estar nos ferimentos e sim, veja, em você saber, com certeza, que dentro de uma hora, depois dentro de dez minutos, depois dentro de meio minuto, depois agora, neste instante – a alma irá voar do corpo, que você não vai mais ser uma pessoa, e que isso já é certeza; e o principal é essa *certeza*. Eis que você põe a cabeça debaixo da própria lâmina e a ouve deslizar sobre sua cabeça, pois esse quarto de segundo é o mais terrível de tudo. O senhor sabe que isso não é fantasia minha, que muitas pessoas disseram isso? Eu acredito tanto nisso que lhe digo francamente qual é minha opinião. Matar por matar é um castigo desproporcionalmente maior que o

⁵ Para Bakhtin (2018, p. 122-142), a carnavalização literária transpõe a cosmovisão e as formas simbólicas do carnaval popular para o romance. Ao apropriar-se dessa dinâmica, a obra dostoiévskiana suspende hierarquias sociais e une extremos (como o sagrado e o profano, o sábio e o tolo). Esse nivelamento instaura um espaço de livre contato familiar, permitindo que as personagens revelem suas complexidades mais profundas em situações dialógicas extremas.



próprio crime. A morte por sentença é desproporcionalmente mais terrível que a morte cometida por bandidos (Dostoiévski, 2020, p. 33).

Ora, a denúncia da pena de morte, profundamente enraizada como um acontecimento trágico na biografia de Dostoiévski, é manifestada na descrição sepulcral de uma condenação absoluta, sendo essa *certeza* da morte iminente que aniquila por completo qualquer possibilidade de esperança. A indignação do príncipe Míchkin diante desse suplício, que ele considera um “ultraje hediondo, desnecessário, inútil” (Dostoiévski, 2020, p. 34), evidencia a centralidade da morte como um tema que o atravessa e o convoca a pensar o sentido da própria vida. Essa perspectiva é endossada por Guardini (1973, p. 293) ao refletir sobre como a morte nunca abandona a obra, afirmando que “[...] a imagem da morte o acompanha par e passo. Míchkin encontra-se na fronteira que dá para a morte”.

Mas se nesse primeiro momento, a morte aparece como um elemento de denúncia absoluta diante dessa sua *certeza* intransponível e dos mecanismos de condenação que vigoravam na Rússia e na Europa, no segundo encontro em que o príncipe versa sobre a questão da morte, articula a possibilidade de uma restauração da vida, mesmo diante desses momentos de aniquilação. Ao se encontrar com Lisavieta Prokófievna e suas filhas, Aglaia, Adelaida e Alieksandra, o príncipe conta sobre sua vida no exterior e sobre sua condição doente decorrente dos ataques de epilepsia, mas também sobre seus instantes de recuperação e de como ele havia aprendido a *olhar* para a realidade, para as pessoas e a desenvolver uma certa felicidade enquanto estava no interior da Suíça (Dostoiévski, 2020, p. 69-71). “Nesse ínterim, o príncipe ainda descreve que nesses momentos “pensava sempre como iria viver; queria experimentar o meu destino” (Dostoiévski, 2020, p. 71). Ao subir nas montanhas suíças, o príncipe tinha vislumbres místicos e extáticos em que imaginava ser chamado para algum lugar desconhecido. Ele afirma:

[...] sempre me parecia que se eu seguisse sempre em frente, andasse muito e muito tempo e fosse além de uma linha, por exemplo, daquela linha onde o céu e a terra se encontraram, ali estaria todo o enigma e no mesmo instante veria uma nova vida, cem vezes mais intensa e mais ruidosa do que a nossa vida aqui (Dostoiévski, 2020, p. 72).

Essa dimensionalidade do céu e da terra, perfaz também a própria caracterização da personagem que se vê diante dos instantes de eternidade e júbilo harmônico, mas



também vivencia os momentos mais trágicos e agônicos. De todo modo, Golin (2016, p. 108) afirma que diante da natureza crística de Míchkin, esses momentos iniciais de sua vida descrevem simbolicamente sua aura angelical e límpida, como se estivesse ainda no céu. Mas assim como na tradição cristã, na qual se fala da descida de Deus, expressa em sua encarnação, o príncipe também realiza essa descida, esse movimento de *kenosis*⁶, no qual vive seus percalços terrenos e dramas em São Petersburgo.

Por conseguinte, o príncipe conta, por fim, a história de um condenado ao patíbulo que outrora vivia uma vida dura e triste na prisão. Se momentos antes, o príncipe descrevia essa *nova vida* e sua possibilidade de transcendência, agora ele a coloca em paralelo com os poucos minutos de vida de um condenado à morte no patíbulo. Ele fala de um homem que havia sido sentenciado à morte por fuzilamento por crime político. Aqui notoriamente, vemos um caso que reflete a própria vivência de Dostoiévski quando, aos 28 anos, foi condenado por sua participação no círculo de Pietrachevski, um grupo político de oradores e amantes dos discursos que se reuniam para discutir as questões camponesas e outras diversas reformas nos setores do governo russo (Frank, 2021, p. 29). O príncipe destaca, ao narrar os eventos desse certo prisioneiro, a agonia temporal diante dos minutos que avançavam para sua penalidade capital:

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, de sorte que ele ainda tomou diferentes deliberações; 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 (Dostoiévski, 2020, p. 73).

