

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

LILIANE LYON ROVARIS

RASKÓLNIKOV 11:45, UM SALTO DE FÉ:
UMA REVISÃO NO TRABALHO ATORAL A PARTIR DE LEITURAS
DE DOSTOIÉVSKI E DA CONSTRUÇÃO DE UM SOLO BASEADO
EM CRIME E CASTIGO

Rio de Janeiro
2021

*Raskólnikov 11:45, um salto de fé:
uma revisão no trabalho atoral a partir de leituras de Dostoiévski e
da construção de um solo baseado em Crime e castigo*

POR

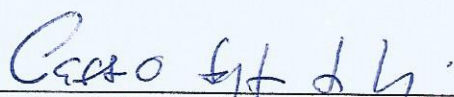
LILIANE LYON ROVARIS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

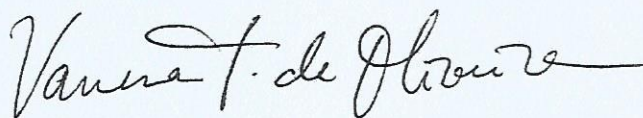
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Tatiana Motta Lima (Orientadora)



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)



Profa. Dra. Vanessa Teixeira Oliveira (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 26 de fevereiro de 2021

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

R873 ROVARIS, LILIANE
Raskólnikov 11:45, um salto de fé: uma revisão no trabalho atoral a partir de leituras de Dostoiévski e da construção de um solo baseado em Crime e castigo / LILIANE ROVARIS. -- Rio de Janeiro, 2021. 120

Orientadora: Tatiana Motta Lima.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2021.

1. Dostoiévski. 2. Processo de criação atoral. 3. Crime e castigo. 4. Andrei Tarkovski. 5. Atuação Contemporânea. I. Motta Lima, Tatiana, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA CONCESSÃO DO GRAU DE MESTRE

LOCAL: SALA VIRTUAL

REALIZADA EM: 26 de fevereiro de 2021.

CANDIDATA: LILIANE LYON ROVARIS

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Tatiana Motta Lima (Orientadora)
Prof^ª. Dr^ª. Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)
Prof^ª. Dr^ª. Vanessa Teixeira Oliveira (UNIRIO)

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: “*Raskólnikov 11:45, um salto de fé: uma revisão no trabalho atoral a partir de leituras de Dostoiévski e da construção de um solo baseado em Crime e castigo*”.

A sessão pública foi iniciada às 14 horas. Após a exposição de cerca de 30 minutos, o(a) candidato(a) foi argüido(a) oralmente pelos membros da banca durante 2 horas. A Banca, após a avaliação, considerou o(a) candidato(a) **aprovada**, tecendo os seguintes comentários:

A banca considerou a candidata aprovada, tecendo as seguintes considerações: A banca elogia a qualidade da escrita, bem como a articulação entre o processo de criação do solo e uma leitura singular da obra Crime e Castigo de Dostoiévski. A banca assinala que o texto da dissertação levanta questões e reflexões importantes para o trabalho do performer a partir de um material literário, já que não se tratou de adaptar o livro para a cena, mas de tomá-lo como material desencadeador de práticas artísticas.

A sessão foi encerrada às 17 horas. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo(a) candidato(a).

Dedico a
Beatriz Maria Lyon Rovaris e Marcos Rovaris, meus pais (in memoriam)
A Dostoiévski, Andrei Tarkovski e David Bowie (in memoriam)
A Clara Rovaris Rabha, minha criança

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pela viabilização dessa pesquisa

A Tatiana Motta Lima, minha querida orientadora, que me conduziu com tanta poesia.

Ao Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pela bolsa concedida para a realização dessa pesquisa.

A Cassiano Sydow Quilici, Vanessa Teixeira e às suplentes Priscilla Duarte e Michele Zaltron pela presença tão importante na banca de defesa desta dissertação.

A Cassiano Sydow Quilici e a José Da Costa, pela interlocução fundamental, precisa e afetuosa na banca de qualificação.

A todos os professores do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da UNIRIO e a todos os meus colegas de jornada pelas trocas e constante aprendizado em sala de aula.

Às professoras Maria Helena Werneck e Jussilene Santana pelo incentivo e interlocução.

Aos amigos pela escuta, paciência e por tantas inspirações: Adriano Guimarães, Camila Márdila, Claudia Elias, Denise Stutz, Emanuel Aragão, Laura Sammy, Leo Bianchi, Luisa Friese, Sofia Karam, Maria Silvia Siqueira Campos, Miwa Yanagizawa, Rossini Viana, e Tatiana Devos Gentile

Aos participantes da residência A Escuta: Constanza de Cordova, Lucas Bernardini, Pedro Yudi, Edgar Lopes, Gabriel Sanches, Juliana Lohman, Liz Schwabacher, Thais Puello, Ed Lopez da Silva, Hylnara Anny.

Ao Areas Coletivo, a Cia das Inutilizas e a Cia As duas.

Aos meus alunos.

Ao mestre Antunes Filho

A Cláudio Rabha, meu companheiro e a Clara Rovaris Rabha, minha filha, pelo amor e por estarem sempre ao meu lado.

RESUMO

Esse trabalho se dedica ao estudo de elementos da obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski e de seus procedimentos artísticos, tratando-os como inspirações e referências para refletir sobre o trabalho de criação da atriz e do ator na contemporaneidade. A reflexão se realiza no confronto entre a literatura e o teatro, entendendo essa fricção como terreno fértil de inquietações e possibilidades para refletir sobre processos criativos em atuação. Para leitura dos elementos dostoiévskianos, dialogamos com Mikhail Bakhtin, Jacques Rancière e Andrei Tarkovski, cineasta russo que é também uma das referências desse trabalho. Esse estudo se amalgama com a construção, ainda em processo, de um solo realizado a partir do romance Crime e Castigo, “Raskólnikov, 11:45” no qual a pesquisadora é atriz e diretora. O sentimento de compaixão que inspira a construção da figura de Sônia em contraponto a de Raskólnikov, personagem que se deixa levar por uma lógica individualista e utilitarista, é o ponto de partida do solo e, também, da revisão de algumas noções que permeiam o trabalho atoral. Aqui, dialogamos com a noção de “corpo-vibrátil” de Suely Rolnik, e com o conceito de “cultivo”, na perspectiva de Cassiano Quilici. Todos os elementos e noções estudadas são confrontados com a prática do processo de criação do solo, desde seu momento inicial, na residência “A escuta- estudo para o ator”, realizada pelo Areas Coletivo, até a estrutura provisória criada no decorrer desse processo. Além do texto escrito, esse estudo gerou a palestra “Dostoiévski, um encontro entre a literatura e o processo de criação do ator”, apresentada em Outubro de 2020, viabilizada pelo Edital Cultura Presente na Redes da Secretaria de Estado de Cultura e Economia criativa do Rio de Janeiro, encontrada no <https://youtu.be/5hH3gyKc0kg>

Palavras-chave: Fiódor Dostoiévski. Processo de criação atoral. Andrei Tarkovski. Crime e Castigo. Atuação contemporânea.

ABSTRACT

This work is dedicated to the study of elements of the work of the Russian writer Fyodor Dostoyevsky and his artistic procedures, treating them as inspirations and references to reflect on the work of creation of the actress and actor in contemporary times. The reflection takes place in the confrontation between literature and theater, understanding this friction as a fertile ground for inquietudes and possibilities to reflect on creative processes in action. To read the Dostoyevsky elements, we dialogued with Mikhail Bakhtin, Jacques Rancière and Andrei Tarkovski, a Russian filmmaker who is also one of the references of this work. This study is amalgamated with the creation, still in process, of a solo made from the novel *Crime and Punishment*, “Raskólnikov, 11: 45” in which the researcher is the actress and director. The feeling of compassion that inspires the construction of Sonia’s figure in contrast to that of Raskólnikov, a character who allows himself to be led by an individualistic and utilitarian logic, is the starting point of the solo and, also, of the revision of some notions that permeate the actoral work. Here, we dialogue with Suely Rolnik’s notion of “vibrating-body”, and with the concept of “cultivation”, from the perspective of Cassiano Quilici. All elements and notions studied are confronted with the practice of the solo creation process, since its initial moment, in the residency “The listening-study for the actor”, carried out by Areas Coletivo, until the provisional structure created during this process. In addition to the written text, this study generated the lecture “Dostoyevsky, a meeting between literature and the actor’s creation process”, presented in October 2020, made possible by the public notice *Cultura Presente nas Redes* of the Secretary of State for Culture and Creative Economy of Rio de Janeiro (Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro) found at <https://youtu.be/5hH3gyKc0kg>.

Keywords: Fyodor Dostoyevsky. Actoral creation process. Andrei Tarkovski, *Crime and Punishment*. Contemporary performance.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	CAPÍTULO 1: POLÍTICA, ARTE E MISTÉRIO	17
2.1	O encontro com o livro: aproximações com a imagem	17
2.2	Polifonia e dialogismo	27
2.3	O ponto de comunhão da obra	31
3	CAPÍTULO 2: COMPAIXÃO, ESPIRITUALIDADE E	38
	RESPONSABILIDADE	
3.1	Breve sinopse de Crime e Castigo	38
3.2	Sobre a escolha do recorte: A história do encontro entre Raskólnikov	40
	e Sônia	
3.3	Um salto defé	47
3.4	Um mundo a sonhar	57
4	CAPÍTULO 3: RASKÓLNIKOV, 11:45 EM PROCESSO	68
4.1	Residência A Escuta, uma investigação prática	68
4.2	Estrutura provisória de “Raskólnikov 11:45”	76
4.2.1	<i>Imagem1: Jesus Chorou</i>	78
4.2.2	<i>Imagem2:a primeira página do livro: estar ao lado</i>	86
4.2.3	<i>Imagem3:Marmieládov: humor e outros estados</i>	93
4.2.4	<i>Imagem4:Leitura do Lázaro</i>	98
4.2.5	<i>Imagem 5: A garota (não mais jovem) de cabelo castanho</i>	106
	<i>claro</i>	
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
	REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

Aqui tudo está em fermentação, nada está formado, tudo está em formação
(Vladimir Soloviov, sobre a obra de Dostoiévski)

Um menino de aproximadamente 13 anos liga uma televisão, a tela se mantém azul com listras cinzas, ao fundo, a voz de mulher, médica, pergunta qual o seu nome e sobrenome. O menino, agora virado para uma janela, tenta dizer seu nome com dificuldade, gaguejando muito responde “Ignat”, ela pergunta de onde ele vem, ele gagueja mais, está desajeitado em seu corpo alto, magro. A mulher o hipnotiza, pedindo para que ele jogue toda a tensão em suas mãos, e, então, diz enfática:

- Quando você tirar a tensão de suas mãos você vai falar eloquentemente: Eu sei falar.

Ele a obedece, depois de um tempo solta suas mãos e os dois juntos dizem:

- Eu sei falar.

A cena descrita acima, do filme *O Espelho*(1975) de Andrei Tarkovski, corresponde a percepção de como foi se dando a presente escrita e é também uma homenagem ao cineasta, um horizonte de inspiração que, ao lado de tantas outras vozes, foi me conduzindo até aqui. A pesquisa é sobre o processo de criação de um solo que surgiu do meu encontro com o romance *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski. Encontro que ocorreu em uma situação específica.

Associo a minha aproximação com a obra de Dostoiévski ao luto pela morte de meus pais. Em 2015, minha mãe faleceu de repente, e meu pai, casado há 50 anos com ela, faleceu um ano depois. Eu morava com eles e uma tarde me vi sozinha, o quarto dos meus pais vazio, com a televisão desligada, e eu. Olhei para estante e lá estava *Crime e Castigo*, que eu tinha lido uns 10 anos antes. Em um impulso, comecei a relê-lo. O livro me fez uma grande companhia durante o período de luto. Assim, a investigação parte desse encontro, entre o livro, as ausências, e o novo lugar no qual me encontrava, não mais o lugar de filha, mas um outro. Portanto, antes dessa escrita já existia uma trajetória, iniciada em 2016, quando comecei a pensar sobre o recorte do romance, e que se desdobrou em uma residência prática do Areas Coletivo, do qual faço parte, e também em conversas sobre a dramaturgia com o diretor Adriano Guimarães. Todas essas etapas, presentes aqui, foram sendo revisitadas durante o

pensar/escrever e isso trouxe desvios, impôs olhar de frente para inúmeras dúvidas, clareou necessidades, e apontou novos caminhos, de maneira que, agora, a pesquisa prática e a escrita são parte intrínsecas do mesmo esforço colocado nessa criação. Ainda mais do que isso, foi como se, a partir da criação do solo, que agora caminhava ao lado da escrita, inúmeras questões que estavam, de certa maneira, subjacentes à minha prática atoral, viessem à tona e me chamassem a repensá-las. Nesse sentido, creio – ou tenho esperança - que essa escrita autorreflexiva, tateante, e vinculada à uma obra do século XIX, possa contribuir para levantar e aprofundar algumas questões e reflexões sobre processos de criação e, também, sobre como determinados modos de pensar e “fazer” sujeito se refletem nesses processos.

Não sei se por causa da sua relação com o luto ou se pela grandiosidade da obra escolhida, o que vejo é que essa investigação busca dar conta de algo que não tem contornos muito definidos, me convoca para uma experiência que me é estranha e para a qual não tenho prévia nomeação ou tradução. No entanto, várias vezes, fui também capturada por aquele imediatismo de querer resolver “do que se tratava”, para poder, ao tirar uma conclusão rápida, “preparar”, também rapidamente, uma cena. Esse modo de agir apressado e utilitarista que por vezes contaminou o processo, foi tornando-se mais do que limitador e insuficiente, foi revelando uma subjetividade, de certa maneira, centrada na produtividade e no individualismo que, ainda muito presente no meu cotidiano, parecia não olhar para aquela “convocação” da qual falei mais acima. A partir dessa percepção, fui revendo o modo de lidar com a criação do solo e também os modos de pensar e agir em relação ao meu trabalho como atriz, e ainda fui convidando “parceiros” que, longe ou perto, no tempo e/ou no espaço, me ajudassem a olhar e *sustentar* aquilo que estava me convocando. Assim, uma determinada maneira de vivenciar o deslizamento entre arte e vida que acabou tornando-se parte intrínseca do trabalho.

Na primeira parte da pesquisa, “*Política, arte e mistério*”, reflito sobre essa escolha/convocação de uma obra tão consagrada, repleta de possibilidades e, também, já tão analisada, que é o romance *Crime e Castigo*, escrito em 1866. Em interlocução com Didi Huberman e com seu texto *Quando as imagens tocam o real*, penso sobre essa aproximação com o livro e os possíveis modos de me relacionar com ele em meu tempo. Além disso, o texto me ajudou a identificar no próprio romancista russo a sua relação com seu próprio tempo e ver como ele construiu sua poética a partir disso. A seguir, trabalharei sobre os conceitos de polifonia e dialogismo estudado por Mikhail Bakhtin a partir da obra de Dostoiévski, que se mostrou uma perspectiva fundamental, já que além de me permitir um aprofundamento no fazer

artístico de Dostoiévski, é, para mim, uma grande inspiração para pensar sobre o processo de criação atoral.

Finalizando o primeiro capítulo, em interlocução com o filósofo francês Jacques Rancière, me debruçarei sobre um traço fundamental de Dostoiévski que é a consciência de uma lógica *outra* que derrota toda a psicologia das razões e do encadeamento aristotélico de causa e efeito únicos, uma lógica que tem apreço pelos sonhos, pelas pequenas percepções, às quais muitas vezes não tem nome, e pelas associações febris que movem as personagens que, na sua maioria, se encontram em situações de encruzilhada, de limiar, de crise.

Na segunda parte, “*Compaixão, fé e responsabilidade*”, apresento o romance, contextualizando sua época já naquilo que corresponde aos propósitos do solo.

Inicialmente, me deterei, nos caminhos que me levaram ao recorte que escolhi realizar em *Crime e Castigo*. Esse recorte dialoga intensamente com a dissertação intitulada *Polifonia e emoção: um estudo sobre a construção da subjetividade em Crime e Castigo de Dostoiévski* de Priscila Nascimento Marques. Nele, ao detalhar todos os encontros de Raskólnikov, personagem principal de *Crime e Castigo*, com as outras personagens do livro, Marques conclui que é no enfrentamento e nas contradições com estes que vai se realizando o processo de construção da subjetividade de Raskólnikov.

Seu estudo deu visibilidade a algumas questões que eu intuía, mas não conseguia ainda traduzir. Através dele, encontrei uma perspectiva que me ajudou na condução/construção da dramaturgia, como buscarei explicitar, e que intenta seguir a trajetória de Raskólnikov, até seu encontro com uma jovem prostituta, Sônia. Para Marques, é através de Sônia que Raskólnikov entra em contato com a compaixão, e se meu pensamento não me engana, creio que, meu contato com a obra de Dostoiévski se deu através da percepção desse mesmo sentimento, e é por ele que devo me guiar no processo criativo.

Introduzo esse sentimento através da famosa frase dita pelo príncipe Mishkin em *O Idiota*: “A beleza salvará o mundo”. Essa frase traz uma questão que para Dostoiévski era fundamental, o belo. E, para ele, belo estava relacionado à compaixão.

Leonardo Boff (2014, não paginado), ao comentar essa frase, considera que “o contrário do belo na obra dostoiévskiana não seria o feio, mas o espírito utilitarista e o uso dos outros, roubando-lhes, assim, a dignidade”.