Essa descrição de uma espécie de dilatação temporal, em que todos os eventos são comprimidos em pouquíssimos instantes, transcreve um tipo de temporalidade distinta elaborada por Dostoiévski, ao lidar com essa situação limítrofe na pele e transferir tal condensação do tempo para dentro de sua obra romanesca. Berdiaev (2021, p. 49) compreendeu esse elemento como extensivo para toda a obra romanesca dostoiévskiana que, segundo ele, é dotada de uma “atmosfera apocalíptica”, como se fosse um vulcão em

⁶ O termo grego *kenosis* designa o esvaziamento de Cristo de sua condição divina para assumir a forma de servo (Fl 2:7-8). Conforme aponta Frank (2013, p. 423), a partir da clássica tese do historiador G. P. Fedótov, a centralidade no Cristo sofredor e humilhado constitui uma marca distintiva da espiritualidade russa. Esse kenoticismo cristão fundamenta, no romance, a própria apreensão extática e miraculosa da vida experimentada pelo Príncipe Míchkin.



erupção. De modo consoante, Pareyson (2023, p. 31) visualizou essa atmosfera como sendo parte estrutural do realismo fantástico de Dostoiévski, onde o tempo e o espaço são dados de maneira espiritual e intensificada. De certo modo, o mesmo pode ser dito das próprias personagens que são, em essência, ideias em movimento, em profundo dinamismo (Berdiaev, 2021, p. 36-37).

Mas retornando ao romance, após a descrição desses minutos angustiantes em que o prisioneiro se vê diante da dissolução do tempo e os acontecimentos são comprimidos em instantes, o príncipe Míchkin narra o sentimento de esperança desse preso que, ao longo de seus últimos minutos, diz: “E se eu não morrer! E se eu fizer a vida retornar – que eternidade! E tudo isso seria meu! E então eu transformaria cada minuto em todo um século, nada perderia, calcularia cada minuto para que nada perdesse gratuitamente!” (Dostoiévski, 2020, p. 74). Esses pensamentos foram, inclusive, os mesmos que Dostoiévski expressou em uma carta escrita ao seu irmão, Mikhail, em 22 de dezembro de 1849, onde diz: “Quando volto a olhar para o passado, vejo quanto tempo foi desperdiçado, quando dele foi perdido em esforços mal dirigidos, em erros e condolências, em viver de maneira errada [...] A vida é um dom, a vida é felicidade, e cada minuto podia ser uma eternidade de ventura” (Dostoiévski, 1849, p. 163-164 apud Frank, 2013, p. 413).

Essa ode à vida, que surge diante da morte, inaugura um novo senso em Dostoiévski. Frank (2013, p. 413) chama esse ponto de virada de uma “apreensão escatológica da vida, da vida como é vivida sob a sombra iminente da eternidade”, própria da ética cristã do amor. É curioso pensar que o príncipe conjuga essa nova apreensão escatológica por meio de suas ações e atos compassivos para com as personagens autodestrutivas que vemos ao longo do romance, tais como Rogójin, Hippolit e Nastácia Fillíppovna. Como ele mesmo disse, momentos antes de narrar os acontecimentos deste prisioneiro: “logo comecei recuperar-me; depois cada dia se tornou caro para mim, e quanto mais o tempo passava mais caro ia ficando, de sorte que passei a notar isso” (Dostoiévski, 2020, p. 71). Essa importância que o príncipe nota sobre o movimento da vida, também se transcreve em sua preocupação com o tempo do outro, inserindo-o numa lógica dessincronizada do tempo, ou diacrônica, para usarmos uma linguagem



levinasiana, que é fundadora, justamente, de uma ética do “desinteressamento”⁷ (Levinas, 2011, p. 27). Essa dessincronia, inclusive, pode ser percebida pelo desajuste que o príncipe Míchkin possui ao longo do romance. A temporalidade que perpassa seus gestos e ações, justapõe à lógica sincrônica em que os personagens se movem por seu próprio autointeresse. O príncipe está sempre se deslocando em direção às personagens, envolvendo-se em seus dramas, sem sequer requerer algo em troca. A temporalidade que o permeia não se converte em mercadoria e não se torna refém da lógica do dinheiro que atravessa o romance e outras personagens. Com isso, como Frank (2013, p. 414) postula: “O caráter de Mychkin incorpora esses valores que derivam da transformação moral que, segundo relata Dostoiévski, ocorreu dentro dele mesmo”.

Por fim, nos instantes que dão encerramento a essa sucessão de diálogos sobre a morte, o príncipe Míchkin, instado por Adelaida a sugerir um tema que ela pudesse pintar, descreve uma cena catártica de “um rosto a exatamente um minuto da morte” (Dostoiévski, 2020, p. 77). Ao descrever para Adelaida o quadro, Míchkin decreta que o pintor deveria focar no exato instante em que o condenado sobe até o patíbulo e perde seu vigor físico com o *rosto pálido como um papel*.

Nessa cena limítrofe, em que o ser humano é destituído de seu controle corporal perante a máquina de execução, um detalhe se realça, quase como uma *leitwort* (palavra-guia) que conduz o romance: a presença da cruz de prata estendida pelo sacerdote. Míchkin descreve que o condenado a beija apressadamente, mas desconfia que, naquele segundo derradeiro, haja ali uma consciência religiosa lúcida. Ora, o beijo na cruz é um espasmo do instinto de sobrevivência, um gesto ávido, “como quem tem pressa de não esquecer de levar alguma coisa de reserva” (Dostoiévski, 2020, p. 80).

O ápice dessa imagem plástica imaginada pelo príncipe reside, contudo, na impiedosa lucidez do condenado. Mesmo à beira da aniquilação total, a mente não se desliga, ao contrário, ela trabalha “com força como uma máquina em ação”, aguardando o quarto de segundo mais aterrorizante de todos, o momento inevitável em que o indivíduo “escuta o ferro arranhando no alto” (Dostoiévski, 2020, p. 80). Assim, o

⁷ Para Lévinas (2011, p. 26-27), o desinteressamento supera o que ele denomina de “interessamento” – a guerra de egoísmos, análoga aos répteis que lutam entre si, ironizados por Ivan Karamázov – enquanto um movimento que opera como uma evasão do eu, submetendo o sujeito “à responsabilidade do um para outro – à substituição”.



príncipe finaliza a cena com os elementos que devem compor a obra para atestar esse ápice do desamparo humano:

A cruz e a cabeça – eis o quadro, o rosto do sacerdote, do carrasco, os seus dois auxiliares e algumas cabeças e olhos lá embaixo – tudo isso pode ser desenhado como que em terceiro plano, na penumbra, como acessório... Aí está o quadro (Dostoiévski, 2020, p. 80).