Um ateu Ipolit pergunta ao príncipe Myshkin como “a beleza salvaria o mundo”? O príncipe nada diz, mas vai junto a um jovem de 18 anos que

agonizava. Aí fica cheio de compaixão e amor até ele morrer. Com isso nos quis dizer: beleza é o que nos leva ao amor codividido com a dor; o mundo será salvo hoje e sempre enquanto houver essa atitude (BOFF, 2014, não paginado).

Boff (2014) ainda nos lembra que Dostoiévski, em sua obra, descreveu pessoas más e destrutivas e outras que mergulhavam nos abismos do desespero, mas que seu olhar conseguia ver beleza na alma dos mais perversos personagens. Em algum momento, nem que seja breve, abre-se uma fresta dessa beleza. Trata-se, a meu ver, da capacidade de enxergar em si e no outro não um objeto definitivo, mas algo/alguém sempre em embate, em formação, em crise. Conforme afirma Bakhtin (2008, p.76), toda a obra de Dostoiévski pode ser pensada como “uma luta contra a coisificação da alma do homem”, luta que não está somente em sua ideologia, mas encontra-se em sua poética, em seu modo de fazer.

Ainda que essa sociedade centrada no indivíduo estivesse em estado embrionário na época de Dostoiévski, toda essa estrutura vinda do Ocidente, segundo Marques (2020)¹ já era equivocada para o autor, porque não tinha como princípio o senso de responsabilidade por uma comunidade e, portanto, não tinha um fundamento sólido. Inquieto com essa tendência de sua época que começava a ganhar terreno a partir da desconstrução da noção de Deus, Dostoiévski levaria, com sua obra, às últimas consequências o que um de seus personagens, Ivan, dos irmãos Karamazov expressa: “Se Deus não existe, tudo é permitido”. Para o professor Flávio Vassoler, toda a obra de Dostoiévski é “uma tentativa fenomenológica de captar os diversos desdobramentos da morte de Deus e suas consequências para o devir da humanidade” (VASSOLER, 2020)². Tentativa que, levada ao extremo, era chamada por seus estudiosos de imaginação escatológica: um dom capaz de visualizar ideias em ação e então segui-las até as suas últimas consequências. Lembrando que o termo escatologia vem de *escaton* em grego e diz respeito aos questionamentos limítrofes sobre a vida, Dostoiévski cria então personagens que encarnam uma ideia, e levam essa ideia ao seu limite, através de suas respectivas ações.

Raskólnikov é, como veremos, uma dessas personagens, que participa das consequências daquela cisão de época, ou seja, há nele uma impossibilidade de calma existencial frente à morte de Deus. Não é à toa que seu sobrenome – *Raskol* -, em russo, quer

¹Citação retirada do podcast – Dostoiévski realizado pelo Estado das artes. Disponível em <https://estadodaarte.estadao.com.br/podcast-dostoiievski-2/>

²Citação retirada do curso online sobre “Crime e castigo” que o professor Flávio Vassoler ministrou durante o mês de outubro de 2020.

dizer cisão. Concordo com Vassoler, quando diz que, se pensarmos nesse processo de alienação, de cisão existente entre crime e castigo, Dostoiévski é mais atual em nossa época do que o foi na dele. Ao passar, com Raskólnikov, por cima do decálogo “Não Matarás”, Dostoiévski faz aparecer, em germe, os expedientes de indiferenciação e de instrumentalização do outro, comuns à nossa época.

Através de Raskólnikov, interessa-me pensar esse processo de alienação, de cisão, em que a instrumentalização do outro se tornou naturalizada, ainda que não se trate mais, parece-me, do problema da “morte de Deus”. Quais os possíveis antídotos a essa objetificação do outro que, na pequena medida de um processo criativo e de um espetáculo teatral, eu poderia encontrar? Dostoiévski trouxe à tona essa questão e imaginou possíveis saídas. Eu também sinto o peso de uma época onde um determinado modo de fazer sujeito – fala-se de uma subjetividade neoliberal – fez casa e espero, então, inventar saídas provisórias– ou refúgios –para esses modos mais aplainados e violentos da existência.

Ainda na segunda parte, ao refletir sobre a trajetória de Raskólnikov e seu encontro com Sônia, trarei algumas noções que considero fundamentais para a pesquisa. Não poderei deixar de falar da presença da fé em Dostoiévski e em sua obra, que caminha ao lado do sentimento de compaixão e de uma lógica não racional que passa longe, a meu ver, de um dogmatismo. Assim, através de alguns estudos, explorarei o modo que ele tinha de lidar com a fé, sobretudo através de suas personagens, que podem ser vistas como figuras arquetípicas. É a partir deles que apresentarei os conceitos de vulnerabilidade, cultivo e responsabilidade como condições que inspiram a pensar aquele deslizamento entre arte e vida mencionados mais acima. Nessa parte, estarei em interlocução com textos de Sueli Rolnik e de Cassiano Quilici.

Como, na primeira parte, trabalharei sobre os elementos da obra de Dostoiévski e, na segunda, sobre o recorte para o texto, na terceira parte “*Raskólnikov 11:45 em processo*”, optei por refletir sobre a artesanaria da atuação que poderia se relacionar com aqueles desejos e conceitos trazidos nos capítulos anteriores. Dediquei-me, sobretudo, a refletir sobre os exercícios, direcionados ao solo, praticados na residência “Estudo para o ator: a Escuta”

Esse estudo/oficina é uma importante frente de pesquisa do Areas Coletivo, do qual faço parte ao lado de Camila Márdila, Maria Silvia Siqueira Campos e Miwa Yanagizawa. A oficina acontece desde 2013 em diferentes desdobramentos e formatos: seja em cursos abertos, residências artísticas, edições destinadas a diferentes públicos (idosos, jovens, escritores), ou também em processos de outros grupos interessados em uma interlocução com essa pesquisa

para a construção e realização de suas criações (Grupo XIX e Kunyn (SP), Grupo Galpão e Luna Lunera (BH)). A Escuta perpassa por diferentes espaços e experiências artísticas a procura de estabelecer relações inauguradas pelos afetos. É partir da ideia de que o trabalho de atores-criadores se dá em trânsito e diálogo ininterrupto com o outro (o outro em si, o outro em cena, o público, a luz, o espaço, os objetos, o texto), que enveredamos nessa busca pela escuta como prática de coexistência. Os processos que deram origem e seguem dando sentido ao Areas Coletivo são de natureza colaborativa e horizontal, não só em sua organização interna quanto em suas proposições cênicas.

Des- hierarquizar as estruturas diz respeito também, e principalmente, às estruturas que se referem aos elementos de encenação. Assim, a oficina recua frente a alguns parâmetros que, por vezes, estruturam a cena e, sobretudo, opera com a ideia de descentralização do indivíduo, do sujeito atriz/ator, como aquele que carrega a narrativa, a história, a cena. Para dialogar com esse pensamento, sempre nos inspiramos em outros artistas, inclusive de outras áreas como a literatura, o cinema e as artes visuais. Dostoiévski, como veremos, é um artista bem presente em nossos princípios, sobretudo por sua preocupação ética em dar voz ao outro, considerar suas diferenças, em um exercício de responsabilidade e confluência.

Ainda para pensar sobre artesanaria atoral, para rever e dialogar com os preceitos da oficina, relacionei-me com alguns textos de Tatiana Motta Lima que, em uma de suas frentes de pesquisa, vem se debruçando sobre os processos de formação da atriz e do ator e, relacionando-os aos textos de Beckett (sobretudo *O Inominável*) e de Fernando Pessoa (sobretudo o *Livro do Desassossego*). Para ela, ambos os autores permitem “vislumbrar diferentes linhas de fugas desse eu – indivíduo identitário – a que estamos submetidos”, já que “eles apontam para o ator, e para aqueles interessados na sua formação, uma problemática sobre modos de subjetivação e ainda oferecem determinado “artesanato”, modos de fazer (ou de mal fazer, veremos isso mais à frente) que deixam pistas importantes para a atuação e para a pedagogia da atuação” (MOTTA LIMA, 2016, p.7).

Também pude perceber essas linhas de fuga e um artesanato ao realizar os exercícios da oficina com o texto de Dostoiévski, e penso que, assim como Motta Lima encontrou em Beckett e Pessoa interlocutores fecundos para experimentar uma atuação menos centrada no indivíduo, também eu encontro no modo de pensar/escrever de Dostoiévski, e, sobretudo em alguns de seus personagens, um caminho para experimentar outros modos de subjetivação e, conseqüentemente, outros modos de ser atriz, outros modos de fazer teatro. E, assim como

Motta Lima deixa claro que não se trata de buscar um estilo de atuação que permitisse interpretar apenas os textos beckettianos ou pessoanos, aqui também não se trata de um estilo para uma interpretação dostoiévskiana. Longe disso. Trata-se, como diz Motta Lima, de pensar, através e com um determinado autor, “questões centrais da atuação: quem é este ‘eu’ que atua? Com que ‘eu’ se atua? Para que ‘eu’ se atua? Ou, como atuar pode ser deparar-se com diferentes modos de subjetivação?” (MOTTA LIMA, 2016, p.8).

Por fim, nessa terceira parte, compartilho também a estrutura do solo que, ao longo de toda a investigação fui idealizando e inventando. Passando pelos exercícios da residência, por mostras abertas ao público, e também por conversas que tive com o diretor Adriano Guimarães, descrevo e analiso fragmentos dessa estrutura que, ainda que provisória e não finalizada, considero próxima ao lugar que gostaria de inventar. Chamo essa estrutura/solo de *Raskólnikov 11:45*. O nome se refere ao trecho do romance em que Sônia lê para Raskólnikov, nosso anti-herói, a passagem do evangelho de São João capítulo 11, versículo 45 sobre a ressurreição de Lázaro, e que integra o recorte do texto que escolhi para trabalhar.

Não posso deixar de citar um “parceiro” bastante presente, um artista com quem desenvolvo um “diálogo” fértil e, talvez por isso, nem sempre fácil: Tarkovski. Ele é, sem dúvida, uma das forças que atua constantemente nessa escrita e na construção do solo. Sua relação com Dostoiévski é um dos fundamentos de sua filmografia. Logo na primeira página de seus diários, intitulado *Martirologio*, que li um pouco antes de entrar no mestrado, estava escrito: “Dostoiévski poderia encarnar o próprio sentido de tudo o que eu gostaria de fazer no cinema” (TARKOVSKI, 1970, p. 9).

Ele falava de um projeto que não chegou a realizar, um filme que chamaria “Meu Dostoiévski”, sobre a vida do autor por quem nutria grande admiração. Em seus Diários, que vão de 1970 a 1986, e no livro “Esculpir o tempo”, nos deparamos, muitas vezes, com reflexões de Tarkovski sobre a obra de Dostoiévski. Essa bibliografia, ao lado de seus filmes, forneceu um ambiente muito amplo para que eu pudesse refletir sobre o processo criativo e sobre a cena do “meu” crime e castigo.

Tarkovski foi considerado um dos mais importantes cineastas da história russa e mundial, realizador de sete longas metragens: *A Infância de Ivan* em 1962, *Andrei Rublev* em 1965, *Solaris* em 1972, *O Espelho* em 1975, *Stalker* lançado em 1979, *Nostalgia* realizado na Itália em 1983 e *O sacrifício* realizado na Suécia em 1986. Nascido na Rússia em 1932, ele

morreu em Paris, em 1986, exilado de sua terra que tanto amava. Em sua lápide está inscrito “Para aquele que viu um anjo”.

Seus filmes foram realizados sob o ponto de vista de que não estamos sozinhos, mas sim “ligados por laços incontáveis ao passado e ao futuro”. Há nele a esperança de que “cada ação humana tenha um significado intrínseco, [em relação com toda a história da humanidade], tornando a responsabilidade do indivíduo muito maior” (TARKOSVKI, 1998, pg. 247). Há também a ênfase no encontro:

Num mundo em que existe a ameaça real de uma guerra capaz de aniquilar a humanidade, onde os males sociais existem em uma escala assustadora, e onde o sofrimento humano clama aos céus — é preciso encontrar um modo de fazer com que as pessoas se encontrem umas com as outras (TARKOVSKI, 1998, p. 247).

Para terminar essa reflexão, talvez deva dizer que algo muito próximo do que estou investigando nesse processo esteve presente em uma falade Mario Biagini durante a palestra de abertura do Seminário Internacional Grotowski 2019³. Ele relata que, quando era menino, por volta dos 7 anos, leu um livro que contava a história de um outro menino que, na Índia, virava lama. Disse que, através dessa ficção, teria mesmo, por um instante, podido tocar o mistério e que a partir desse contato, havia surgido várias perguntas: “O que é esse corpo, o que é a vida?”. Eu também, quando criança, vivi uma experiência que deixou as marcas do mistério: havia, atrás do quintal de minha casa, uma estrada onde passavam muitos caminhões. Um dia, eu estava observando a estrada e, de repente, ela ficou totalmente vazia por um longo tempo. Ali (ou em mim?) se instaurou um silêncio. Um silêncio que deixou impressões fortes, um silêncio regado de mistério. Também ao lidar com a morte de meus dois pais em um espaço tão curto de tempo, ao lidar com o luto, o mistério da vida e da morte esteve mais presente. Tenho a impressão de que esses momentos se relacionam com a história que Biagini contou e, também, com o silêncio/o espaço/o mistério que eu gostaria de investigar *em mim* através do solo: descobrir esse mistério seguindo a trajetória de Raskólnikov em direção à Sônia. Biagini (2019) disse ainda que buscou fazer teatro para poder pensar sobre aquelas questões e, sobretudo, porque sentia que “essa tentativa vale a pena, não como uma prática pessoal, mas porque talvez

³Biagini é diretor adjunto do Work center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e essa fala aconteceu no Seminário Internacional Grotowski 2019: Uma Cultura Ativa” entre os dias 20 e 25 de novembro de 2019, na cidade do Rio de Janeiro. O Seminário estava vinculado ao PPGAC/UNIRIO e ocorreu na Escola de Teatro da UNIRIO, no Teatro Poeira e na Escola de Capoeira Angola Renascer. Teve o patrocínio do PAEP/Capes e o apoio da É Realizações.

nos ajude a estarmos com os outros, e pra lembrar que todos os problemas que eu imagino existirem em mim também estão no outro e vice-versa”.

É essa a tentativa que gostaria de compartilhar também aqui, através das palavras da dissertação, e futuramente, através de *Raskólnikov 11:45*. E sabendo que não estou sozinha. Como escrevi antes, são muitas as vozes que busquei escutar, para que ressoassem e falassem através da escrita; precisei de muitos companheiros de trajetória: gente interessada pelo mistério, que me ajudasse a manter o desejo acesso, sem deixá-lo sucumbir a tantas e tantas demandas. Espero que consiga, no limite de uma dissertação, que essas muitas vozes falem através de mim, assim como Bakhtin afirma que Dostoiévski faz em seus romances.

2 CAPÍTULO 1: POLÍTICA, ARTE E MISTÉRIO

Se o livro que lemos não nos desperta como um punho que nos golpeia no crânio, para que o lemos? Para que nos faça felizes? Deus meu, também seríamos felizes se não tivéssemos livros, e poderíamos, se fosse necessário, escrever nós mesmos os livros que nos fazem felizes. Mas o que devemos ter são esses livros que se precipitam como a má sorte e que nos perturbam profundamente, como a morte de alguém a quem amamos mais que a nós mesmos, como o suicídio. Um livro deve ser um pico de gelo que rompa o mar congelado que temos dentro (LARROSA, 2011, p.10).

2.1 O encontro com o livro: aproximações com a imagem

Início pensando sobre como experimentei a aproximação com uma obra de outra época, grandiosa e muitíssimo discutida e pesquisada. Para criar a estrutura provisória da peça, a partir de tudo aquilo que *Crime e castigo* pode se tornar, precisei trabalhar com uma quantidade tão grande de informações sobre a obra e tudo que ela abarca que, por vezes, me perdia ou me precipitava. Assim, foi necessário recuar diversas vezes, olhar de novo, reparar, demorar-me sobre determinados aspectos, separar-me um pouco da obra, e, então, voltar. Didi Huberman, em seu texto *Quando a imagens tocam o real*, pergunta-se como realizar uma aproximação com a imagem - expressando a dimensão e o cuidado necessários para isso - em um momento com tantas armadilhas em potencial:

nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente —, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes. Como orientar-se em todas estas bifurcações, em todas estas armadilhas potenciais? (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209).

Estou lidando com Dostoiévski, e também, em grande medida, com Tarkovski, artistas russos de épocas distantes da minha. Ambos inteiramente comprometidos com o contexto social e político de seus períodos, e que faziam frente às ameaças de desintegração e destruição que percebiam em suas épocas. Porém, ao mesmo tempo, vejo — e estou longe de ser a única - que suas obras atravessaram épocas e que há algo nelas que as faz durar. Hoje, as ameaças latentes que enfrentamos e um presente já truculento e intolerante, também nos faz, cada vez mais, sentir

que temos que nos opor a uma visão polarizada e excludente. Mas, há um problema aqui, que é uma das armadilhas que me instiga a pensar sobre a criação do solo e não só. É que, por vezes, a oposição à barbárie dos tempos corre o risco de produzir discursos dogmáticos ou unilaterais que, por melhor que sejam as intenções, podem acabar por moralizar uma obra para encaixá-la em um determinado discurso que, na realidade, preexistia ao contato com a própria obra. Entendi, então, que meu maior desafio, ao fazer o solo, seria manter em fricção – sem resolvê-las - duas questões que se entrelaçam. A primeira é o desejo de denunciar, de resistir, de me opor ao nosso presente. A segunda é de seguir – para ver onde me levaria - aquele sentimento de compaixão que o livro me causou, e que as obras de Tarkovski me fazem sentir. Precisava cuidar para que a oposição a um presente violento não acabasse por dogmatizar a obra e, assim, apaziguar ou mesmo estilhaçara segunda questão, talvez o núcleo mais fundamental e misterioso do trabalho que vislumbro. São esses sonhos que me guiam, ao exemplo de Dostoiévski e Tarkovski. Tento então me debruçar sobre esses vislumbres.

Ao buscar uma maneira de explicar o que seria esse afastamento da compaixão e também o apaziguamento/estilhaçamento ao qual me referi, pensei, imediatamente, na seguinte frase de Grotowski, citada por Motta Lima “a plateia - toda constituída de Creontes- pode ficar do lado de Antígona durante toda a representação, mas isso não a impedirá de comportar-se como Creonte, uma vez fora do teatro” (GROTOWSKI, 1964, apud MOTTA LIMA, 2012, p. 345).

Posso ler essa citação – simplificando um pouco a interpretação, admito - para exemplificar aquilo que entendo como a armadilha de tornar uma obra moralizante ou unilateral. Ao entramos em uma peça que coloca Creonte como um ser muito repulsivo, sem nenhuma contradição, retirando da personagem a complexidade com que Sófocles o criou para encaixá-lo em um tipo de político malvado, se evitamos o contraditório, se o outro é reduzido a um clichê, fica fácil imaginar-se “do lado do bem”, não enxergando contextos, contradições e fricções. Mas, ao sair do teatro, a vida será naturalmente mais ampla e complexa. E é com ela que teremos que nos haver.

Ainda sobre esse ponto, gostaria de trazer mais um exemplo, do meu encontro com *Crime e castigo*, agora através de uma passagem do romance, um sonho de Raskólnikov:

Sonhou que o mundo todo estava condenado ao sacrifício de uma peste terrível, inédita e inaudita, que marchava das profundezas da Ásia sobre a

Europa. Apareceram umas novas triquinas, seres microscópicos, que se instalavam nos corpos das pessoas. Mas esses seres eram espíritos dotados de inteligência e vontade. As pessoas que as recebiam tornavam-se no mesmo instante endemoninhadas e loucas. Mas nunca, nunca as pessoas se haviam considerado tão inteligentes como se consideravam os contaminados. Jamais consideraram nada mais inabalável que as suas sentenças, as suas conclusões científicas, as suas convicções morais e crenças. Todos estavam alarmados e não se entendiam, cada um pensava que nele e só nele se resumia a verdade [...]Combinavam atuar juntas em alguma coisa, faziam juramentos de não se separarem, mas no mesmo instante começavam algo inteiramente diferente do que acabavam de combinar, passavam a acusar-se mutuamente, brigavam e matavam-se. A peste crescia e avançava cada vez mais (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.551).

Imediatamente, associo esse sonho à nossa época, à pandemia que estamos vivendo, à polarização política. Posso usá-lo para fazer uma denúncia explícita, colocando os seres que recebem essas “triquinas” como aqueles dos quais discordo veementemente na política, posso usá-lo para mostrar a veia profética de Dostoiévski, e me impressionar muito por sua atualidade. São fatores importantes e que serão considerados, porém, creio que se parasse por aí, não chegaria a dar conta do efeito que o livro causou sobre mim, nem tampouco do efeito desse sonho. Quando me refiro a palavra efeito, esta está ligada a percepções que antecedem uma interpretação, e que passam por mim, pelo meu corpo, e que me convocam a algo que precisará ser escutado para que, a partir disso, algo tome forma e possa ser compartilhado. Mas, vamos por parte:

Didi-Huberman (2012), ao trazer uma possível saída para aquelas armadilhas em relação ao contato com a imagem, propõe que “olhemos “a arte” a partir de sua função vital: “urgente, tanto ardente quanto paciente [...] ver nas imagens o lugar de onde sofre, o lugar de onde se expressam os sintomas [...] e não quem é culpável”(DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Como um paciente então, poderia pensar em tratar das marcas, das feridas, dos sintomas que o livro me trouxe, mais do que das causas. Mas, para essa escuta, me parece ser necessário um recuo de um modo de fazer, como mencionei na introdução, é um tanto precipitado. Muitas vezes, uma espécie de ânsia por estar informado e por ter opinião imediata sobre tudo nos toma, como também somos acometidos por aquela ânsia de operar sobre uma imagem, encaixando-a naquilo que já queremos de antemão dizer.

Sobre isso, penso que Larrosa (2011, p.11) é muito claro quando diz que, ao lermos um livro, o importante, do ponto de vista da experiência, não seria o que o autor sente, nem o que uma pessoa possa sentir lendo o que esse autor escreveu, mas o modo no qual, em relação com

os sentimentos desse autor posso formar ou “transformar meus próprios sentimentos”, o modo no qual a obra “pode ajudar-me a sentir o que ainda não sei sentir, ou o que ainda não posso sentir, ou o que ainda não quero sentir.”. Uma relação então que não é “de apropriação, mas de escuta”, em que “o outro permaneça como o outro e não como “outro eu” ou como “outro a partir mim mesmo” (LARROSA, 2011, p.13). Como veremos adiante, esse mesmo respeito à alteridade é marcante na obra de Dostoiévski e faz parte de sua oposição quanto a tudo que reduz e coisifica o outro.

Assim, uma das possibilidades para lidar com o livro sem que ele se torne um objeto identificado exclusivamente com minhas opiniões, e sem que apenas algo já dado seja imposto ao público, seria a imaginação.

Para Didi-Huberman (2008, p. 208), “não há imagem sem imaginação”, sendo que a imaginação nada tem a ver com uma desrealização, com uma fuga da realidade. Didi-Huberman cita Baudelaire quando este diz que a imaginação é essa faculdade

que primeiro percebe (...) as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias, [de maneira] que um sábio sem imaginação é apenas um falso sábio, ou pelo menos um sábio incompleto (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.208).

Parece-me que essas analogias não são da ordem do geral, nem da unilateralidade, e que abrem um espaço de relação com o outro que permite que este faça as suas próprias analogias “íntimas e secretas” e seja convocado a passar pela própria experiência e não por uma já habitualmente imposta. Recorro a imaginação porque penso que ela poderia ser um lugar de reinvenção.

Essa é a hipótese que vou tentar pensar aqui.

Sobre o solo, a partir de *Crime e Castigo*, não bastaria, para mim, saber e dizer, por exemplo, que os seres que se sentem donos da verdade, no sonho de Raskólnikov, se assemelham aos nossos políticos. Não deveria fazer todo um processo, somente para reiterar, portanto, que Raskólnikov é um ser utilitário como as pessoas que vemos no mundo capitalista. Preciso recuar, justamente para dar espaço àquelas ligações “secretas” que são da ordem do singular.

Estou entendendo singularidade aqui como algo relacionado com as leis da imaginação. Como lembra Larossa, “se todos nós lemos um poema, o poema é, sem dúvida, o mesmo, porém a leitura em cada caso é diferente, singular para cada um. Por isso poderíamos dizer que todos lemos e não lemos o mesmo poema” (LAROSSA, 2018, p. 18).

Mas, quando falo singularidade não estou apostando em uma individualidade hiper subjetivizada. Ao contrário. Pensando no teatro, no espetáculo, faço uma analogia com o que Larrosa (2011, p.14-15) diz sobre o professor, para ele este “não deve ter nenhuma ideia do que é uma boa leitura e muito menos o que é uma leitura correta ou verdadeira” ele não pode “pretender saber o que o texto disse e transmitir a seus alunos esse saber que já tem”, pois assim, estaria privando o aluno do encontro particular, subjetivo com a leitura. No entanto, “isso não significa que o professor não tenha sua própria experiência de leitura ou que, ainda que a tenha, não deva mostrá-la”. Para ele, mais do que mostrar um saber ao qual se tenha chegado, o que poderia conduzir o aluno àquele encontro particular, seria mostrar a própria experiência, mostrar como um texto foi escutado. Larrosa diz ainda que “mostrar uma experiência é mostrar uma inquietude. O que o professor transmite, então, é sua escuta, sua abertura, sua inquietude” (LARROSA, 2011, p.15).

Leio essa inquietude como se se tratasse da escuta dos sintomas que a obra dá a ver em mim, e que é, portanto, singular.

Mais ainda há algo importante a ser considerado nesse meu encontro com o livro, que é fato dele não estar no presente. Huberman lembra que devemos ter cuidado para identificar o que nos chega com “os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios [...]sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento[...] Há tantos obstáculos. Queimaram-se tantos livros e tantas bibliotecas” (DIDI-HUBERMAN,2008, p.210). Assim, a cada vez que abrimos um livro deveríamos, para ele, considerar o milagre que foi daquele objeto chegar até nós respeitando sua natureza lacunar.

Para ficar mais claro o que estou também tentando compreender, cito o exemplo que Huberman oferece: “Não se pode fazer uma história “simples” da partitura de Beethoven encontrada em Auschwitz perto de uma lista de músicos destinados a executar a Sinfonia no 5 antes de serem eles mesmos, pouco mais tarde, executados por seus carcereiros melômanos”(DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 211).

Huberman ainda lembra que “é justamente porque as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história” (DIDI- HUBERMAN, 2008, p. 213).Uma inspiração para ele é o museu do historiador da arte Aby Warburg. Nele, por força da montagem, de uma imagem ser colocada ao lado da outra, por força daquela imaginação, “tornam-se visíveis as sobrevivências, os

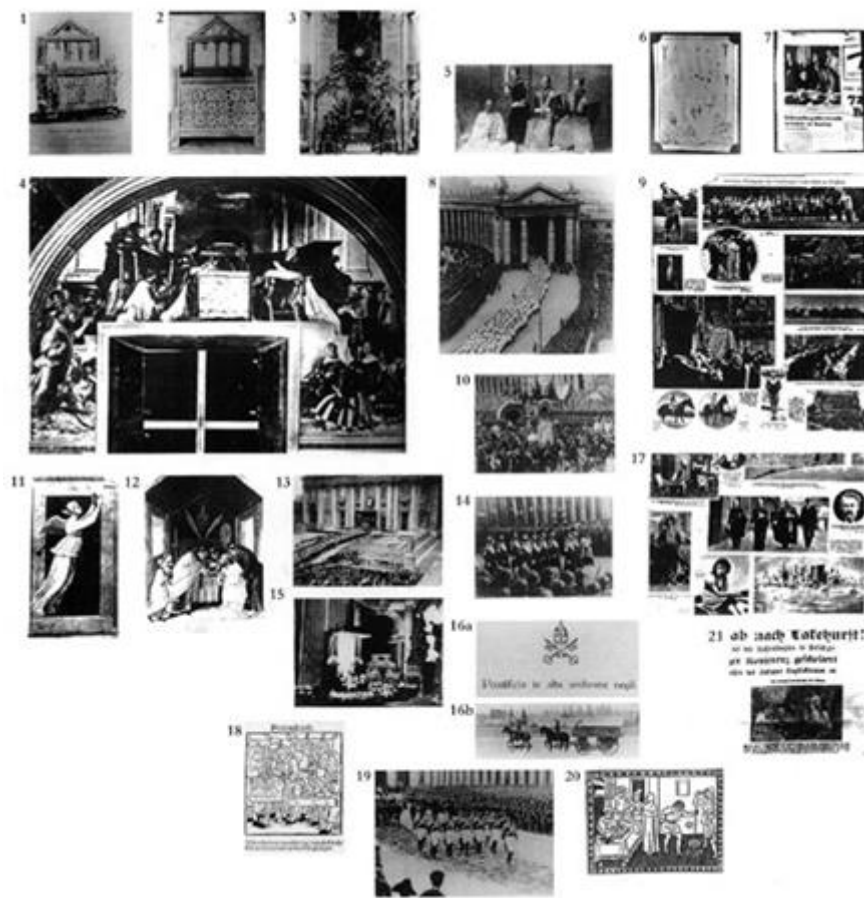
anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.2012)

Vou me debruçar mais um pouco nesse exemplo do museu de Warburg. Tenho a impressão de que as reflexões de Huberman sobre esse museu me ajudaram a perceberas temporalidades que já permeiam a obra de Dostoiévski – e também a de Tarkovski - e inspiraram a minha própria relação com eles.

Ao longo de sua vida, Warburg foi desenvolvendo um modo de elaboração que culminou em sua grande obra (e paixão), o *Atlas Mnemosyne*. O Atlas foi iniciado em 1924 e, segundo o próprio artista, podia ser chamado de “Uma História da Arte sem palavras” ou, ainda, uma “história de fantasmas para pessoas adultas”.

A obra, na época, agrupava 79 lâminas, reunindo umas 900 imagens (principalmente fotografias em P&B). Todas as reproduções (de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixos-relevos antigos, de gravuras, de grisailles, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies) eram organizadas sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. Warburg as organizava à maneira de peças que, não expostas necessariamente em ordem linear, eram capazes de ser deslocadas a todo o momento.

Figura 1 - Atlas Mnemosyne



Fonte: The Warburg Institute

Na lâmina 79Aby Warburg, por exemplo (ver foto acima), coabitam imagens de temporalidades diversas⁴, “traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas”(DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 212) em cuja combinação se demonstra

uma atenção comum à memória – não a coleção de nossas recordações que une o cronista, mas sim a memória inconsciente, a que se deixa menos contar

⁴Recordemos que, na última lâmina do atlas Mnemosine, coabitam entre outras coisas uma obra de arte da pintura renascentista (A Missa em Bolsena pintada por Rafael no Vaticano), fotografias do acordo estabelecido em julho de 1929 por Mussolini com o Papa Pio XI, bem como xilografuras antisemitas (das Profanações da hóstia) contemporâneas dos grandes pogrons europeus de finais do século XV. O caso desta reunião de imagens é tão emblemático como transtornante: uma simples montagem – à primeira vista gratuita, por força imaginativa, quase surrealista ao estilo das audácias contemporâneas da revista Documents dirigida por Georges Bataille – produz a anamnese figurativa do laço entre um acontecimento político-religioso da modernidade (o acordo) e um dogma teológico-político de longa duração (a eucaristia); mas também entre um documento da cultura (Rafael ilustrando no Vaticano o dogma em questão) e um documento da barbárie (o Vaticano entrando complacientemente em relação com uma ditadura fascista)(DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 212).

que interpretar em seus sintomas – a que somente uma montagem poderia evocar a profundidade, a sobre determinação (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.212).

Pensemos aqui na palavra cronista em contraponto com a memória inconsciente. A etimologia da palavra vem do grego *khronos*, referente ao tempo cronológico, a uma linearidade, a um tempo que é progressivo. Já a memória inconsciente, trata daquelas ligações secretas, íntimas, que atravessam os tempos, trazendo associações imaginativas, tanto em relação ao passado, quanto ao presente e ao futuro.

Penso ser muito bonita a ideia desse Atlas, pois me parece que as associações existentes nele deixam espaços vazios para que outra comunicação se dê, pensando agora em quem recebe. Uma comunicação onde o decisivo não é a progressão de conhecimento em conhecimento. São associações que evocam sentimentos, lembranças e experiências que não se limitam a definições pré-concebidas ou que tendem a dogmatização. É um modo de elaboração que se aproxima muito, parece-me, do modo que Tarkovski, lida com as imagens, a partir daquilo que ele chama de *lógica poética*. Vejamos o que cineasta chama de concepção de uma sequência fílmica ideal:

o autor roda milhões de metros de filme, nos quais, sistematicamente, segundo após segundo, dia após dia e ano após ano, a vida de um homem é acompanhada e registrada, por exemplo, do nascimento até a morte [...] E embora seja impossível fazer um filme com aqueles milhões de metros, as condições "ideais" de trabalho não são tão irrealistas assim, e deveriam ser aquilo a que aspiramos. Em que sentido? Trata-se de *selecionar e combinar os segmentos de fatos em sucessão, conhecendo, vendo e ouvindo exatamente o que se encontra entre eles e o tipo de ligação que os mantém unidos* (TARKOVSKI, 1998, p.74, grifo nosso).

Nessa seleção e combinação estaria a tentativa de expor, através das imagens, a lógica do pensamento de suas personagens, como esse pensamento surge e como se desenvolve, quais as ligações “secretas” que fazem parte da singularidade daquela pessoa. Não se trata de uma maneira de filmar a vida, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida. Inclusive o cineasta nos sugere como exercício de imaginação pensar a variedade de resultados diferentes que esses milhões de metros teriam após a montagem, se fossem parar nas mãos de vários diretores (TARKOVSKI, 1998, p.74).

Ao meu ver então, não se parte da lógica linear, da progressão da história, do mesmo modo como vimos em Warburg e, também, comoveremos adiante em Dostoiévski, ainda que na literatura. Inclusive, Tarkovski cita o escritor reafirmando seu compromisso com a poesia,

lembrando que para Dostoiévski a arte não deveria refletir a vida, e sim ser uma criação nova, não existente antes daquela escrita. Lembrando que ele buscava olhar para uma situação e, através de uma espécie de visão, de uma percepção intuitiva, “traduzi-la” através da técnica que tinha à sua disposição, sem querer explicar ou encadear o que, muitas vezes, não tinha explicação ou encadeamento óbvios, ou lógicos. Olhar e traduzir dizia respeito a aceitar o mistério. Dizia respeito a criar uma lógica poética. Ou, continuando aqui a aproximação com Huberman, criar uma lógica da imaginação.

Encontro, nesses três artistas, um modo de lidar com as temporalidades através da multiplicidade, da montagem não linear, uma concepção de estruturação que não se apega a visão de um tempo histórico, narrativo, marcado, geralmente, pelo otimismo e pelo progresso.