2. O escândalo de Holbein, o Cristo em decomposição

Se o quadro imaginado pelo príncipe Míchkin para Adelaida já expressava toda a ambiguidade e o terror mortal diante do abismo limítrofe do tempo, o desenvolvimento do romance torna essa temática ainda mais pungente e complexa. Na segunda parte da obra, temos uma cena marcante um tanto quanto enigmática, em que o príncipe Míchkin visita a casa de Rogójin. Diante de um ambiente escuro, eles inicialmente adentram uma grande sala, onde “havia vários quadros na parede, todos retratos de bispos ortodoxos e paisagens”, mas sobre uma porta que dava para o cômodo seguinte, o narrador descreve um quadro peculiar, estranho e lúgubre: “representava o Salvador recém-retirado da cruz” (Dostoiévski, 2020, p. 251).

Este quadro, em questão, é *O corpo de Cristo morto na tumba* (1521-1522), de Hans Holbein. É sabido que Dostoiévski viu esse quadro pessoalmente enquanto estava no Museu da Basileia em 1867. Ana, sua esposa, nesse sentido, comenta sobre o impacto aterrador que a obra deixou em Dostoiévski. Ela diz:

A pintura causou um impacto opressivo sobre Fiódor Mikháilovitch. Ele ficou em pé diante dela como que abismado [...] Quando voltei após quinze ou vinte minutos, encontrei-o pregado no mesmo lugar em frente ao quadro. Seu rosto agitado apresentava uma espécie de medo, algo que eu havia notado mais de uma vez nos primeiros momentos de um ataque epilético (Dnievnik, p. 361-366 apud Frank, 2013, p. 299).

Esse horror e espanto diante da imagem torturada e definhada do Cristo, em “cujo rosto não mostrava um único traço da ‘extraordinária beleza’ como que se costuma pintar Cristo” (Frank, 2013, p. 299), causou um impacto decisivo na formulação estético-religiosa de Dostoiévski. Afinal de contas, a arte e a representação sacra da figura de Jesus Cristo eram, na ortodoxia e em outros contextos artísticos como na iconografia sacra italiana, marcadas por uma representação do rosto de Cristo na Paixão de um modo enobrecido, onde a composição “cerca personagens mergulhados na dor quanto na certeza



da Ressurreição” (Kristeva, 1989, p. 107). Evdokimov (1989, p. 133), inclusive, em sua obra *The Art of the Icon* realça essa diferença entre os dois campos de representação do sacro tanto no Ocidente quanto no Oriente, ao dizer que:

O Ocidente cristão gira misticamente em torno da Cruz. Levada ao extremo, essa tendência conduz à longa contemplação do Retábulo de Grünewald, quase um sermão de Lutero; ele nos impacta, mas no fim nos deixa com a trágica sensação de ausência. O Oriente cristão, juntamente com o estilo românico, gira em torno da Glória de Deus, triunfante sobre o sofrimento e a morte. O Pantocrator bizantino e o Cristo de Vézelay, embora pareçam diferentes do Cristo humilde dos Evangelhos, revelam sua divindade e nos impressionam com uma presença que preenche tudo (Evdokimov, 1989, p. 133, tradução nossa)⁸.

É justamente nessa trágica sensação de ausência do divino que a formulação estético-religiosa de Dostoiévski se constitui em seu caráter de tragicidade e apofatismo⁹. Ora, a representação sacra ocidental, na perspectiva de Evdokimov (1989, p. 149), é formulada por um excesso de naturalismo e realismo em que o visível só revela o visível e não sonda as dimensionalidades do ícone em que o visível está para o que é invisível, tangenciando uma experiência estética misteriosa e simbólica. Dostoiévski, ainda que imerso na tradição ortodoxa, assimila o impacto do desespero do homem ocidental, incorporando, de certo modo, o niilismo adjacente dessa formulação excessiva do sofrimento de Cristo, carente de glória e transfiguração. Em outras palavras, o quadro de Holbein apresenta as últimas consequências desse realismo numa formulação apofática da religião, em que o conteúdo transcendental e religioso se vê suspenso ou até mesmo negado. Williams (2008, p. 53, tradução nossa) aponta que o quadro do jovem Holbein funciona como “[...] um tipo de anti-ícone, uma imagem religiosa que é uma não-presença ou uma presença do negativo”.¹⁰

⁸ *The Christian West mystically revolves around the Cross. Taken to its limits, this tendency leads to the long contemplation of the Grünewald retable, already nearly a sermon by Luther; it jolts us but in the end leaves us with the tragic feeling of absence. The Christian East, along with the Romanesque style, revolves around the Glory of God, triumphant over Suffering and death. The Byzantine Pantocrator and the Vezelay Christ, even though they seem to be different from the humble Christ of the Gospels, reveal his divinity and strike us by a presence that fills everything.*

⁹ O apofatismo (ou teologia negativa) refere-se à consciência dos limites da linguagem e da razão humana diante do não objetivável. Na obra de Dostoiévski, contudo, essa tradição é esteticamente reconfigurada pelo niilismo moderno. Segundo Cabral (2018, p. 51-55), o autor desloca o apofatismo das seguranças dogmáticas e da objetivação metafísica, fundindo arte e negatividade religiosa para assumir as consequências teológicas da morte de Deus anunciada por Nietzsche.

¹⁰ Segue a citação completa do trecho: *The reproduction of the younger Holbein's picture of the dead Christ which hangs in Rogozhin's lodgings and makes so devastating an impression on both the Prince and Ippolit*



Essa perspectiva também encontra ecos na leitura de Kristeva (2021, p. 106-107) sobre o quadro de Holbein. Ela afirma que “O homem dostoievskiano é assombrado por seu cadáver vivo” e experimenta a fé a partir da *kénosis*, isto é, do *nada*, *inanidade*, *nullidade* que, em suas últimas consequências, culmina na formulação segundo a qual: “A *kénosis* crística prefigura os tempos modernos confrontados com a ‘morte de Deus’” (Kristeva, 2021, p. 106, tradução nossa)¹¹.