Acho que já ficou claro, que “tudo isso não quer dizer que bastaria recorrer a um álbum de fotografias “de época” para entender a história que eventualmente documentam” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213), nem, bastaria que se fizesse uma simples colagem de imagens aleatórias para alcançar àquela lógica poética. Isso porque:

a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares [...] Nisto, pois, a imagem arde. Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou [...]. Arde pelador da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer quede todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2012,p.216).

Assim, volto aquela reflexão sobre como me aproximar da obra *Crime e Castigo*. Tendo em vista que são cinzas que chegam até mim e que ardem ao entrar em contato com meu tempo, penso que seria necessário escutar essa passagem, essa “dor” da qual fala Huberman, impedir-me aquele imediatismo das associações rápidas desse encontro de épocas, atrasar a urgência de mostrar e explicar que são associações atuais, não reduzir o impacto/mistério da obra. Por outro lado, não se trata de olhar para uma qualquer essência imemorial da obra, mas de localizar-me em um encontro, entre os tempos e as singularidades envolvidas nesses tempos, entre mim, o livro, Dostoiévski e Tarkosvski. Assim, chego a uma resposta provisória à pergunta inicial de como podemos nos aproximar de uma imagem nos resguardando daquelas armadilhas mencionadas. Sigo com Huberman quando ele conclui que saber olhar uma imagem implica que “em cada época, é preciso arrancar de novo a tradição ao conformismo que está a ponto de

subjugá-la” – e fazer desse arrancar uma forma de aviso de incêndios por vir” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). O que ele propõe é algo que, depois de muitos estudos, passei a identificar tanto em Dostoiévski, como em Tarkovski e que está, de certa maneira, presente em vários artistas da Europa Oriental: um diálogo sempre em fricção com a tradição, sem abandoná-la, sem dogmatizá-la.

Isso aparece, por exemplo, quando Tarkovski diz que:

as verdades tradicionais só continuam sendo verdades quando a experiência pessoal as confirma. Só um testemunho fiel do tempo em que o artista vive pode expressar um ideal ético verdadeiro, não propagandístico (TARKOVSKI, 1998, p. 120).

Mais à frente mostrarei como tanto Dostoiévski quanto Tarkovski, fazem uma profunda revisão de aspectos da cultura, aspectos herdados através dos tempos, sobretudo através de figuras/personagens que operam em uma lógica diferente da lógica “social”, que respondem a outros chamados e demandas. Parece-me que essa maneira de lidar com uma personagem pode ser também um possível antídoto àquele tratamento simplista que exemplifiquei através da figura de Creonte (em *Antígona*) no início desse capítulo.

Aponte aqui pontos que penso serem fundamentais para que se possa estabelecer uma aproximação com a obra de Dostoiévski, para buscar nela as potências que existem e que podem alimentar uma experiência artística que se interessa por outros modos, menos imediatistas, de pensara relação com o seu tempo. Veremos a seguir como o próprio Dostoiévski respondia ao seu tempo e como essas considerações que trouxe aqui se refletem em sua obra.

Penso que o embate entre épocas distintas, entre lugares distintos, em que, por um lado, não se passa por cima do passado ou do estrangeiro em nome de algo que possa ser visto como autenticamente contemporâneo ou local, mas que também não deixa de rever esse passado luz do contemporâneo ou do contexto onde se vive, passa por contactar aquele sentimento do qual falava Tarkovski que mencionei na introdução, de que não estamos sozinhos. Lembrar que estamos ligados aos nossos ancestrais e que somos tanto responsáveis por nossas ações quanto por aquela escuta das associações secretas e singulares são, a meu ver, condições para se pensar a criação de novos mundos possíveis – e de novas cenas possíveis - no presente.

2.2 Polifonia e dialogismo

Início trazendo alguns elementos do fazer artístico de Dostoiévski que impulsionam meu deslocamento até ele, com a esperança de que suas proposições possam reverberar na criação do solo, em todas as suas instâncias, desde a construção dramática, até a encenação e atuação. São proposições nas quais a dimensão estética e poética caminha ao lado de uma dimensão ética, portanto, me aproximar de seus modos de fazer estará sobretudo relacionado à tentativa de trazer desdobramentos e diferenças nos modos mais comuns ou hegemônicos – ou por demais “atualizados” - das abordagens dramática, cênica e atoral.

No campo das artes, sabemos que a obra de Dostoiévski tem sido lida e relida, adaptada e recriada por diferentes formas artísticas. Segundo Arlete Cavaliere, no artigo *Dostoiévski: polifonias contemporâneas*, talvez isso esteja relacionado a um dos eixos centrais pelo qual a obra dostoiévskiana tem sido apreendida: o conceito de romance polifônico. Conceito que “por meio das teses de Mikhail Bakhtin, tornou-se a chave mestre para adentrar no universo ficcional de Dostoiévski” (CAVALIERE, 2016, p.17).

No seu texto *Problemas da poética de Dostoiévski*, ao discutir a função do autor na construção das personagens do autor russo, Bakhtin atribui às personagens uma independência interior, que difere daquelas do romance monológico que teriam suas vozes atribuídas (ou a serviço de) a uma consciência única, a do autor, ou seja, no romance monológico, o autor seria onisciente e todas as personagens, as vozes do romance, estariam subordinados a ele. Já no romance polifônico se respeita a independência interior da personagem, a consciência do herói é dada como *outra*, não é objeto da consciência do autor. Para Bakhtin (2008) então, Dostoiévski “não cria escravos mudos (como o faz Zeus), mas pessoas livres capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2008, p. 17).

Refletindo a grande visão de conjunto de sua sociedade que Dostoiévski tinha, quando lemos algumas de suas obras, podemos perceber que coexistem vários discursos filosóficos e experiências, completamente diferentes entre si. Todas as vozes são escutadas, sem preconceito e sem definições unilaterais, ou seja, cada herói tem “competência ideológica e independência” (BAKHTIN, 2008, p.16).

Assim, Dostoiévski jamais irá tirar uma conclusão antecipada de suas personagens, estas estão sempre em formação, em devir, são imunes ao efeito redutor e modelador das leis da

existência imediata. Se observarmos a descrição de uma personagem como, por exemplo, Raskólnikov pela perspectiva de seu amigo Razumikin, podemos notar a antinomia dos elementos, em que coexistem expressões de polos opostos, evitando assim uma classificação fácil e estável daquela experiência humana

Conheço Rodion Raskólnikov há um ano e meio: sombrio, melancólico, soberbo e orgulhoso, nos últimos tempos (ou, sabe-se lá, desde muito antes), desconfiado e hipocondríaco. Contudo, magnânimo e bondoso. Não gosta de manifestar os seus sentimentos, e antes faria uma maldade do que expressaria seu íntimo com palavras. Às vezes, não está nada hipocondríaco, aliás, mas simplesmente frio e insensível até a crueldade, palavra de honra: como se dois caracteres opostos se revezassem nele. {...} Não escuta até o fim o que estão dizendo. Jamais se interessa pela mesma coisa que todo mundo, em dado momento. Atribui a si próprio um valor imenso e, parece, com certo direito (DOSTOIEVSKI, 2001, p.226).

Em seu pensamento artístico, “a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência do homem consigo mesmo, no ponto em que ele ultrapassa os limites de tudo o que ele é como ser material que pode ser espiado, definido e previsto ‘à revelia’” (BAKHTIN, 2008, p.72). Essa condição vem do fato de estar no mundo em contato com o outro, aberto as mudanças que este lhe causa. Uma vez que as muitas vozes de si mesmo convivem com as outras que vêm “de fora”, cada ideia de uma personagem vive em tensão, na fronteira com a ideia de outros e com a sua mesma. A partir desse tensionamento, portanto, a personagem está sempre se revendo, ou seja, sempre em formação, já que cada ideia “é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras”(BAKHTIN, 2008, p.45). Daí, decorre o dialogismo. O escritor e professor Sergio Shaefer traz uma imagem que pode nos ajudar a compreensão:

Dostoiévski não absolutiza cada eu, não o vê como se fosse uma pérola guardada numa concha, ciosa de sua beleza e de sua singularidade, vaidosa de suas qualidades únicas. Cada eu é posto em movimento no romance sempre em relação a outro eu. Assim, um eu pode brilhar mais do que outro eu, mas pode perder o brilho em relação a outro eu de maior brilho. E podem, também, ambos, afundar na escuridão da ausência de qualquer luz. Os grandes romances de Dostoiévski são jogos de luzes e sombras feitos de palavras que se confrontam, cada qual disputando um lugar possível, num momento ganhando espaço, noutro, perdendo, mas sempre no páreo. O movimento ou o jogo não tem fim(SHAEFER, 2011, p.1).

Para Cavaliere, a questão da multiplicidade de vozes, de consciências independentes e do dialogismo que decorrem da polifonia “ampara a concepção, já hoje consagrada, da ficção

dostoievskiana como um grande diálogo” (CAVALIERE, 2016, p.17). Contudo, como nos lembra Marques, é importante notar que diálogo aqui não deve ser compreendido nos termos da dialética (tese-antítese-síntese), uma vez que a síntese indicaria um formato monológico (não polifônico), implicaria a formação de um espírito uno (MARQUES, 2005, p.45).

A imagem, citada por Paulo Bezerra (2008), de uma personagem abrindo fissuras na consciência da outra nos retira da ideia do diálogo como um lugar apaziguador - do qual se partiria ou ao qual se chegaria - ou ainda como um lugar restrito aos conflitos do drama cotidiano. Os sujeitos dostoievskianos se constroem, destroem, inventam e refazem-se nos diálogos. Há um exemplo que esclarece bem sobre o que estamos falando quando dizemos “diálogo”:

Em *Os Irmãos Karamázov*, Ivan, "consciência profunda" e protagonista marcado por uma filosofia ética, desenvolve a seguinte tese filosófica: se não existe imortalidade, não existe virtude, portanto, tudo é permitido. As palavras de Ivan penetram fundo na consciência de Smierdiakóv, abrindo nesta uma fissura. Smierdiakóv, seu irmão desprovido de ética e filho bastardo de seu pai, interpreta a seu modo o sentido desse discurso (não texto) como pregação do parricídio e acaba por matar o pai. Assim, o Ivan ético cria (pelo discurso!) um duplo aético. Entretanto, no diálogo com Smierdiakóv, após o parricídio, este afirma reiteradamente que apenas cumpriu a vontade de Ivan. As palavras daquele penetram fundo na consciência deste, criando aí uma insuportável tensão, e quando Ivan descobre que o "réptil" Smierdiakóv é seu outro, seu duplo, sofre um profundo distúrbio mental (BEZERRA, 2008, p.19).

Pode-se dizer, como afirma Bezerra (2008, p.22), que, nas obras de Dostoievski, “o outro exerce um profundo ativismo em relação a mim”: Ivan tinha sua ideia, que, para Smierdiakóv, fez sentido de uma forma completamente diferente e que, no retorno, fez Ivan relativizar tudo o que pensava. Para Bezerra

essa relativização de mim mesmo é o que me permite ver o mundo fora de mim mesmo, [...] não me colocar acima do outro, ser capaz de entender o outro como parte de mim mesmo e eu como parte dele, tirando-me do isolamento, que é a morte (BEZERRA, 2008, p. 22).

O dialogismo seria então “uma visão de mundo, uma filosofia, que mostra o individualismo exacerbado como impasse e o culto desse individualismo como tragédia.” (BEZERRA, 2008, p.22) Destaco que, em seguida, o tradutor que estava se referindo aos *Irmãos Karamazov*, lembra-se também de Raskólnikov como de alguém cujo isolamento levou ao desespero. Essa afirmação irá reverberar mais à frente em meu trabalho.

Voltando a reflexão sobre apropriações e recriações, Cavaliere diz que

há tal abrangência receptiva de sua ficção, que esta acabou por gerar uma polifonia de vozes que vai além do exercício dostoievskiano, reverberando em outros objetos artísticos de tempos e espaços diferentes. [...] em interação dinâmica com vários ‘outros’: outras vozes, outros discursos (CAVALIERE, 2016, p. 18).

Em seu ensaio, ela se debruça sobre o filme *Nuits Blanches sur la jetée* (Noites Brancas no Píer), do cineasta francês Paul Vecchiali, refletindo sobre como a “linguagem cinematográfica contemporânea é capaz de imprimir nas telas a cosmogonia literária de textos de Dostoiévski” (CAVALIERE, 2016, p.19).

Ela cita, além deste, inúmeros outros filmes e traz ainda exemplos das artes visuais ressaltando que, embora muito diferentes entre si, todos os trabalhos tentam captar em imagens as “questões morais e existenciais do ser humano, seja qual for o seu momento histórico ou social. E aqui reside, sem dúvida alguma, uma das razões da perenidade dos textos de Dostoiévski.” (CAVALIERE, 2016, p.20).

Por fim, ao referir-se, de passagem, ao teatro, remete ao texto de Vladímir Sorókin “Dostoiévski-Trip”, “que efetua uma releitura em tom de derrisão do romance *O Idiota*, estabelecendo não apenas um diálogo com toda a cosmogonia literária de Dostoiévski, mas, sobretudo, com a tradição da cultura russa, em um confronto com a contemporaneidade.” (CAVALIERE, 2016, p.24) Esse artigo esclarece que, na relação com a obra de Dostoiévski, não há um único caminho a seguir. Cavaliere, em seus exemplos, também retira o autor russo de uma leitura conservadora que tende a absorvê-lo como um autor clássico, oficial, cristão, aprisionando-o em um discurso dogmático e, por vezes, reacionário.

Mas, ao lado dessa polifonia, presente em muitos projetos artísticos que buscam nessa mesma direção, ou seja, criticar e rever a experiência de sermos sujeitos cada vez mais individualistas e identitários, o que chama ainda a atenção é que, citando Oscar Wilde, os heróis de Dostoiévski “sempre nos impressionam pelo que dizem ou fazem e conservam até o fim no seu íntimo o eterno mistério da existência” (BAKTHIN, 2008, p.72). Existe, assim, em Dostoiévski, em relação intrínseca com o dialogismo, mas ainda assim não se resolvendo por ele, o que chamo de “nó vital” da obra. Pego essa expressão emprestada de um texto de Clarice Lispector que será a epígrafe do subcapítulo a seguir. Buscarei explicitar esse nó vital que me leva mais diretamente àquele mistério e ao sentimento de comunhão mencionados na introdução.

2.3 O ponto de comunhão da obra

Mas não pude deixar de querer lhe mostrar o que pode acontecer com uma pessoa que fez pacto com todos, e que se esqueceu de que o nó vital de uma pessoa deve ser respeitado (LISPECTOR, 1948, não paginado em carta a sua irmã).

No artigo “*De um Dostoiévski a outro*”, Jacques Rancière, afirma que Dostoiévski é um “escritor que dá aos grandes impulsos da vontade e às grandes questões da sociedade nem mais nem menos importância do que aos sonhos de enfermos, às conversas de bêbados” (RANCIÈRE, 2001, não paginado). Isso aparece, por exemplo, em *Crime e Castigo*: a narrativa longa de um sonho invade cinco páginas do romance e, já na parte final do livro, a narrativa faz um desvio imprevisível e passa a acompanhar o fim de outro personagem, Svidrigáilov, que não havia sido tão importante até ali. Olhando por esse ponto de vista, haveria vários recortes possíveis para um espetáculo: por exemplo, eu poderia me deter nesse sonho e deixar de lado todo o resto ou fazer mesmo um espetáculo inteiro sobre essa personagem episódica.

Mas, não foi tão difícil perceber que as questões principais que me co-moveram no romance (entre outras muito potentes também) estavam no trecho do romance em que Raskólnikov ouve, através de Sônia, a leitura sobre a ressurreição de Lázaro.

Antes de apresentar esse trecho e esclarecer seus desdobramentos, gostaria de pensar um pouco mais sobre a obra de Dostoiévski, pela perspectiva de Rancière, já que foi essa perspectiva que me ajudou a refletir sobre minha escolha de recorte. Embora estivesse muito interessada naquele fragmento, me preocupava em estar deixando de lado algumas histórias do romance e sentia o perigo de fechá-lo em uma ideia redutora. Mas, quando li o artigo, percebi que ele me ajudava a operar com mais consciência sobre a minha escolha prévia. Vejamos.

Rancière(2001), em seu artigo, oferece exemplos de como dois diretores de cinema “colocaram em imagens” a história de *Crime e Castigo*. No filme de Josef von Sternberg, que tem o mesmo título do livro, o diretor, já na primeira cena, mostra a fixação de Raskólnikov pela figura de Napoleão. Já no romance, em toda sua primeira parte, só vemos Raskólnikov “ocupado em preparar um assassinato que nenhuma legitimação precedia, mas somente a obsessão de saber se ele poderia realizá-lo” (RANCIÈRE, 2001, não paginado). A figura de Napoleão, que é uma espécie de símbolo de sua teoria, só aparece muito mais à frente, ao contrário do que ocorre no filme de Sternberg.

As primeiras imagens do filme mostravam-nos Raskólnikov recebendo de seus mestres diplomas universitários, acompanhados de palavras de encorajamentos para um futuro brilhante e de alguns preceitos morais. A câmera transporta-nos, em seguida, para uma mansarda onde aparece um retrato de Napoleão, símbolo da grande ideia de Raskólnikov: o direito dos homens superiores de disporem da vida de seus semelhantes para realizar seus grandes projetos. Assim, o herói, nesse caso, coloca já de saída o seu ato criminoso sob o signo de um desafio metódico à sociedade (RANCIÈRE, 2001, não paginado).

Já no outro filme, *Páginas Ocultas*, de Alexander Sokúrov, praticamente quase tudo do romance é abandonado, “exceto o confronto com Sônia, para transpor somente a tonalidade onírica da experiência de Raskólnikov, suas errâncias sem objetivo pelas ruas e as alternâncias de torpor e de febre que escandem seu tempo” (RANCIÈRE, 2001, não paginado)

Rancière (2001) segue o artigo com a pergunta: “Diremos apenas que há aí duas maneiras de pôr em imagens o romance de Dostoiévski, mais ou menos fiéis ou diferentemente infiéis a seu texto?” E responde “Não se pode, porém, remeter simplesmente os dois cineastas à pedra de toque do livro intangível. Não são apenas os cineastas que são diferentes ou os tempos que mudaram. O próprio Dostoiévski mudou” (RANCIÈRE, 2001, não paginado)

Se um filmava, há 60 anos atrás, uma intriga causal à maneira clássica “um conflito de vontades entre um jovem ambicioso, representante de tempos agitados, e um juiz diabólico”, o outro traz um Dostoiévski de “pequenas percepções e de páginas soltas” (RANCIÈRE, 2001, não paginado). Outros sintomas dessa mudança são assinalados por Rancière, como o despertar de interesse dos filósofos por Dostoiévski durante o existencialismo, ou uma tese recente em que o autor se ocupava da corporeidade nos romances do autor russo. Para Rancière, tanto o Dostoiévski de Camus quanto o de Bakhtin, tanto o de Sternberg quanto o de Sokúrov estão em *Crime e Castigo*. E não simplesmente um ao lado do outro. O texto é antes “o lugar de sua comutabilidade” (RANCIÈRE, 2001, não paginado).

Dostoiévski mudou. E as novas traduções que restituem um verdor à sua linguagem ou uma desordem à sua sintaxe testemunham essa mudança. [...] Mas, não se trata aí de uma simples questão de “recepção”, segundo contextos e épocas diferentes. Um autor só é objeto de recepções diferentes na medida de sua própria heterogeneidade (RANCIÈRE, 2001, não paginado).

Então, percebi que havia realizado um trabalho ao escolher o meu recorte. Não me parece que irei forçar uma leitura da obra a partir de minhas próprias referências e intenções, mas sim que a havia perscrutado e encontrado uma das diversas recepções que o autor já viabilizara. Desenvolverei essa ideia logo a seguir. Porém, Rancière (2001) continua e nos atenta para algo que, apesar de ter relação com a heterogeneidade da obra, diz mais sobre a incapacidade percebida na própria obra de produzir uma razão suficiente.

Dostoiévski é consciente da lógica dos encadeamentos páticos que derrota toda a psicologia das razões do ato e todo o encadeamento aristotélico das peripécias e dos reconhecimentos, o que produz o crime é a febre do sangue, a vertigem do possível, o encadeamento febril das pequenas ações e das pequenas percepções, encadeamento que jamais produz uma razão suficiente (RANCIÈRE, 2001, não paginado).

A meu ver, esse é o ponto de comunhão da obra, e não se deixar impregnar por isso seria uma perda muito grande. Assim, é importante ter em mente que nenhum fato “demonstrará a ligação irrecusável de sua vontade assassina e do assassinato cometido” (RANCIÈRE, 2001, não paginado) nada poderia destituir do romance aquilo que mais lhe é caro, e que faz parte de seu mistério, nada pode dar a motivação única e racional para o crime de Raskólnikov. Concluo, então, que em *Crime e Castigo* há vários recortes possíveis, que decorrem da heterogeneidade da obra, mas que além da heterogeneidade existe esse mistério que merece ser respeitado e que é, a meu ver, o nó vital da obra – presente na sua materialidade e no seu conteúdo, se quisermos separar assim -, que está ligado àquela lógica não racional citada por Rancière.

Uma lógica que leva Raskólnikov ao crime como leva Sônia a ter uma fé incondicional. Essa fé misteriosa também se encontra na estrutura da obra. Parece-me que nas escolhas feitas pelo artista, que vão além do tema, nos modos que ele tem de articular os elementos, vislumbra-se esse nó vital. Esse ponto aparecerá mais frente já que está intrinsecamente ligado à tentativa de criação do solo.

Para refletir um pouco mais sobre essa lógica que não se fecha em uma razão suficiente, não posso deixar de trazer a famosa frase de Dostoiévski (apud JALLAGEAS, 2016, p.1), “sou um realista no mais alto sentido”. Aproveitarei para dar alguns exemplos daqueles modos de articulação que acabei de mencionar. Para Jallageas(2016), o escritor russo lançou para a teoria da arte e da comunicação o desafio de esclarecer qual era o conceito de realismo que estava em jogo ali, “perscrutar suas categorias, já que o escritor russo nos adianta pelo menos uma delas, a de um realismo no sentido superior da palavra” (JALLAGEAS, 2016, p.14).

Não é intuito aqui aprofundar os conceitos de realismo, verdade, autenticidade, o que demandaria um trabalho de fôlego maior do que interessa à minha reflexão. Gostaria apenas de retirar essas palavras de um certo lugar comum, para contaminá-las com aquilo que penso ser interessante para o desenvolvimento pesquisa. Para isso, apresento um dos textos nos quais Tarkovski se refere a Dostoiévski. Creio que ele pode ajudar a compreender esse realismo superior que, o meu ver, tem estreita ligação com a lógica dos “encandeamentos febris, das pequenas percepções” mencionada por Rancière (2001)

Que esmagadora verdade encontramos nos personagens e nas circunstâncias! Quando Rogozhin e Myshkin, os joelhos se tocando, estão sentados nas cadeiras daquela enorme sala, ficamos atônitos com a combinação do absurdo e da insensatez exteriores da mise-en-scène e da absoluta veracidade do estado interior dos personagens. O que torna a cena irresistível quanto a própria vida é a recusa em sobrecarregar a cena com ideias óbvias (TARKOVKI, 1998, p. 28).

Para o cineasta, Dostoiévski (2002) aproxima-se da vida não porque a ilustra, mas porque, segundo ele, é a própria vida, a vida que reverbera do interior das personagens, que se apresenta. O trecho ao qual Tarkovski se refere é o encontro entre o Príncipe Myshkin (Liev Nikoláievitch) e Rogójin, na casa deste, num gabinete escuro, diante do corpo morto de Natasha, antes disputada pelos dois e agora assassinada por Rogójin. Segue o trecho, logo após Rogójin revelar que matou Natasha e o Príncipe ver o corpo da amada morta:

O príncipe olhava e sentia que quanto mais olhava mais morto e silencioso ficava o quarto. Súbito zuniu uma mosca que acordava, passou voando sobre a cama e calou-se à cabeceira. O príncipe estremeceu.

- Vamos sair! - tocou-lhe o braço de Rogójin. Os dois saíram, tornaram a sentar-se nas cadeiras, mais uma vez um contra o outro. O príncipe tremia de modo cada vez mais e mais intenso e não tirava do rosto de Rogójin seu olhar interrogativo.

- Pelo que vejo, estás tremendo, Liev Nikoláievitch - pronunciou finalmente Rogójin-, quase do jeito como quando estás perturbado; aconteceu em Moscou, estás lembrado? Ou foi precisamente antes de um ataque. Não faço ideia do que vou fazer contigo agora...

O príncipe ouvia atentamente, fazia todos os esforços para compreender e perguntando tudo com o olhar.

-Foste tu? -pronunciou finalmente, fazendo um sinal de cabeça para o reposteiro.

-Fui...eu... – murmurou Rogójin e baixou a vista.

Fizeram uns cinco minutos de pausa.

- Porque - continuou súbito Rogójin como se nem tivesse interrompido a fala -, porque se é como a tua doença, e com ataque, e com

grito agora, então talvez da rua ou do pátio alguém acabe ouvindo, e vão descobrir que há gente pernoitando no apartamento; vão bater, vão entrar... porque todos acham que eu não estou em casa (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 674).

A mosca que passa, o quarto que vai ficando morto, os dois muito juntos, quase se tocando, a tremedeira do Príncipe, os cinco minutos de silêncio, a indicação de Dostoiévski de que Rogójin continua falando como se não tivesse interrompido a fala, tudo isso junto compõe uma mise-en-scène que não se encaixa na “psicologia das razões do ato e todo o encadeamento aristotélico das peripécias e dos reconhecimentos” (Rancière, 2001, não paginado).

Além disso, podemos perceber aqui a importância de todos os elementos na cena, que retira a centralidade das personagens, indicando que o realismo superior se desloca não só da explicação racional, mas, inclusive, do foco unitário no indivíduo. Isso nos inspirará a pensar a qualidade da presença da atriz mais à frente, na peça.

Esse realismo superior muitas vezes se aproxima da lógica dos sonhos, elementos tão presentes na obra dos dois artistas russos.

Há, por exemplo, uma passagem em *Crime e Castigo* em que Raskólnikov sonha com um cavalo sendo açoitado. Antes, Dostoiévski nos prepara para a longa e impactante descrição, demonstrando seu apreço pelo sonho que realizaria esse realismo superior ao qual, muitas vezes, a invenção não consegue aceder. Vejamos:

Os sonhos de um homem doente se distinguem frequentemente por um relevo inusual, pela expressividade e uma excepcional semelhança com a realidade. Às vezes, forma-se um quadro monstruoso, mas o clima e todo o processo de toda a representação chegam a ser aí tão verossímeis e cheios de detalhes sutis, que surpreendem, mas correspondem artisticamente a toda plenitude do quadro, que não podem ser inventados na realidade por esse mesmo sonhador, ainda que ele seja um artista como Puchkin ou Turgueniev (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.69).

Novamente, parece-me que estamos no mesmo terreno daquelas ligações poéticas mencionadas por Tarkovski ou da imaginação como apresentada por Huberman. Combinações secretas e íntimas que passam longe de qualquer fantasia romântica, e são tratadas como um fenômeno concreto da existência. Inclusive, o sonho pode ser apresentado como a possibilidade de outra vida, como acontece em *O sonho de um homem ridículo* ou, no caso de *Crime e Castigo*, como algo que ajuda a personagem a avaliar sua vida à luz de outras possibilidades vislumbradas no sonho. Como lembra Bakthin (2008, p.171) “em sonho o homem se torna

outro, descobre em si novas potencialidades (piores e melhores), é experimentado e verificado pelo sonho”.

Apesar de não se tratar de um sonho, ao refletir sobre essa lógica outra, relembro uma memória relatada pelo cineasta Ingmar Bergman e que me marcou muito. Ele disse que uma das imagens mais marcantes de sua vida foi quando, no enterro de sua avó, reparou que ela estava com um band-aid no dedo. Disse jamais ter podido esquecer daquilo. Trata-se de uma imagem ao mesmo tempo muito real mas, também, pouco afeita a uma explicação racional, concreta, única, sobre que impacto teria tido sobre Bergman (ou sobre os leitores que através dele têm acesso a essa imagem). Dostoiévski, e Tarkosvki também parecem fazer o mesmo com as suas imagens e personagens que nunca estão antecipadamente definidos, que nunca são passíveis de serem reduzidos a uma ideia.

A frase de Clarice Lispector lembrou-me um núcleo do qual fugi diversas vezes durante a pesquisa. Dizia-me estar tentando abarcar tudo, trazer toda a complexidade da obra de Dostoiévski, fazer com que os espectadores tivessem acesso ao todo da obra, incluindo todas as suas questões, mas, talvez, estivesse, na verdade, fugindo do mistério, fugindo daquele realismo superior. Clarice Lispector me lembrou que, embora não exista uma verdade única, existe algo em uma obra que é o seu nó vital, uma singularidade que não deveria ser desconsiderada. Mais do que isso, que é ali que não se deve abrir mão de ser convocada. Seguindo por esse caminho, penso também sobre o nó vital que me habita. Desconfio que entre o nó vital da obra e aquele que me habita existe um mundo a ser descoberto e inventado e que não precisa desconsiderar nenhum desses nós. Quem sabe surgirá daí ainda uma terceira coisa? Penso que permanecer nesse mistério, nesses encadeamentos febris que se desdobram em inúmeras pequenas percepções e que não são passíveis de conclusão, me permitem, no solo, lidar com os vazios, as ausências e os silêncios que decorrem da morte de meus pais –que narrativa finalista poderia haver aqui? Que explicação poderia resolver esse fato? – e que serão entendidos como uma potência de criação para o solo, ao lado do conceito de dialogismo trazido por Bakthin, cujos desdobramentos atravessarão essa escrita.

Chego agora, assim, ao recorte que, seguindo a trajetória de Raskólnikov nos leva até Sônia. O nó vital do qual estive fugindo e que envolve lidar com questões como compaixão, espiritualidade e responsabilidade.

3 CAPÍTULO 2: COMPAIXÃO, ESPIRITUALIDADE E RESPONSABILIDADE

3.1 Breve sinopse de Crime e Castigo

Este é um caso fantástico, sombrio, bem atual, um caso do nosso tempo, quando o coração do homem ficou turvo; quando se preconiza viver sempre no conforto. Aqui vemos sonhos tirados de livros, são coisas de um coração conturbado por teorias demais; o que se vê aqui é a decisão de dar o primeiro passo...decidiu, mas é como se caísse de uma montanha ou despencasse de um campanário, e chegou ao tal crime como se não tivesse andado com as próprias pernas. Esqueceu-se de fechar a porta, quando entrou, mas matou, e matou duas pessoas, por uma teoria (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.465).

Começo pela história de Raskólnikov, ou por algo como uma sinopse do livro, mas, trata-se de uma sinopse que não tem a pretensão de apresentar o conteúdo do romance, busca, sim, trazer os elementos principais e necessários para que se possa acompanhar essa pesquisa e o espetáculo que estou construindo.

Já nas primeiras páginas do livro, ficamos sabendo, sem muitas explicações, que o jovem “fazia algum tempo que andava num estado de tensão e irritabilidade semelhante a hipocondria. Mergulhava em si mesmo e se isolava de todo [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 23).

Vindo para a cidade grande, São Petersburgo, para estudar direito, ele acabou tendo que largar os estudos pois, mesmo vivendo em um cubículo subalugado, não consegue pagar nem o aluguel, nem a faculdade. A mãe e a irmã moram no interior e, não podem ajudar muito porque ganham pouco também. Acontece que Raskólnikov chegou à cidade cheio de expectativas, é inteligente e estudioso, e está angustiado pela sombra de realizar algo importante, gosta de “pensar em assuntos sérios”(DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 55).Essas suas elevadas pretensões o levam a recusar as ofertas de trabalho - traduções, aulas particulares - que sempre lhe pareciam estar abaixo de seu mérito. Assim, para sobreviver, ele passa a penhorar seus bens para uma velha usurária que cobra juros altíssimos. Cada vez mais isolado e perturbado, Raskólnikov acaba por assassinar a velha e roubá-la.

Ainda, sem que houvesse desejado, assassina também Lisavieta, irmã mais nova da velha, reconhecida por ser uma pessoa muito boa, que, por acaso, aparece na hora do crime. Raskólnikov tentará justificar o assassinato da velha usurária por um estranho e perigoso pensamento que nos é revelado em sua complexidade mais à frente do romance, mas que se

inicia alguns meses antes do assassinato, ao escutar uma conversa entre um jovem oficial e um estudante em um bar. A morte da velha aparece como uma troca pela salvação de milhares de vidas

[...] de um lado uma velhinha tola, desmiolada, insignificante, perversa[...] de outro, forças jovens, frescas, que se extinguem em vão[...] mate a velha e pegue seu dinheiro para, com a ajuda dele, dedicar-se a servir toda a humanidade e o interesse geral: o que você acha, esse crime único e minúsculo não seria atenuado por milhares de boas ações? (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.89).

Aquilo que era uma “conversa banal” e “ideias jovens” coincide com pensamentos que Raskólnikov acabara de ter ao sair da casa da velha e isso o deixa muito agitado: “Aquela insignificante conversa de botequim teve uma influência excepcional sobre ele no posterior desenvolvimento do caso: como se ali tivesse mesmo havido alguma predestinação, um sinal...”(DOSTOIÉVSKI, 2001, p.81).

Embora ninguém descubra o crime, Raskólnikov passa a travar uma luta interna com sua consciência e, assim, acompanhamos suas crises assíduas, que se alteram entre momentos de euforia, culpa e solidão. Ele jamais chega a se beneficiar dos objetos e do dinheiro roubados, enterrando-os debaixo de uma pedra em um canteiro de obras.

Mais à frente no romance, conhecemos melhor o seu pensamento, através de uma conversa com Porfiri, delegado do crime, que teve acesso a um artigo escrito meses antes do crime, por Raskólnikov para um jornalzinho da faculdade. No artigo, ele divide todas as pessoas, entre "comuns" e "extraordinárias". Segundo essa teoria, as pessoas comuns vivem na obediência, gostam disso e não têm direito de transgredir a lei. As extraordinárias teriam o direito de transgredir a lei de todas as maneiras, mesmo cometendo crimes; esse não seria um direito oficial, dado pela justiça, mas um direito de decidir a partir da própria consciência e de, assim, poder passar por cima de certas barreiras caso essas impedissem a execução de uma ideia que, às vezes, quem sabe, dizia Raskólnikov, poderia representar a salvação de toda a humanidade. Para ele, por exemplo, Newton teria o direito de sacrificar a vida de uma pessoa, ou dez pessoas, ou mesmo cem, se suas descobertas, por conta dessas pessoas, não pudessem ser feitas ou conhecidas por toda a humanidade. As pessoas extraordinárias, então, seriam aquelas que têm o dom ou o talento de dizer, em seu meio, uma palavra nova e os crimes dessas pessoas estariam relacionados à destruição do presente em nome daquilo que se apresentaria como um futuro melhor. Raskólnikov acredita, naturalmente, fazer parte do grupo dos

extraordinários, e se vê frente a uma tarefa cuja realização confirmará sua condição como a de superior às pessoas comuns. Essa tarefa, esse ato de ruptura, de transgressão, ele o realiza: ele comete o assassinato.