Por sua vez, a *morte de Deus*, enquanto fenômeno do século XIX e da crise da modernidade, encena o desfalecimento dos valores absolutos e das formas tradicionais de vínculo (Cabral, 2018, p. 47). Nietzsche (2017, p. 147-148), precursor da ideia, expressou isso a partir da sua compreensão de niilismo, que em sua obra tardia, *A Vontade de Potência*, aparece nos seguintes termos: “Que significa o niilismo? Que os valores superiores se depreciam [...] que absolutamente não existe verdade, que não há modalidade absoluta das coisas, nem ‘coisa em si’”. Vattimo (1996, p. 115), em confluência, entendeu esse niilismo como “a ausência de fundamentos do homem” que desembocam na situação anunciada por Nietzsche da *morte de Deus*. Assim sendo, conforme aponta Cabral (2012, p. 45), a obra romanesca dostoievskiana encenou, a partir da assimilação do grito de abandono do Cristo na obra de Holbein, uma “tradução dos mesmos anseios e dúvidas que ele procurava expressar em sua atividade literária”.

Tendo esses elementos em vista, ao retomar o momento narrativo do encontro entre Rogójin e Míchkin, a cena ganha um sentido intensificado, na medida em que se torna compreensível a dramaticidade que esse encontro gera para o degrading do próprio romance. A justaposição dos quadros dos bispos ortodoxos e do quadro de Holbein presentes na casa de Rogójin encena essa tensão religiosa da obra que parece unir, conforme aponta Cabral (2012, p. 102) “a espiritualidade do Oriente e o desespero e a agonia do homem ocidental”. Inclusive, o tema da essência religiosa continua central no desenrolar deste encontro lúgubre. Rogójin, após apresentar a obra aterradora de Holbein, pergunta ao príncipe: “– Então, Liev Nikoláitchik, há muito tempo eu queria te perguntar: tu acreditas ou não em Deus?” (Dostoiévski, 2020, p. 251-252). O príncipe, por sua vez, não lhe responde diretamente, tal qual boa parte das personagens santas dostoievskianas

[254-55, 475-76] is a kind of anti-icon, a religious image which is a nonpresence or a presence of the negative.

¹¹ *L'homme dostoievskien est hanté par son cadavre vivant [...] La kénose christique prefigure les temps modernes confrontés à la mort de Dieu.*



como, a título de exemplo, Aliócha Karamázov que em sua conversa com Liza sobre seu futuro fora do mosteiro, deixa escapar: “Mas veja, talvez eu nem creia em Deus” (Dostoiévski, 2012, p. 313); ou mesmo o silêncio de Cristo no poema do Grande Inquisidor de Ivan Karamázov. Há uma tonalidade apofática nessa postura dostoiévskiana. Não à toa que Bouttier (1983, p. 182, tradução nossa), referindo-se a *O Idiota* diz: “O livro *O Idiota* inscreve-se sem hesitação na grande tradição apofática”¹².

A resposta do príncipe Míchkin, por sua vez, longe de retomar uma formulação dogmática e reconciliada da religião, a expõe em quatro encontros anedóticos que tivera. Sendo eles, o diálogo infrutífero com um ateu em um vão de trem; o caráter contraditório – beirando ao ridículo – de um camponês que degola o seu próprio amigo para lhe roubar um relógio ao mesmo tempo em que reza “Senhor, perdoa por Cristo!”; o desamparo de um soldado bêbado que vende sua cruz de prata para comprar mais bebidas; e por fim, uma mãe que tem uma epifania e “sente alegria quando recebe o primeiro sorriso do seu recém-nascido” (Dostoiévski, 2020, p. 252-254). Em todas essas situações, em que o príncipe justapõe a razão ateia, o crime pela fé, a profanação do ícone da cruz e o amor materno, expõe-se como a essência do sentimento religioso irrompe como uma experiência irreduzível e difícil de ser descrita numa certa clausura lógica ou numa prova empírica (Frank, 2013, p. 434). Pois como o príncipe coloca:

[...] a essência do sentimento religioso não se enquadra em nenhum juízo, em nenhum ato ou crime ou nenhum ateísmo; aí há qualquer coisa diferente e que vai ser sempre diferente. Aí há qualquer coisa sobre a qual irão escorregar eternamente os ateísmos e da qual irão sempre dizer *coisas diferentes* (Dostoiévski, 2020, p. 254).

3. Duas faces do fim

Após o impacto do Cristo morto no quadro de Holbein na casa de Rogójin, a tensão escatológica do romance se acentua com a tentativa de assassinato de Rogójin para com o seu irmão de cruz. Ele, no entanto, é paradoxalmente salvo da morte real pela irrupção de sua aura epilética, “subitamente diante dele: uma *luz interior* inusitada lhe iluminou a alma” (Dostoiévski, 2020, p. 268). Ao buscar refúgio e recuperação em Pávlovsk, contudo, o príncipe é confrontado com um grupo de jovens niilistas, liderados por Burdóvski, o qual personificava, segundo Frank (2013, p. 436) uma espécie de

¹² *Le livre de l'Idiot s'inscrit sans hésitation dans la grande tradition apophatique.*



egoísmo racional e cientificista, muito próprio da *intelligentsia* russa da década de 1860¹³, e que parodiava uma espécie de justiça social que Dostoievski, em seus *Diários* polemizou dizendo: “a ciência e o realismo são capazes de criar apenas um formigueiro, e não uma ‘harmonia’ social, na qual o homem pode acomodar-se” (Dostoiévski, 2016, p. 25). A descrição, por sua vez, que Liébediev faz sobre esses niilistas também nos ajuda na compreensão do perfil dessa nova geração que se instaura no seio russo e assimilava as ideias vigentes no Ocidente: “Os niilistas, apesar de tudo, às vezes são uma gente entendida, até científica, mas esses foram além porque antes de mais nada são homens de ação” (Dostoiévski, 2020, p. 293).