Porém, como disse, o crime, no romance, não é jamais identificado através de uma única causa, Dostoiévski vai dando diferentes pistas para a motivação, que a meu ver, coexistem. Para Joseph Frank (2018, p.601), todo o romance concentra-se na solução do enigma: “o mistério da motivação do criminoso”. Isso porque o próprio Raskólnikov, como ficamos sabendo, descobre que não entende *por que* matou; ou melhor, ele toma consciência de que o propósito moral que o teria inspirado não pode explicar seu comportamento.

Ao final, Raskólnikov chega a conclusão de que matou por uma “necessidade egoísta de testar sua força” (FRANK, 2018, p.579), mas nem mesmo essa conclusão elimina as outras possíveis causas, que caminham ao lado desta. Para Frank (2018, p.601), “a batalha de Raskólnikov para explicar a causa de seu crime não só para Sônia, mas, – mais importante- para si mesmo é comparável em força poética a alguns dos solilóquios finais de Shakespeare.”

Para mim, essa força poética me remete aquele aforisma tão famoso dos irmãos Karamazov; “Deus e o diabo estão em luta e o campo de batalha é o coração do homem”⁵. Não há apaziguamento oferecido por uma qualquer causa, por mais importante que ela possa ser.

3.2 Sobre a escolha do recorte: A história do encontro entre Raskólnikov e Sônia

Tendo feito uma pequeniníssima sinopse na qual levantei um dos problemas centrais do romance, chego, então, ao recorte que fiz. Para fazê-lo, me apoiei no admirável estudo, realizado por Priscila Nascimento Marques⁶, sobre a relação de Sônia com Raskólnikov, que esclareceu muitas das minhas inquietações.

O referencial teórico de Marques também é Bakhtin, embora ela não se limite a esse autor. As características fundamentais do romance polifônico que norteiam o trabalho da pesquisadora são o dialogismo e o processo de autoconsciência. O primeiro, como lembra Marques (2010, p.4), “aponta para uma pluralidade (equipolentes e plurivalentes) de vozes que

⁵Citação retirada do curso online sobre “Crime e castigo” que o professor Flávio Vassoler ministrou durante o mês de outubro de 2020.

⁶Além da dissertação de Marques, trago um artigo, também da autora, intitulado “A Compaixão como Virtude e como Fardo: Anotações sobre o Par Sônia e Raskólnikov, de Crime e Castigo que creio ter sido um desdobramento da dissertação.

se entrecruzam e interagem entre si e consigo mesmas de tal forma que o romance se constitui num grande diálogo entre as personagens e no interior delas mesmas.” A segunda característica, consequência da primeira, é que “esse modo de construir as personagens e suas ideias promove um processo de tomada de consciência de si mesmo, dos Outros e do mundo, por meio do diálogo”(MARQUES, 2010, p.4).

É a partir dessa hipótese que Marques (2010) vai detalhando e estudando todos os encontros de Raskólnikov com outros personagens e conclui que é nesse enfrentamento e nas contradições geradas que vamos acompanhando o processo de construção da subjetividade do protagonista. Ela analisa a relação dele com seis personagens do romance: Marmieládov, Razumikhin, Lújin, Porfíri, Svidrigáilov e Sônia, levando em conta que

nada permanece exterior à consciência de Raskólnikov; e que tudo está em oposição a essa consciência e nela refletido em forma de diálogo. Todas as possíveis apreciações e os pontos de vista sobre sua personalidade, o seu caráter, as suas ideias e atitudes são levadas à sua consciência e a ela dirigida nos diálogos com Porfíri, Sônia, Svidrigáilov, Dúnia e outros. Todas as visões de mundo dos outros se cruzam com a sua visão. Tudo que vê e observa [...] é inserido no diálogo, responde às suas perguntas, coloca-lhe novas perguntas, provoca-o, discute com ele ou confirma suas ideias (BAKHTIN, 2008, p. 86 apud MARQUES, 2010, p.5).

No entanto, é necessário lembrar que não se trata de um processo de projeção de Raskólnikov, como se ele visse uma parte de si em cada uma dessas personagens, identificando neles características de um “eu” de certa maneira já previamente construído. Ao contrário, essas relações fazem com que entre em contato com aquilo que ele não conhecia, ou mesmo que rejeitava, e é assim em convivência e em fricção com os outros, que ele vai desconstruindo-se, relativizando-se, refazendo-se. E se cada personagem apresenta um modo de experiência a Raskólnikov, para Marques, através de Sônia, Raskólnikov entra em contato com a compaixão. Vale lembrar que a compaixão não é o mesmo que o sentimento de identificação com o outro, como lembra Abbagnano, "A emoção provocada pela dor de outra pessoa pode chamar-se C. [compaixão] só se for um sentimento de solidariedade mais ou menos ativa, mas que nada tem a ver com a identidade de estados emocionais entre quem sente C. e quem é comiserado" (ABBAGNANO, 2007, apud MARQUES, 2010, p.45).

Vejamos o encontro de Raskólnikov com Sônia por essa perspectiva:

Após cometer o crime, Raskólnikov se isola e, conturbado, passa por diversos estados, desde a mania de grandeza até as depressões profundas, até que aparece Sônia, filha de um

amigo seu, Marmieládov, funcionário público, desempregado, alcoólatra, que o ex-estudante conheceu ao entrar por impulso em um bar, dias antes de cometer o crime. É nesse bar que Marmieládov lhe conta toda a sua história, entre elas a de Sônia, filha de seu primeiro casamento, que é levada a prostituir-se para evitar que as crianças de sua madrasta morram de fome. Raskólnikov, após essa conversa, o ajuda a voltar para sua casa. Lá, ao ver toda a miséria daquela família, sente um impulso de deixar, antes de ir embora, suas últimas moedas. Essa ação é imediatamente seguida por um arrependimento:

Que asneira foi essa que acabei de fazer? – pensou. – Ora, eles têm a Sônia, ao passo que eu mesmo estou precisando”. Mas, depois de refletir que já não era possível reaver o dinheiro e que, apesar de tudo, ele não o faria mesmo, pôs de lado o assunto e foi para casa. “Ora, Sônia precisa de cremes também – continuou, rua afora, com um riso sarcástico. – Essa pureza custa dinheiro... Hum! Sim, mas pode ser que Sónietchka fique hoje a nenhum, porque o risco é um só, a caçada ao bicho vermelho... a extração do ouro... e então eles todos vão ficar na pindaíba amanhã, mesmo sem o meu dinheiro... que coisa, hein, Sônia! Entretanto, que tesouro eles conseguiram achar! E estão aproveitando! E olhem que aproveitam mesmo! E se habituaram. Choram, mas se habituaram. O canalha do homem se habitua a tudo! (DOSTOIEVSKI, 2001, p. 42-43).

Para Marques, (2016, p.218), a experiência com a família de Sônia desperta em Raskólnikov o cerne de sua contradição, de sua cisão, “de um lado, o ato impensado de compaixão, que reflete uma dimensão não racionalizada de sua subjetividade, de outro a elucubração sem fim, a tentativa cerebral de se afastar dessa situação pela ironia” e, também, por uma autocrítica fria e acusatória.

Raskólnikov só vai conhecer Sônia mais à frente na história, depois de já ter cometido o crime, quando, ao caminhar pela rua, se depara com Marmieládov atropelado, à beira da morte, e leva-o até sua família. Sônia chega após sua madrasta pedir a uma das crianças para chamá-la, e seu pai morre em seus braços. Raskólnikov observa tudo e vai embora, não sem antes deixar um dinheiro para a madrasta, a fim de ajudar no enterro. No dia seguinte, é Sônia quem vai agradecer esse feito. Os dois não se falam muito, mas, em um impulso, Raskólnikov diz que vai visitá-la à noite. Quando os dois se encontram, agora no cubículo em que Sônia mora, Raskólnikov instiga-a, dizendo que sua madrasta e seus filhos não podem mais viver às custas dela, se aproveitando dela.

Sônia revela que continuará fazendo o que for preciso para ajudá-los. Raskólnikov fica desnorreado com tamanha bondade e passividade e tenta encontrar saídas para a situação de

Sônia. Encontra três: loucura, suicídio ou perversão. E já que “Sônia não optou pelas duas últimas, aquilo que a sustenta – sua fé religiosa e sua espera por um milagre – são interpretados por Raskólnikov como indícios de loucura [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p.222).

Por acaso é possível falar do jeito como ela fala? Por acaso é possível, com a mente sadia, pensar como ela pensa? Por acaso é possível viver à beira da perdição, sentada na borda desse fosso asqueroso, em que ela já está afundando, e dar de ombros, tapar os ouvidos, quando alguém avisa do perigo? Será que está esperando um milagre? Com certeza é isso. E, por acaso, tudo isso não são sintomas de loucura? (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.356)

É logo depois desse pensamento que ele pede a Sônia para ler em voz alta a passagem da Bíblia sobre a ressurreição de Lázaro. Sônia fica extremamente comovida depois da leitura, e Dostoiévski dá o tom de mistério e importância da cena: “Fazia tempo que o toco de vela vinha se apagando no castiçal torto, iluminando palidamente o assassino e a prostitua, estranhamente reunidos nesse quarto miserável, durante a leitura do livro eterno” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.361). Ao final da cena, afetado pelo acontecimento, Raskólnikov propõe que os dois permaneçam juntos.

Raskólnikov justifica essa proposta porque, de certa forma, ele se enxerga na história e nas escolhas de Sônia, já que ambos vivem encurralados

pelas dificuldades para sua própria sobrevivência e de sua família. Além disso, sua teorização sobre os homens extraordinários e ordinários, bem como seu teste para verificar a qual classe pertencia, não passam de tentativas de que um milagre (ser Napoleão) aconteça” (MARQUES, 2016, p.221).

A outra motivação é que “de certa forma, Sônia também é criminosa (no sentido de se prostituir, ou seja, de ultrapassar limites morais) e Raskólnikov, reconhecendo-se nela (em seus meios, mas não em seus fins), quer unir seus destinos” (MARQUES, 2016, p.221).

Por acaso não fizeste a mesma coisa? Também *ultrapassaste*... conseguiste ultrapassar. Cometeste um suicídio, arruinaste a vida... a própria (tanto faz!) Tu poderias viver com espírito e razão, mas vais terminar na Siénnia... Mas não podes aguentar-te, e se ficares só acabarás enlouquecendo, como eu. Já agora pareces uma louca; então, precisamos seguir juntos, pelo mesmo caminho. Vamos! (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 339, grifo do autor)

Porém, é importante notar que essas são as hipóteses que o próprio Raskólnikov traz na tentativa de racionalizar seu ímpeto em direção à Sônia, mas essa de identificação não dá conta

do que se passa com ele a partir desse encontro, como veremos a seguir. Não é à toa que Marques afirma que, neste momento, Raskólnikov ainda

não é tocado no sentido de aceitar a fé de Sônia, pelo contrário, seu desejo imediato é o de afrontá-la novamente, [...] propõe a Sônia que substitua o anseio pelo milagre do perdão e da ressurreição, pela ação prática, custe o que custar (MARQUES, 2016, p.223).

- Então, então o que fazer? – repetiu Sônia, chorando histericamente e torcendo os braços. - O que fazer? Esmagar o que for preciso, de uma vez por todas, e só: e assumir o sofrimento! O quê? Não estás entendendo? Depois vais entender... A liberdade e o poder, principalmente o poder!... Sobre toda a canalha trêmula e todo o formigueiro!... Eis o objetivo! (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 340).

Raskólnikov não pode deixar de notar, contudo, que coexistindo com essa lógica de identificação racional com Sônia, existe uma força que o carrega para sentidos que ele mesmo não compreende. Por mais que queira ver a si mesmo como um indivíduo independente, sua sensibilidade lhe mostra que o outro se faz presente.

Mais à frente, ainda no impulso de estreitar seus laços com Sônia, Raskólnikov é tomado pela necessidade de confessar a ela o seu crime, mesmo sem entender o porquê, “sentiu que não só não podia deixar de contar aquilo como também chegava a ser impossível adiar aquele minuto[...] ainda não sabia porque era impossível, apenas sentia isso” (DOSTOIÉVSKI, 2019,p.445).

Tendo-o ouvido falar sobre seu raciocínio e sobre sua teoria, Sônia compreende “que esse catecismo sombrio se tornara a fé e a lei dele” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 426). E percebe como Raskólnikov fez um grande mal a si mesmo, que ele sofre e que, por isso, é digno de sua compaixão. Mas, a compaixão de Sônia vem acompanhada da exigência de arrependimento e punição, da exigência de renunciar àquela individualidade orgulhosa de si mesma. Então, o amor de Sônia pesa porque convoca: “ele olhava para Sônia e sentia o quanto do seu amor havia depositado nele e, estranho, experimentou uma súbita sensação, penosa e dolorosa, por ser tão amado” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 430).

Porém, a essa altura, Marques (2016, p.227) lembra que já “não é possível encontrar uma passagem específica da transcrição do pensamento ou do discurso de Raskólnikov que

explícite sua decisão de entregar-se para a polícia”, que sua decisão de entregar-se para a polícia já não é tão racional e consciente: são suas atitudes que o carregam.⁷

Raskólnikov é preso e transferido para a Sibéria. Sônia acompanha-o e visita-o frequentemente, mas Raskólnikov permanece frio com ela. Para ele, a paixão de Sônia chega a humilhá-lo, já que “até aquele momento, não sofrera nenhuma mudança radical de perspectiva, permanece aferrado à lógica anterior ainda ao crime” (MARQUES, 2016, p.225). Na prisão, não chega a entrar em contato com outros presos, seu orgulho lhe envergonhava, “era de orgulho ferido que estava doente” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 553). Até que Raskólnikov adoece e tem que se isolar na enfermaria do presídio. É nesse período que temo sonho, já mencionado, sobre o alastramento de uma peste por toda a humanidade, peste que gerava nos contaminados a ilusão de ser mais inteligente que os demais e de deterem a verdade absoluta. Esse sonho perturba Raskólnikov que não consegue esquecê-lo, “atormentava o fato de que o delírio disparatado se refletia de forma tão triste e torturante em suas lembranças, de que perdurasse tanto a impressão daqueles devaneios febris” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 557). É como se ele fosse testemunha de “uma demonstração gráfica das consequências lógicas de sua teoria” (KATZ, 1984apud MARQUES, 2010, p.152). Para Marques, ao tomar contato com as potencialidades destruidoras “de seus pensamentos utilitário-racionalistas, Raskólnikov dá o primeiro passo para uma efetiva refutação e superação da teoria” (MARQUES, 2010, p.154).

A partir desse momento, acredito que Raskólnikov aceita o amor e paixão como um estranho, como um fora que o convoca, passando finalmente a escutar outras potencialidades que até então rejeitava.

Até então, como lembra Joseph Frank corroborando com esse pensamento, “Raskólnikov está totalmente cego às forças emotivas e psíquicas subscientes que foram estimuladas em sua personalidade” (FRANK,2010, p.583). Em todos os incidentes ocorridos até aqui, ele se mobiliza contra quaisquer sentimentos que atrapalhassem seus fins utilitários ou racionais.

O primeiro indício dessa perda de resistência em relação a essa nova experiência, e portanto à paixão de Sônia é uma passagem muito bonita, quando ele ainda está doente, na enfermaria.

⁷ “Ele parecia uma alma penada. Não conseguia ficar um minuto no mesmo lugar, concentrar a atenção em nenhum objeto; seus pensamentos se atropelavam, ele divagava; as mãos tremiam levemente” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 530).

Certa vez, à tardinha, já recuperado, Raskólnikov adormeceu; ao acordar, foi inadvertidamente à janela e avistou Sônia ao longe, no portão do hospital. Ela estava em pé e parecia esperar algo. Nesse instante alguma coisa cortou o coração de Raskólnikov; ele estremeceu e depressa afastou-se da janela. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 557).

Nesse momento, a imagem de Sônia começa a ser ressignificada, e quando ele sai do hospital, é ela que está doente e se afasta temporariamente de suas visitas. Raskólnikov sente, entretanto, a necessidade de sua presença. “A experiência da falta de Sônia pôde, enfim, fazê-lo entrar em contato com seus sentimentos” (MARQUES, 2016, p. 228).

Mais à frente, na cena à margem do rio, a reação de Raskólnikov diante de Sônia difere totalmente do padrão anterior e configura o ápice de sua epifania⁸

Ele sempre lhe segurava a mão com um quê de aversão, sempre a recebia como quem está agastado e às vezes calava obstinadamente durante toda a visita dela. Acontecia de ela tremer diante dele e ir embora em profunda aflição. Mas agora suas mãos não se separavam; ele a olhou de passagem e rápido, não disse nada e baixou a vista para o chão. Estavam a sós, ninguém os via. A essa altura a escolta havia voltado. Como isso aconteceu nem ele mesmo sabia, mas de repente alguma coisa pareceu o impelir e lançá-lo aos pés dela. Ele chorava e lhe abraçava os joelhos (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 558-559).

Finalmente, através de Sônia, nessa passagem, Raskólnikov entra em contato com a compaixão, esse sentimento tão outro quando colocado em confronto com a filosofia sobre a qual pautara sua existência, essa experiência que “produz um elo de ligação entre as pessoas, rompe a distância entre elas” (MARQUES, 2016, p. 230). Para Parts, a compaixão trata-se de uma condição que envolve três elementos (um cognitivo, um afetivo e um volitivo), uma vez que o sujeito reconhece o sofrimento de outrem, é afetado por ele e busca remediá-lo (PARTS, 2009, apud MARQUES, 2016, p.230). Chego então no cerne de minha investigação. Sônia não é compreensível racionalmente, ela faz parte de um mistério do qual Raskólnikov estava distante e que, ao final, experiência e aceita. Pela presença desse mistério que não é dado, mas que é concreto, penso que o encontro entre os dois passa, necessariamente, pela questão da espiritualidade, da fé de Sônia. A compaixão caminhará ao lado da espiritualidade aqui. A seguir, procurarei evidenciar essa minha hipótese, buscando esclarecer ainda esse sentimento de compaixão.