Entre as figuras que faziam parte desse bando de jovens niilistas, destaca-se Hippolit Teriéntiev, um jovem físico cuja proximidade da morte o transforma, segundo Frank (2013, p. 437), no “primeiro na notável galeria dostoiévskiana de rebeldes metafísicos”. Tchirkóv (2022, p. 140) ainda acrescenta que: “Hippolit é a expressão mais desenvolvida do tema do niilismo”. De todo modo, as descrições que o narrador faz desse sujeito não são das mais exemplares: “era magro como um esqueleto, de uma palidez amarela, os olhos brilhavam e duas manchas vermelhas ardiam nas faces” (Dostoiévski, 2020, p. 295). Ora, trata-se de um sujeito com caráter doentio, mas uma doença que, ao contrário da emanada pelo príncipe, o aproxima mais da crueza da natureza do que de qualquer grau de conteúdo religioso ou idealista. No entanto, apesar dessas disparidades entre as figuras, tanto Frank (2013, p. 438) quanto Tchirkóv (2022, p. 145) compartilham que existe uma certa irmandade de pensamentos que perscrutam os temas da morte, da religião, do sentido da existência, ainda que cada um deles chegue a diferentes respostas para essas questões fundamentais.

Mas de que modo essas personagens, distintas entre si, se conectam? Primeiramente, é necessário apontar que, apesar de a morte atravessar o romance e, inclusive, ser o recorte temático deste artigo, o grande eixo de *O Idiota*, segundo Tchirkóv (2022, p. 132) é o “motivo da vida”. Esse aspecto foi explorado no início deste estudo, momento em que Míchkin relatava as histórias dos condenados à morte e evidenciava como, diante desse “monstruoso contraste entre a consciência e a sede de vida em face da

¹³ Em contraste com o romantismo idealista da geração de 1840, a década de 1860 foi dominada pelos *raznotchíntsi* (intelectuais de origem não nobre). Essa nova frente radical constituiu-se por “jovens radicais niilistas [...] proclamadores de um materialismo cientificista que celebrou um culto às ciências naturais” (Cabral, 2012, p. 245).



morte inevitável”, surge uma apreensão escatológica do tempo e da vida (Frank, 2013, p. 413). Assim, as personagens conectam-se pela proximidade da morte. Como aponta Tchirkóv (2022, p. 135), os pensamentos de Hippolit são “uma continuidade imediata dos pensamentos de Míchkin sobre a pena de morte e o ataque de epilepsia [...] Eles possuem a mesma agudez máxima da sensação da proximidade e da fatalidade absoluta da morte”. Concomitantemente, mesmo diante desse tempo limítrofe, os dois aproximam-se sobretudo também por compartilharem o êxtase quanto “ao valor imensurável da vida”¹⁴ (Frank, 2020, p. 150). Hippolit mesmo brada jubilosamente, em seu longo discurso, *Minha explicação necessária*, acerca do valor da vida: “A questão está na vida, apenas na vida – no seu descobrir-se, contínuo e eterno, e de maneira alguma na sua descoberta! Decerto!” (Dostoiévski, 2020, p. 440).

Mas se a temática da vida diante da mortalidade extrema os aproxima, de que modo se estabelece, por sua vez, a diferenciação entre eles? Em que medida Hippolit encena o niilismo e a revolta metafísica, cujo conteúdo se expandirá com grande profundidade em outras personagens dostoiévskianas como Kirílov e Ivan Karamázov? Para responder a essa questão, é necessário averiguar os elementos ideológicos dessa personagem em seu longo discurso: *Minha explicação necessária*. Como se observou acima, Hippolit é uma figura doente, padecendo de tísica. Seu discurso, que é posto embrulhado na mesa diante de todos na casa de Ievguiêni Pávlovitch, aparece metaforicamente como uma espécie de selo apocalíptico que está prestes a ser desvelado:

Veja o que ele, o mistério significa! Deslacrar ou não, senhores? [...] Segredo! Segredo! Lembra-se, príncipe, de quem proclamou ‘não haverá mais tempo’? Isso quem pronunciou foi o imenso e poderoso anjo do Apocalipse¹⁵ (Dostoiévski, 2020, p. 428).

Esse preâmbulo anuncia uma potência religiosa, ainda que às avessas, no discurso niilista de Hippolit. A sua fala inicia-se com um certo embaraço, na medida em que disserta sobre a aparência do príncipe e descreve o seu sonho místico com uma espécie de réptil que o perseguia. Em toda essa digressão inicial, há o que o próprio

¹⁴ In this respect he is an opposing ‘double’ of the prince because the two share Myshkin’s ecstatic sense of the immeasurable value of life.

¹⁵ As referências ao livro do Apocalipse também ocorrem em *Os Demônios*. Segundo Pareyson (2023, p. 131), em diálogo com Berdieav, Dostoiévski reflete a propensão russa aos extremos (apocalípticos e niilistas), nos quais a religião radical e o ateísmo se espelham, a ponto de o ateísmo constituir-se apenas como uma religião às avessas.



Hippolit anuncia como “[...] um excesso de coisas pessoais, concordo, isto é, no fundo é sobre mim...” (Dostoiévski, 2020, p. 436). Bakhtin (2018, p. 279, 280), nesse sentido, aponta que no plano poético a confissão de Hippolit é “um protótipo clássico de confissões evasivas”, onde em que “esse discurso pessoal de Hippolit sobre si mesmo se entrelaça o discurso ideológico”. Com isso, o discurso surge de uma agonia interna dessa personagem que diante de sua aniquilação, procura alguma forma de reconhecimento no desespero. O próprio Míchkin, momentos depois, dirá: “Na certa, ele queria apenas que todos o rodeassem e lhe dissessem que gostava muito dele e o respeitavam, e que todos lhe rogassem muito para que continuasse vivo” (Dostoiévski, 2020, p. 480).

Ora, o drama vivenciado por essa personagem que, conforme aponta Frank (2013, p. 402, 403), Dostoiévski até pensou em “centrar a trama toda nele”, advém de sua incapacidade de conceber o valor da vida e de possuir uma certa vaidade que revela, no fundo, o seu caráter fraco que procura amor e reconhecimento camuflado de desdém (Bakhtin, 2018, p. 280). Essa fraqueza reflete, em certa medida, o esgotamento do seu tempo de vida (expresso por sua metáfora do muro de Meyer, a parede nua que ele vê da sua janela), sua revolta contra os utilitarismos sociais e mais importante, o impacto que essa personagem tem ao vislumbrar o quadro do Cristo de morto de Holbein. Sua fala, nesse sentido, é significativa e serve de contraponto dialético à postura de Míchkin:

Quando se olha esse quadro, a natureza nos aparece com a visão de um monstro imenso, implacável e surdo ou, mais certo, é bem mais certo dizer, mesmo sendo também estranho – 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 fora talvez 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 (Dostoiévski, 2020, p. 458).

Para Hippolit, o mundo é inevitavelmente marcado por essa máquina incontrolável da natureza que se direciona como força obscura da morte e do destroçamento da existência. Nesse sentido, Kristeva (2021, p. 110, 116) comenta como a realidade da morte em Dostoiévski mostra-se como um “mal absoluto”¹⁶, e como Hippolit encena uma espécie de teomorfismo negativo em que a absorção do negativo

¹⁶ *La mort demeure pour le romancier le mal absolu* (Kristeva, 2021, p. 110).



atinge o ápice com sua concepção de suicídio¹⁷. Pareyson (2023, p. 81), de certo modo, complementa essa ideia dizendo que o grande erro que as personagens rebeldes ateias assumem no romance dostoiievskiano é, ao assimilar o desespero do homem ocidental, excluir a possibilidade de o absoluto ou infinito de se manifestar no finito. O *senso da natureza*, conforme aponta Frank (2013, p. 439) torna as personagens cegas para outras possibilidades que escapem à formulação opaca de um mundo em que “Deus saiu de cena”, para usarmos a expressão do jovem Lukács (2010, p. 177)¹⁸.

O príncipe Míchkin, por sua vez, contrapõe a formulação do *senso da natureza* de Hippolit, pois consegue mobilizar dialeticamente o momento de dilaceramento do Sagrado, sem que nesse vislumbre mortífero do quadro de Holbein, perca-se a fé na incomensurabilidade da vida. Pareyson (2023, p. 223), ao discutir sobre o sofrimento inútil na obra dostoiievskiana, postula que na formulação religiosa de Dostoiévski sobre a ideia do Cristo, encerra em si essa contradição, pois este Deus-homem condensa em si “um momento ateu da divindade. Deus nega Deus”. Retomando o conceito da *theologia crucis*, muito próprio da tradição ocidental do sofrimento de Deus, Pareyson (2023, p. 224) argumenta que o sofrimento de Cristo postule a vitória do mal, da morte e da degradação dessa natureza como “máquina gigantesca” da morte (Dostoiévski, 2020, p. 458). Romano Guardini expressou essa formulação, em sua interpretação da obra *O Idiota*, e sobre o papel da figura de Míchkin nos seguintes termos:

E assim, deste aniquilamento, que tudo parece devorar, ressalta uma dominação indescritível. Acho que nenhuma outra criação literária deixou antever a partir do ato heroico de um homem uma tal força de dominação com esta que surge desse aniquilamento. A força de Deus e a vitória do amor tornam-se manifestas no romance através da mais desamparada impotência (Guardini, 1973, p. 306).

O príncipe Míchkin encerra em si essa impotência como resposta e encenação da fraqueza do Cristo que atravessa a experiência da morte. Enquanto representante desse ideal de um “homem positivamente belo”, a figuração e o desenvolvimento do príncipe, por via dessa sua “humildade” e sofrimento, representam “a antítese ideológica da revolta

¹⁷ *Mais l'esprit critique du mourant réprime ses mordantes angoisses de fellation-castration, il se dresse contre le lois obscures de la nature-tarentule qui sème la mort à ses yeux, et professe un théomorphisme négatif* (Kristeva, 2021, p. 116).

¹⁸ A formulação lukácsiana refere-se contextualmente à sua obra de juventude, *Soul and Form*, em seu capítulo sobre a metafísica da tragédia, em que ele enuncia: *God must leave the stage, but must yet remain a spectator; that is the historical possibility of tragic epochs* (Lukács, 2010, p. 177).



de Ipolit”, conforme aponta Frank (2013, p. 439). Mas trata-se de uma encenação apofática e inacabada, em que a realização desse ideal *belo* é atravessada pelo fracasso do príncipe, afinal de contas, ele não consegue impedir a morte de Nastácia Fillípovna nem o seu enlouquecimento no final do romance. Ainda que Hippolit, segundo Bakhtin (2018, p. 280), também performe uma voz que “é interiormente inacabada”, pois seu suicídio não se efetua após o longo discurso niilista, sua existência em si demarca uma postura que se rebela contra a morte e o estado cruel da natureza, paradoxalmente, por via da encenação da morte.