⁸Penso epifania aqui no sentido de uma “manifestação intuitiva da realidade”, isso mais a frente ao falar sobre o conceito de “corpo vibrátil” poderá ajudar.

3.3 Um salto de fé

Vimos a presença da fé em Sônia na passagem de Lázaro e, também, momentos antes de sua leitura, quando Raskólnikov pergunta se ela acredita em Deus, e ela responde: “o que seria eu sem Deus?” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 334).

Mais à frente, nas linhas finais do epílogo, evidencia-se mais ainda a presença dessa fé. Com a Bíblia de Sônia nas mãos, Raskólnikov pensa: “Será que as convicções dela podem não ser também as minhas convicções? Os seus sentimentos, as suas aspirações, ao menos...” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 561).

Essa cena final, e não só ela, a obra toda, nos leva a inúmeras interpretações, e como diz Marques, no caldeirão ideológico da obra de Dostoiévski, muitos críticos consideram que Raskólnikov passa por uma conversão religiosa, e outros discordam desse ponto de vista. Para Rosenshield, por exemplo, “a grande transformação que ocorre está no modo de viver, o qual antes era analítico e agora é emocional” (ROSENSHIELD 1976, apud MARQUES, 2010, p.156), ou seja, tratava-se de assumir mais do que uma convicção, de assumir certos sentimentos e aspirações, um modo outro de perceber e experienciar o mundo que não aquele individualista, racional e utilitário.

Não trarei uma resposta conclusiva a esse respeito, visto que a obra, como já assinalamos, jamais teve intenções unilaterais sendo próprio à sua heterogeneidade as diversas leituras possíveis. Aliás, o fato de existirem correntes de pensamento tão diversas talvez nos confirme a ausência de dogmatismo da obra. O assunto é amplo e complexo, e aqui apenas trarei uma perspectiva que busca retirar a experiência da espiritualidade de um discurso ou modelo conservador ou messiânico, que acredito equivocadamente, para colocá-lo em um lugar que considero potente para essa investigação, um lugar para o qual fui sendo convocada quando me permiti entrar em contato com aquele *nó vital* da obra e da experiência de construção do solo.

Começarei por apresentar comentários de estudiosos sobre a relação de Dostoiévski com a fé, pois creio que podem nos dar pistas importantes. Ainda que entrelaçar a vida e a obra de um autor seja delicado, trago aqui perspectivas que não me pareceram reduzir de forma alguma a obra ao vinculá-la às inquietações de Dostoiévski, mais do que a possíveis ideologias.

Então, vamos por parte.

Orlando Figes, estudioso da cultura russa, lembra que Dostoiévski “condenava como “ocidental” toda fé que buscasse um entendimento racional da Divindade ou que tivesse de se

impor por leis e hierarquias papais”(FIGES, 2017, p.233). Segundo Figes, “só se podia chegar ao “Deus russo” em que Dostoiévski acreditava por meio de um salto de fé: uma crença mística além de todo raciocínio” (FIGES, 2017, p.233).

Essa afirmação ecoa em uma das perspectivas trazida por Marques (2016, p.299) que estabelece uma relação entre Dostoiévski-artista e Dostoiévski-cristão por meio do “conceito de conhecimento apofático, isto é, a recusa de obter o conhecimento da verdade em termos racionais”.

essa atitude apofática leva a teologia cristã a usar a linguagem da poesia e das imagens para a interpretação de dogmas mais do que a linguagem convencional da lógica e dos conceitos esquemáticos”. Tal tradição de pensamento negativo, de conhecimento por meio de similaridades dissimilares, leva a um distanciamento dos dogmas e verdades eternas da igreja ortodoxa oficial: “na vida de seus personagens, a verdade nunca é algo dado, mas *algo a ser encontrado e verificado na experiência comum e em comunhão com o outro*” (BORTNES, 1998apud MARQUES, 2016, p. 230, grifo nosso).

Similaridades dissimilares que encontramos no próprio modo de escrita de Dostoiévski, como mencionei anteriormente. Entendendo aqui que a verdade em sua obra não é vista como aquela que trabalha a partir oposições. Como bom e mau, mas sim como uma verdade que inclui os opostos, os paradoxos e é multiplicadora ,Bortnes (1998)evidencia ainda a importância da experiência para que algo possa ser uma “verdade”. Essa formulação auxilia minha investigação e remete àquele encontro com o outro, com aquilo que me convoca e do qual não tenho conhecimento prévio.

Bortnes (1998) ainda chama à atenção que é na linguagem da poesia e da imagem que essa fé experiencial, não dogmática, se apresenta. Também Rancière sobre isso diz:“ a ideia que "faz agir" Raskólnikov é feita apenas de intensidades nômades, de febres, impulsos e acasos. Essa derrota das causas, dirão que ela cumpre exatamente a função da Providência e da Graça. Mas ela também ajusta a Providência e a Graça à nova lógica estatística dos acasos. (igualmente ilógicos.)” (RANCIÈRE, 2001, não paginado). Assim Rancière conclui que

a demonstração do crente Dostoiévski, fazendo seus heróis passarem bruscamente do teatro da vontade ao drama da ressurreição, não é, no fundo, diferente da do descrente Flaubert, que identifica o nascimento de um amor no acaso de um turbilhão de poeira [...] [...]” Com Balzac ou Dostoiévski,

antes de virem Proust ou Faulkner, Svevo ou Virginia Wolf, a arte de escrever esposou, de fato, a causa dessa ordem igual à desordem, dessa razão idêntica à desrazão, ou dessa atividade igual à passividade que se chama agora a vida(RANCIÈRE, 2001, não paginado).

Ou seja se a ilogicidade seria consequência de uma fé que se adequa as convicções de Dostoiévski, ela também é manifestação de um outro modo de percepção do mundo que a arte, no caso da literatura, é capaz de manifestar.

Vamos ainda explorar um pouco mais a relação de Dostoiévski com a fé para, então, chegarmos na criação artística, chegarmos na imagem, como menciona Bartnes.

Para Joseph Frank (2010, p.600), “talvez em nenhum outro lugar tenhamos chegado mais perto da relação tortuosamente angustiada de Dostoiévski com a fé religiosa do que na mistura de admiração involuntária e ceticismo consciente com que Raskólnikov reage à Sonia”.

Penso que esse “ceticismo consciente” passa pela pergunta, que segundo Figes atravessa toda a obra do autor russo: “como acreditar em Deus se o mundo criado por ele era tão cheio de sofrimento? Era uma pergunta que se sentia forçado a fazer ao olhar a sociedade em que vivia. Dostoiévski lutava pela fé. “Sou filho dos tempos”, escreveu em 1854, “filho da descrença e do ceticismo” (FIGES, 2017, p.232).

É quase unânime, nos diversos estudos a que tive acesso, o fato de que a fé nunca foi um lugar de apaziguamento para Dostoiévski. Os romances de Dostoiévski “podem ser lidos como um discurso aberto entre a razão e a crença no qual a tensão entre os dois nunca se resolve por completo”(FIGES, 2017, p.233).

Assim, se em seus romances aparecem inúmeras personagens que, como ele, anseiam pela religião diante das dúvidas e do raciocínio, sendo Raskólnikov um exemplo, há também inúmeras outras figuras que são quase como uma resposta à voz da dúvida e da razão, figuras inspiradas “naqueles “tipos russos” reais e imaginários — eremitas, místicos, Loucos Santos ou simples camponeses russos — cuja fé estava além do raciocínio” (FIGES, 2017, p. 233). Sônia me parece uma dessas figuras. Falarei sobre isso a seguir.

Mencionei antes a preocupação de Dostoiévski com sua época e a tentativa de levar às últimas consequências as tendências da época ligada à ideia do desaparecimento de Deus, perscrutando as consequências da perda da fé, em uma Rússia que estava passando por um período de ocidentalização. Para o escritor, segundo Figes

continuar acreditando diante de provas científicas avassaladoras era um dom peculiarmente russo. [...] O simples povo russo, afirmava Dostoiévski,

encontrara a solução para o tormento do intelectual com a fé. Eles precisavam da sua crença, ela era fundamental para a vida e lhes dava forças para continuar vivendo e suportar o sofrimento. Essa também era a fonte da fé de Dostoiévski — a ânsia de continuar acreditando apesar das dúvidas, porque a fé era necessária para a vida; o racionalismo só levava ao desespero, ao homicídio ou ao suicídio, destino de todos os racionalistas dos seus romances (FIGES, 2017, p.233).

Contudo é necessário lembrar que a problematização que Dostoiévski faz a respeito da ocidentalização, e também o diálogo com a tradição, com o “simples povo russo”, não se trata de algo conservador ou simplesmente nostálgico e sim de um embate permanente entre a tradição e o seu tempo presente, como mencionei no capítulo um e buscarei explicitar aqui.

Figes (2017, p.14) lembra que, na época de Dostoiévski, havia “um encontro entre dois mundos inteiramente diferentes: a cultura europeia das classes superiores e a cultura russa do campesinato” que geraram esse tensionamento e levavam as perguntas que ocuparam a mente de todos os artistas da época: “O que significava ser russo? Qual era o lugar e a missão da Rússia no mundo? E onde estava a verdadeira Rússia? Na Europa ou na Ásia? Em São Petersburgo ou em Moscou? No império do tsar ou na aldeia lamacenta de uma só rua[...]?” (FIGES, 2017, p.14).

Não havia uma negação exclusiva da europeização, os grandes artistas da tradição russa inclusive Dostoiévski não eram “simplesmente “russos”, eram europeus também, e as duas identidades estavam entrelaçadas e, de várias maneiras, eram mutuamente dependentes” (FIGES, 2017, p.17). É essa a contradição e a riqueza que perpassa toda a obra de Dostoiévski.

René Wellek em seu ensaio “Um esboço da história crítica de Dostoiévski”, traz algumas considerações em relação a “inspiração religiosa e mística” e, também, ao panorama da época

Havia, na Rússia no século XIX, muitos filósofos religiosos e profetas políticos que são quase completamente desconhecidos hoje em dia no Ocidente, apesar de terem eloquentemente expressado muitas ideias abraçadas por Dostoiévski. No entanto, eles escreveram tratados e dissertações, não romances. As ideias de Dostoiévski ganham vida em seus personagens: a humildade cristã de Príncipe Michkin e Aliócha Karamázov, o orgulho satânico de Raskólnikov e Ivan Karamázov, o ateísmo dialético de Kirílov, ou o eslavofilismo messiânico de Chatov. No melhor de Dostoiévski as ideias incandescem, conceitos tornam-se imagens, símbolos ou mesmo mitos (WELLEK, 1970 apud MARQUES, 2016, p.185).

Seguirei aquela pista de uma tradição que se opõe ao conservadorismo fazendo um paralelo com o que Kellek chama, no final da citação acima, de imagens, símbolos, mitos, ou conceitos e ideias incandescentes na obra de Dostoiévski. Para isso, vou me aproximar da maneira com que Grotowski, outro artista eslavo, operava com os arquétipos tradicionais da Polônia, retirando-os de seu lugar fixo, apaziguado, colocando-os em tensão com os valores modernos a fim de, de certa maneira, reafirmá-los em outras bases.

Entendendo aqui a definição de arquétipo como Grotowski a define:

O símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhante, que tenha mantido valor como uma espécie de metáfora, de modelo do destino humano, da situação do homem [...] não constituem invenções da mente, mas que são, por assim dizer, herdadas através de um sangue, uma religião, uma cultura, um clima. (Cristo e Maria por exemplo, morte e nascimento...) (GROTOWSKI, 1962 apud MOTTA LIMA, 2012, p. 322)

Como afirma Motta Lima sobre o teatro de Grotowski: “Não era mais possível para o espectador afirmar-se, identificar-se ou apaziguar-se por intermédio daqueles tão conhecidos arquétipos nacionais. Eram retirados de um quadro idealizado” (MOTTA LIMA, 2012, p.325). Os arquétipos lançavam indagações ao tempo presente. E eram, também pelo tempo, confrontados. Dostoiévski e, também Tarkosvki, parecem operar de maneira semelhante, fazendo esse mesmo chamado à revisão/investigação de determinados arquétipos (e valores) herdados da cultura russa e da religião ortodoxa. É por essa perspectiva, da imagem, do mito, que atravessa os tempos, e não pela perspectiva da conversão, do dogma ou do messianismo que gostaria de lidar com a história de Raskólnikov e Sônia.

Motta Lima apresenta “três grandes núcleos” arquetípicos, com os quais Grotowski operou e que eram colocados em confronto com a modernidade, eles acompanharam o trabalho de Grotowski durante os anos de 1960: são o mártir, o rebelde e o *outsider*. Para Motta Lima, “essas imagens-modelo estiveram presentes tanto em suas encenações quanto, acredito, em sua visão de mundo, de teatro e mesmo em sua noção de ator. É com esses modelos que seu espectador foi confrontado” (MOTTA LIMA, 2012, p. 356).

Esses núcleos arquetípicos presentes na obra de Grotowski se assemelham em muito àquelas imagens encontradas nas obras de Dostoiévski e de Tarkovski. São figuras que, ao mesmo tempo, não aderem ao seu tempo, não se constroem sobre as noções de individualidade ou de produtividade; estão em busca de outra experiência, uma possibilidade de ligação com

aquilo que poderíamos nomear como o mistério da vida e que traria sentido para suas existências. Não sem sofrerem, não sem crises - na verdade, ao contrário, a crise está sempre presente -, eles recusam as leis de uma visão de mundo materialista e, assim, por sua própria existência, contrastam com a lógica vigente.

Em Crime e Castigo, através de Sônia, se anuncia uma dessas figuras que representará um ideal arquetípico para o escritor e que será trazido a luz radicalmente através da personagem do príncipe Míchkin, de *O Idiota*, que encarnará um homem positivamente bom e belo, inspirado na figura de Cristo.

Paulo Bezerra (2002,p.10), no prefácio de *O idiota*, menciona uma carta escrita por Dostoiévski em ele diz que “só Cristo é uma “personagem positivamente bela”” e também que Dom Quixote teria sido, até aquele momento, a personagem mais “bem acabada”, enquanto encarnação daquela idealização. Lembrando que, em Dom Quixote, o belo caminha ao lado do cômico, Bezerra identifica então no Príncipe Míchkin características dessas duas figuras, ao lado de outros traços como o de esquisito que se desvia do papel social que lhe destinam e do louco ou mendigo com dons proféticos (iuród).

Desde o início, Dostoiévski sabia da dificuldade que encontraria ao retratar esse ideal, pois para ele, “amar o homem como a si mesmo, segundo o mandamento de Cristo, é impossível. A lei da personalidade na terra é impositiva. O Ego atrapalha” (apud FRANK, 2002, p. 411).

No entanto, Dostoiévski nos trouxe esta impossibilidade levando as últimas consequências seu ideal de beleza, fazendo com que as ações de Michkin levem ao desfecho trágico de sua figura. Em contraste com a sociedade das “regras e dos bons costumes” o Príncipe seria um completo fracasso se seguirmos a lógica utilitarista e individualista de seu meio social.

Nogushi (2013, p. 416) lembra ainda que há o fato da patologia que acomete Míchkin, a epilepsia, que torna mais visível ainda o quanto o príncipe destoa dos padrões comportamentais socialmente aceitos, e o quanto sua presença é um ruído incômodo no meio em que vive.

Quando os outros pregam o desprezo e condenam, ele apela para compaixão [...] O príncipe luta com suas armas, que parecem aos outros irrelevantes e sem eficácia, mas que, no entanto, podem se mostrar de uma grande força: o amor, a compaixão, a humildade (LAMBLÉ, 2001 apud NOGUSHI, 2013, p.417).

No entanto, a sua compaixão não impede “os trágicos acontecimentos causados pela frenética luta de egoísmos que domina a trama de O Idiota” (NOGUSHI, 2013,p.433). Mas, é em seu fracasso que Dostoiévski prova a beleza de seu ideal, pois o príncipe não se rende à sordidez daqueles que o cercam; ele enlouquece, mas não se rende. Nogushi, (2013, p.442) lembra ainda que o príncipe “não se refugia em sonhos ou devaneios”, pois suas ações se dão no mundo real, ao qual ele pertence. “O jovem Hippolit desvenda este aspecto materialista do pensamento do príncipe, e o próprio príncipe concorda, dizendo que sempre havia sido materialista” (NOGUSHI, 2013, p.442).

As ações de Mychkin são manifestações do sagrado na realidade, indicando que, para Dostoiévski, a fé é algo concreto, e apenas existe na materialidade das relações diárias. Ainda que permaneça no campo da impossibilidade e se levada as últimas consequências tenda a fracassar, como nos mostra a trajetória de Michkin.

Assim, a fé é sempre um paradoxo, da mesma forma que a compaixão. Isto porque, apesar de se dirigir diretamente às relações humanas, sua realidade deve ser independente das forças materiais e da negação constante que estas forças representam (NOGUSHI, 2013, p. 44).