O príncipe, por sua vez, representa uma figura crística fadada ao fracasso e permeada por eventos carnavalescos malsucedidos, tanto na sociedade quanto no amor. Ainda que esses elementos cheguem a afastá-lo desse ideal, conforme defende Kristeva (2021, p. 114), Míchkin mantém a sua insistência na compaixão. Sua postura derradeira, durante a vigília ao lado do algoz, Rogójin, expõe um dos temas fundamentais do romance dostoievskiano, que é o tema do perdão e da compaixão. Nesse sentido, Kristeva (1989, p. 175) assevera: “Inacreditável, incerto, miraculoso e, contudo, tão fundamental para a fé cristã, tanto quanto para a estética e para a moral de Dostoiévski, o perdão é quase uma loucura em *O Idiota*”. Mas é justamente essa *loucura* compassiva que permite a Míchkin, mesmo diante de Rogójin, o assassino, encenar o gesto da carícia como uma forma de extremo acolhimento a esse pecador. Lévinas (1998, p. 109), inclusive, em um momento de sua obra *Da existência ao existente*, aponta o papel da carícia do consolador e que, de certo modo, muito nos ajuda a compreender essa cena no romance:

A carícia do consolador que aflora durante a dor não promete o fim do sofrimento, não anuncia compensação, não diz respeito, em seu contato, ao *depois* do tempo econômico; ela diz respeito ao próprio instante da dor que, então, não é mais condenado a si mesmo; que, levado para ‘outro lugar’ pelo movimento da carícia libera-se do aperto do ‘si mesmo’, encontra ‘ar fresco’, uma dimensão e um futuro – ela anuncia um futuro (Lévinas, 1998, p. 109).

A partir dessa perspectiva, o perdão expresso na obra dostoievskiana, segundo Kristeva (1989, p. 185), realiza “[...] a suspensão do crime, o tempo de sua prescrição. Uma prescrição que conhece o crime e não o esquece, mas, sem se deixar cegar pelo seu horror, aposta numa nova partida, numa renovação da pessoa”. Desse modo, essa aposta final, que é a essência da compaixão do príncipe, só se viabiliza porque Míchkin, de certo modo, encarna a subjetividade como uma responsabilidade infinita para com o outro. Ao



fazê-lo, ele assume, como vimos no primeiro capítulo deste artigo, um desinteressamento e uma lógica que inaugura um novo tempo. Como aponta Lévinas (1980, p. 178): “O infinito apresenta-se como rosto na resistência aos meus poderes e se levanta dura e absoluta no fundo dos olhos, sem defesa na sua nudez e na sua miséria”. Ora, diante do olhar pálido e do rosto angustiado de Rogójin, Míchkin se torna refém desse próximo, assumindo sua dor para si, mesmo em face da imensidão do crime (Dostoiévski, 2020, p. 676-683).

Portanto, essas personagens representam as duas faces do fim. Enquanto Hippolit figura a revolta metafísica e a manifestação antinômica da vida que busca sua afirmação, mas ao mesmo tempo, desdobra-se na tentativa de suicídio (Tchirkóv, 2022, p. 138); Míchkin, por outro lado, vivencia a morte em sua “apreensão escatológica”, eternizando cada momento de vida, ainda que anunciando uma espécie de futuro inacabado. Pois a catarse final do príncipe não é inteiramente trágica, uma vez que, como aponta Mikhail Bakhtin:

A catarse que conclui os romances de Dostoiévski poderia – evidentemente em termos inadequados e um tanto racionalistas – ser expressa assim: no mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir (Bakhtin, 2018, p. 191).

O perdão e o bem estão sempre por vir. São sempre possibilidades de um tempo novo que resiste às amarras mortíferas da morte. Nesse sentido, o príncipe Míchkin descerra a imagem de um ícone, emanadora de uma “luz interior” que lhe ilumina sua alma e revela um tempo novo (Dostoiévski, 2020, p. 268), mas que, paradoxalmente, se manifesta no mundo sob uma certa “inutilidade”¹⁹, como aponta Evdokimov (1989, p. 36). Pois diante do mundo voraz e capitalista que ameaça a Rússia e que transforma as relações sob o mote do dinheiro, o príncipe se abstém e suspende todas essas lógicas. Seu amor e compaixão, longe de serem movidos pelo dinheiro como em Gânia ou mesmo pela paixão enlouquecedora de Rogójin, são expressão de seu ideal nobre e crístico desinteressado. Ele é marcado, conforme afirma Tchirkóv (2022, p. 146, 147), por uma

¹⁹ Evdokimov (1989, p. 36) ressalta que, sob a ótica utilitarista da civilização técnica, o ícone, o santo e o próprio Deus são considerados entidades “inúteis”. Contudo, o autor argumenta que essa aparente inutilidade revela a essência da teofania: uma manifestação que, por não se adequar às estruturas sociológicas correntes, torna-se a única força capaz de romper com o absurdo do mundo e lhe imprimir a marca de uma dimensão transcendente.



“simpatia por tudo, e, antes de mais nada, uma sensibilidade ao sofrimento alheio” e por essas razões, “Míchkin é mostrado como um homem ridículo”. Mas é justamente nesse caráter ridículo, atravessado pela morte, que se expressa dialeticamente o ícone enquanto esse elemento que “inscreve o irrepresentável e o vazio numa imagem de semelhança relativa” e que no fim, “deixa aberta a promessa”, quem sabe, do inacabamento do bem no mundo (Kristeva, 2021, p. 125, tradução nossa)²⁰.

Considerações finais

O tema da morte e da aniquilação da vida atravessa o romance e a biografia do próprio Dostoiévski. Neste artigo, procurou-se evidenciar como a morte se desencadeia numa estética do limiar, em que as personagens são dispostas aos seus limites de crises e reviravoltas (Bakhtin, 2018, p. 83). Mas não apenas num sentido poético e artístico, a morte também desempenha um papel central na formulação estético-religiosa de Dostoiévski e na sua compreensão de seu ideal de beleza no mundo.

Assim, inicialmente, evidenciou-se como Míchkin, ao narrar os eventos dos condenados, expõe uma apreensão escatológica do tempo (Frank, 2013, p. 413). Essa percepção forja na personagem uma valorização extrema da vida e uma lógica de compaixão diante da aniquilação iminente. Em um segundo momento, a análise do quadro do Cristo morto de Holbein ilustrou o ponto agudo da crise niilista; ali, a contemplação desse anti-ícone em decomposição suspende as garantias metafísicas e exige uma leitura apofática da fé dostoiévskiana, marcada pela descida (*kenosis*) ao âmago do niilismo. Por fim, ao contrastar as reações à finitude, o artigo expôs a fratura entre a revolta metafísica de Hippolit contra a máquina impiedosa da natureza e a compaixão trágica de Míchkin. É essa responsabilidade infinita pelo Outro que permite ao príncipe anunciar, através do perdão, a promessa de um contínuo inacabamento do bem.

Frank (2013, p. 410, 411) afirma que “Dostoiévski não foi feliz no seu esforço estrênuo para fazer com que *O Idiota* terminasse com a máxima força estética possível”, dado que a figura do príncipe Míchkin não consegue encarnar o ideal de beleza que advém de Cristo no romance. No entanto, como vimos ao longo do desenvolvimento deste artigo, o fracasso do príncipe não necessariamente implica a falência do ideal estético dele, mas

²⁰ *L'icône inscrit l'irreprésentable et le vide dans une image à ressemblance relative. La figure cherche des ressemblances dans la durée de l'histoire humaine, elle les force même, pour en laisser ouvert la promesse.*



sim na noção de seu inacabamento enquanto personagem que encarna esse ideal de justiça e compaixão. É a encenação de uma postura apofática da religião, cujo conteúdo resgata a negatividade trágica do Cristo (Cabral, 2012, p. 39) e se estrutura na busca por um ideal de beleza que se manifesta, paradoxalmente, na ausência de uma glória divina.

Para o campo da Ciência da Religião, a contribuição desta pesquisa reside em demonstrar como a literatura atua como um espaço hermenêutico capaz de captar as profundas reconfigurações do fenômeno religioso diante da crise da modernidade. Conforme propõe Gross (2013, p. 349, 370), essa interlocução exige uma atitude de escuta atenta por parte do pesquisador. Desse modo, ao situar a experiência radical da morte como um limiar revelador, a estética dostoiévskiana ajuda a compreender o fenômeno religioso moderno russo, desvelando a tensão incontornável entre o niilismo e a compaixão apofática.

Assim, o fracasso de Míchkin é a condição de sua própria verdade. Ao invés de um ideal realizado, ele é um ícone “que deixa aberta a promessa” do bem no mundo (Kristeva, 2021, p. 125). Míchkin, enquanto homem inútil e ridículo, representa inclusive a noção de um ideal dostoiévskiano de uma juventude russa que se abstém das lógicas utilitaristas, racionalistas e materialistas de seu tempo. Assim, *O Idiota*, longe de ser um encerramento, é a afirmação do inacabamento, pois demonstra que “tudo ainda está por vir e sempre estará por vir” (Bakhtin, 2018, p. 191). A estética do limiar é, portanto, o lugar onde a experiência radical da morte funda a esperança infinita no bem.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BERDIAEV, Nikolai. *O espírito de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Eleia Editora, 2021.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. 18 ed. São Paulo: Paulus, 2023.

BOUTTIER, Michel. L’Idiot, figure du Chrst? In: CATTEAU, Jacques; ROLLAND, Jacques (orgs). *Les Cahiers de La nuit surveillée. n. 2: Dostoiévski*. Editions Verdier, 1983, p. 181-189.

CABRAL, Jimmy Sudário. *Dostoiévski – Consciência Trágica e Crítica Teológica da Modernidade – Subterrâneo, Tragédia e Negatividade Teológica*. Tese (Doutorado em



Teologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Teologia, 2012.

CABRAL, Jimmy Sudário. Dostoevsky and Religious Aesthetics: apophaticism and nihilism. *Teoliterária*, v. 8, n. 16, p. 46-60, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/40650>. Acesso em: 11 de maio 2026.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Diário de um Escritor (1873): meia carta de um sujeito*. São Paulo: Hedra, 2016.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. 5 ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

EVDOKIMOV, Paul. *The Art of the Icon: a theology of beauty*. Pasadena: Oakwook Publications, 1989.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os anos milagrosos, 1865–1871*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FRANK, Joseph. *Lectures on Dostoevsky*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2020.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os anos de provação, 1850–1859*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

GOLIN, Luana Martins. Cristo no romance O Idiota. *Numem: revista de estudos e pesquisa da religião*, v. 19, n. 1, p. 195-215, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/22019>. Acesso em: 14 de maio 2026.

GOLIN, Luana Martins. “O Cristo Morto”, de Dostoiévski. *Teoliterária*, v. 10, n. 20, p. 90-111, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/47742>. Acesso em: 12 de maio 2026.

GROSS, Eduardo. A toca de Kafka: literatura para além de método religioso. *Numem: revista de estudos e pesquisa da religião*, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 347-372, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/21902/11931>. Acesso em: 28 de maio 2026.

GUARDINI, Romano. *O mundo religioso de Dostoiévski*. Lisboa: Editora Verbo, 1973.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.



KRISTEVA, Julia. *Dostoievski: Face à la mort, ou le sexe hanté du langage*. Paris: Fayard, 2021.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito: ensaio sobre a Exterioridade*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LÉVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. Campinas: Papirus, 1998.

LÉVINAS, Emmanuel. *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

LUKACS, György. *Soul and Form*. New York: Columbia University Press, 2010.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. E-book.

NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de Potência*. Petrópolis: Vozes, 2017.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa*. 1 ed., 1 reimpressão. São Paulo: Edusp, 2023.

ROCHA, Viviane de Sousa; OLIVEIRA, Mara Conceição Vieira. Brás Cubas nas Memórias do Subsolo: ironia e religião. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 19, n. 2, p. 195-212, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/39109>. Acesso em: 28 maio 2026.

SHESTOV, Lev. *Dostoevsky, Tolstoy, and Nietzsche*. Ohio University Press, 1969.

TCHIRKÓV, Nikolai. *O estilo de Dostoiévski: problemas, ideias, imagens*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2022.

VATTIMO, Gianni. *Fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martin Fontes, 1996.

WILLIAMS, Rowan. *Dostoevsky: language, faith and fiction*. Waco, Texas: Baylor University Press, 2008.