Algo muito semelhante a essa figura de Míchkin está em Sônia, para retornarmos a Crime e Castigo. Ambas as personagens trazem como característica a compaixão pelo sofrimento do outro, – o apego à justiça e à bondade – e ambos geram estranheza na sociedade em que estão inseridos. É muito bonita, aliás, a relação que vai se revelando no epílogo, na cena de Sônia com os presidiários, afirmando toda a expressão de caráter que remete à figura de Cristo em suas ações concretas

[...] por que todos eles gostavam tanto de Sônia? Ela não procurava cair-lhes nas graças; eles a viam raramente, às vezes apenas no trabalho, quando ela aparecia por um minuto para ver Raskólnikov. No entanto, já todos a conheciam, sabiam também que ela o acompanhara, sabiam como vivia, onde morava. Ela não lhes dava dinheiro, não fazia maiores favores. Só uma vez, num Natal, trouxe uma esmola para toda a prisão: de tortas e roscas. Mas, pouco a pouco, iam se formando algumas relações mais íntimas entre eles e Sônia: ela escrevia as cartas deles para os pais e as levava ao correio. Por indicação deles, seus parentes e parentas que vinham à cidade deixavam com Sônia coisas e até dinheiro para eles. As mulheres e amantes deles a conheciam e visitavam (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.556).

Sei que hoje é muito arriscado falar da figura de Cristo. É uma figura que tem sido associada a tantos fundamentalismos, moralismos e retrocessos, que, no início, me assustou um pouco constatar o quanto ela era importante pra a obra de Dostoiévski e também para a de Tarkosvki. Seria necessário um estudo amplo dessa questão para esclarecer as origens desse cristianismo, adentrar na gênese do cristianismo ortodoxo russo, estabelecer influências de outras religiões e toda uma complexidade que não é a intenção dessa pesquisa. Contudo, espero ter conseguido deixar claro que essa figura, tão gasta, tão mal interpretada e tão manipulada de Cristo em Dostoiévski se manifesta sem moralidades, sem dogmatismos. Não é à toa, como observado por Guardini, que no caso de Sônia, o autor tenha escolhido uma prostituta para proclamar o ideal cristão (GUARDINI, 1964 apud VON GLEHN, 2013, p.65) assim como escolheu também em *O Idiota* um príncipe que não se adequa as características daquilo que a sociedade espera dele. Gostaria de voltar à citação de Huberman que apresentei no primeiro capítulo e que se relaciona ao modo de lidar com os arquétipos. Ele dizia que “em cada época, é preciso arrancar de novo a tradição ao conformismo que está a ponto de subjugar-la – e fazer desse arrancar uma forma de aviso de incêndios por vir” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Creio que através dessa breve exposição de *O idiota* e também de Sônia, que continuará a seguir, pude mostrar um pouco como Dostoiévski conseguiu fazer “incêndios” através da imagem de Cristo.

Poderíamos compará-la a esses personagens ideais dos quais fala Tarkovski (aqui de fato se referindo ao Príncipe Michkin e a Dom Quixote):

Personagens literários a quem poderíamos chamar de "personagens ideais". E é exatamente porque são ideais, que eles sofrem derrotas na vida real. Então, para mim, esse é um trabalho que expressa a força do homem fraco. Crença na dependência do espírito que deu origem a esse homem. O tema é que não importa o que um homem faz em nome do que sente em sua alma, como uma conexão com um poder superior. [...] Fazer o impraticável é, para mim, o sinal de um espírito sublime. [...] Porque existem outras ideias, porque o mundo estruturado como é não pode criar um homem espiritual. Mas, essa mesma força faz com que ele aja de uma forma impraticável (TARKOVSKI, 2019)⁹.

Nesse sentido, o cineasta afirma que estava interessado no “homem relutante — ou até mesmo incapaz — de subscrever os dogmas geralmente aceitos de uma "moralidade" mundana; no homem que reconhece que o significado da existência está, acima de tudo, na luta contra o

⁹ Citação retirada do documentário “Uma Oração de Cinema, de Andrey Tarkovsky, de 2019.

mal dentro de nós mesmos “já que nossa vida cotidiana e “a pressão geral para a acomodação” (TARKOVSKI, 1998, p. 251) contaminava inclusive o mundo das artes.

Há no filme *O Sacrifício*(1986) de Tarkovski, uma imagem que nunca esqueci. O filme inicia com a seguinte cena: Alexander, personagem principal, no dia de seu aniversário, planta uma árvore seca e conta ao seu filhinho sobre a lenda da árvore morta que renasce por intermédio da crença de um monge de que ela floresceria se fosse persistentemente regada todos os dias. Tarkovski nos conta que o ato de regar a árvore infrutífera é, para ele, um símbolo de fé que vai além de um dogmatismo religiosos, confirmando que, em sua obra, o sacrifício passa mais por uma resistência – aquela de continuar a regar uma árvore que, a princípio, aos olhos de todos, está morta. Resistência que oferece oposição tanto às normas aceitas – o normal, o esperado - quanto ao utilitarismo que descarta aquele que não se encaixa. O sacrifício não parece estar em função de uma recompensa além desse mundo e não apresenta-se como uma punição dirigida a uma salvação. O ato que Alexander realiza, é um ato “absurdo”.

Essa imagem esteve muito presente durante essa escrita e caminha ao lado da passagem de Lázaro, em que o morto ressuscita. Uma imagem que nos joga naquele “salto de fé” e que me remete a visão trágica do mundo no sentido trazido por Quilici(2015). Para ele, “o herói trágico, o “brilho de sua existência individual”, se defronta com grandezas e forças que extrapolam a capacidade de controle e de entendimento racional”, justamente o que se dá com Raskólnikov, através do encontro com Sônia, como já vimos, e mais, diz que “seus modos habituais de ação, compreensão e proteção de si tornam-se ineficazes. É necessário então que ele se reveja completamente, que ele atravessasse uma “morte”¹⁰ (QUILICI, 2015, p. 139-140).Assim, talvez, Raskólnikov perceba a passagem de Lázaro como a possibilidade de sua própria ressurreição que redimensiona sua existência. Penso nessa passagem como uma “experiência liminar”, uma experiência que o convoca e, junto com ele, nos convoca, a outras formas de apreensão do mundo.

Ao resgatar esse tensionamento entre “o engajamento do homem nas tarefas do mundo estruturado e o seu redimensionamento provocado pelo contato com o “sem nome” e o “sem chão” da existência” (QUILICI, 2010, p. 140) próprio da tragédia, podemos, como Quilici(2010), rever esse “tipo de afeto” em nosso tempo. Ainda que pouco democratizado, os avanços da modernidade nos trouxeram “um grau de controle e compreensão racional das forças

¹⁰Penso que em *O Idiota*, o Príncipe Michkin já traz a percepção dessa grandeza e cumpre sua trajetória trágica “lutando” contra o egoísmo da sociedade burguesa ao qual estava inserido.

da natureza e do mundo que enfraqueceram a perspectiva trágica da existência, típica de uma humanidade marcada pelo mito” (QUILICI, 2010, p.140).

Porém, Quilici entende também que, ao lado desse pensamento crítico e científico e sem negá-lo, retomar aspectos da perspectiva trágica nos ajudaria a pensar outros aspectos de nossa crise atual:

a hybris do homem na era tecno-científica, as suas pretensões desmesuradas de controle tecno-científica, manipulação, que se expandem também para o campo político. O otimismo da era tecnológica e a crença numa expansão ilimitada que move o capitalismo também ocultam um desejo cego de eternização. Daí a importância do legado da visão trágica, que *sublinha a confrontação direta com os limites e instabilidades de nossa condição, para que uma espécie de choque se opere nas nossas ilusões*. Um desassossego que nos desperta para outro tipo de cuidado e atenção com o próprio processo da existência (QUILICI, 2010, p.141, grifo nosso).

Esse desassossego que gera uma experiência de “estranhamento em relação a um envolvimento automático com a existência”, tal como acontece com Raskólnikov, para Quilici, “abre espaço para outros modos de apreensão do nosso “estar no mundo”, que podem impulsionar a atividade artística” (QUILICI, 2010, p.136-137).

Compreendo, então, pela perspectiva trazida até aqui, que Dostoiévski, e também Tarkovski, a exemplo de suas figuras, são afetados por essas experiências e que, diante desse desassossego, dessa crise, vão, em suas épocas, através de suas obras, investigar aquelas forças imensuráveis, vão dar aquele salto de fé que ultrapassa a razão.

Os campos do artístico e do espiritual estão em permanente deslizamento nas obras de Dostoiévski e Tarkovski de modo que é impossível compreender suas obras atendo-se apenas a um desses campos.

Caminho ao lado desses dois artistas com a percepção de que aquilo que os inquieta, que os impele à criação, como um meio de transformação de si e de tentativa de encontro com o outro, também está presente nas questões que me atravessam. É importante perceber que, em certa medida, é a crise que viabiliza suas criações e, assim, eles me permitem pensar o ator – a atriz que sou – em meio à instabilidade, à fragilidade e à luta entre o que parece ser bem visto na arte do seu tempo e aquilo que busca, ainda que de modo cambaleante, gaguejante, em seu ofício.

A seguir tentarei, através de Sônia e Raskólnikov, confrontar essas figuras com minha época e, assim, investigar e experienciar o que teriam hoje a dizer. Vislumbrei nelas a

possibilidade de trabalhar as noções de vulnerabilidade e também de responsabilidade que têm me acompanhado nos últimos tempos e que têm sido também utilizadas como referências tanto nas oficinas A escuta do AREAS Coletivo quanto na criação do solo.

3.4 Um mundo a sonhar

Mencionei, na introdução, a diferença entre uma subjetividade centrada na individualidade, como é a de Raskólnikov, e uma outra maneira de viver a subjetividade trazida por Sônia. O espaço que ela habita contrasta com os conceitos utilitários, racionais e voluntaristas que o fazem agir.

Isso me faz pensar na minha necessidade de seguir esse chamado, esse nó vital do Crime e Castigo que, de certa maneira, está vinculado a essa convocação que Sônia parece fazer também a mim mesma, e aos nossos tempos em que o individualismo parece ter se tornado a norma. Procurarei esclarecer em que consiste esse chamado e, também, como ele me possibilita tecer algumas relações com o trabalho do ator. Recorrendo a Peter Pál Pelbart, creio que Sônia me possibilita enxergar, na sua “permeabilidade” e até na sua fraqueza, um antídoto para os corpos assépticos, estáveis e blindados para o outro e para o mundo. Como diz Pelbart:

Diante disso, seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, na sua dor, no encontro com a exterioridade, na sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas. [...] Como então preservar a capacidade de ser afetado, senão através de certa permeabilidade, de certa passividade até, de uma certa fraqueza. Eu vou fazer uma pergunta absurda: como ter a força de estar à altura de sua própria fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força? (PELBART, 2007, p. 7).

Sônia, ao encontrar Raskólnikov, o acolhe em seu sofrimento, sem querer, contudo, entendê-lo racionalmente. Ela respeita a sua exterioridade, não se identifica com ele e nem o identifica como um criminoso cruel; também não é condescendente com seu crime. Sem impor, sem julgar, Sônia, por sua capacidade de afetação, por estar ao lado, por sua compaixão, acaba abrindo em Raskólnikov um espaço mais receptivo a sentimentos e experiências que antes ele rejeitava. Com sua ilimitada disposição para o sacrifício e com sua bondade desinteressada, que a levaram mesmo a prostituir-se para manter a família, Sônia cultiva uma capacidade de

resistência àquelas forças que levam a competição, à exclusão do diferente, à ânsia pela inserção, forças que produzem os “corpos blindados”.

Vou me deter sobre essa noção de permeabilidade, de vulnerabilidade, para pensá-la como uma potência de criação que, necessariamente, está interligada ao modo como percebemos e operamos em nosso cotidiano.

Sueli Rolnik, (2006, p.2) em seu texto *Geopolítica da cafetinagem*, traz essa mesma noção de vulnerabilidade como “condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade”. Segundo Rolnik (2016), existem dois tipos de experiência que fazemos no mundo. Uma que é aquela mais imediata, “baseada na percepção que nos permite apreender as formas do mundo em seus contornos atuais – uma apreensão estruturada segundo a cartografia cultural vigente”. (ROLNIK, 2016, não paginado) Em outras palavras, trata-se da experiência que se constitui ancorada nas referências e representações de que dispomos previamente, e que projetamos nas coisas e pessoas, para que estes façam sentido.

Esse modo de cognição, necessário para vivermos em sociedade, é uma experiência centrada no sujeito, e é próprio da cultura capitalista e individualista de nossa sociedade ocidental. Trata-se de um modo de cognição que projeta o que já conhecemos a partir de nossa identidade, de nossos conhecimentos, naquilo que ainda não compreendemos e nem podemos imediatamente nomear ou identificar. Muitas vezes, esse modo de entender o mundo acaba também afirmando uma lógica utilitarista, na qual o outro se torna um objeto que só tem valor enquanto (nos) é necessário.

Porém, Rolnik (2019, informação verbal)¹¹ lembra-nos de uma segunda experiência potencialmente mais ampla e complexa, que aceita a vulnerabilidade, o “não saber” e “a qual (tendemos a) estar desvinculados, que é a experiência como vivente, como ser vivo entre todos os seres vivos, não só humanos”.

Rolnik (2016, não paginado) entende que essa é uma outra forma de experiência que a subjetividade faz de seu entorno e que ela designa como “fora-do-sujeito”: seria “a experiência das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo

¹¹ Se trata de uma conversa entre Ailton Krenak e Sueli Rolnik intitulada *Constelações insurgentes: fim do mundo e outros mundos possíveis* com mediação de Tatiana Roque realizada através do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, 10 out. 2019.

em sua condição de vivente”. Em uma palestra na UFRJ, tendo como interlocutor Ailton Krenak, Rolnik explicou

São efeitos que não se definem por palavras ou por um gesto, mas que são totalmente reais. Tais efeitos consistem em outra maneira de ver e de sentir aquilo que acontece em cada momento. Somos tomados por um estado que não tem nem imagem, nem palavra, nem gesto que lhe correspondam e que, no entanto, é real e apreensível por este modo de cognição que denomino “saber-do-corpo”. Aqui já não se trata da experiência de um indivíduo, tampouco existe a distinção entre sujeito e objeto, pois o mundo “vive” em nosso corpo (ROLNIK, 2019, informação verbal).

Esse corpo, em “sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas”(ROLNIK, 2019) me remete à personagem de Sônia.

Ainda na palestra, Rolnik (2019) relembra uma história contada por Krenak sobre o Rio Doce. Esse rio, poluído com os dejetos da Vale, foi secando até estar aparentemente morto, porém, depois de um tempo, descobriram que o rio tinha voltado a fluir por baixo da terra, no subterrâneo. Concluíram, assim, que o rio não estava morto, que estava presente nele um germe de vida ainda que muito massacrado. Esse germe, frágil, rapidamente se conectou com um outro pedaço, que estava debaixo da terra, e, assim, voltou a fluir. O rio encontrou novas conexões, para que a vida ganhasse uma nova possibilidade de retomar seu fluxo, de encontrar um novo equilíbrio. Essa imagem de encontro de um mundo – muito fragilizado - com outro, encontro que produz outro mundo que não é mais nem de um, nem de outro, me remete ao encontro de Raskólnikov com Sônia. Remete-me também ao meu próprio encontro com o livro, e com tudo que veio a partir dele: estabeleceu-se uma conexão que viabilizou – e está viabilizando - uma nova possibilidade de existência, uma nova experiência de estar no mundo, após a perda de meus pais.

Para Rolnik (2019), essas experiências em que o outro é um campo de forças que nos afeta, que nos fecunda e produz em nós um embrião de futuro, produz uma fricção com a nossa experiência centrada no sujeito, desestabilizando-a, fazendo-a, de certa maneira, perder o sentido. Seria justamente essa desestabilização que nos torna frágeis, e que dá espaço para que aquele embrião que já habita nosso corpo possa germinar. Esse outro é “uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK, 2006, p.3). A compaixão de Sônia

desestabiliza Raskólnikov – já em crise – permitindo em seu corpo a germinação de um outro modo menos recortado – e assujeitado - de experienciar o mundo.

A seguinte imagem de Crime e castigo sobre o estado de Raskólnikov em sua última página exprime, justamente, essa dissolução, “demais, agora ele não resolveria nada de modo consciente, apenas sentia. A dialética dera lugar à vida, e na consciência devia elaborar-se algo inteiramente diferente” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 559). Nesse sentido, para mim, a imagem do significado de Sônia, literalmente expresso em seu nome, é muito forte e representa aqui o grau máximo da dissolução que (re) integra o ser ao mundo vivente, que resgata a sensação de pertencimento, não de inserção, mas de ligação

Sônia quer dizer Sophia, que no pensamento russo ocupa uma posição muito mais importante do que meramente aquela de seu significado literal, sabedoria. [...] Sophia é o feliz encontro entre deus e natureza, criador e criatura. No pensamento ortodoxo, Sophia chega perto de ser considerado algo similar ao quarto elemento divino. O amor por Sophia é um amor extático generalizado por toda a criação, de modo que as imagens de flores, do verde, de paisagens, rios, do ar, do sol e da água ao longo de Crime e castigo podem ser agrupadas no conceito de Sophia e figurativamente na pessoa de Sônia, a personificação deste conceito (GIBIAN, 1955, p. 994).

Não é à toa que Viatcheslav Ivanov entende que o romance está fundado no seguinte elemento mítico: “a revolta turbulenta da arrogância e insolência humanas (hybris) contra a vontade primitivamente sagrada da Mãe-Terra” (IVANOV, 1989 apud MARQUES, 2016, p.219) e que Gibian vê no crime de Raskólnikov um rompimento com a terra. A reconciliação vem, posteriormente, com o seu ato de beijar o chão, seguindo o conselho de Sônia; uma reconciliação com a terra, que penso ser como uma comunhão com o (seu) ser vivente. Lembremos da cena: logo após a confissão, Sônia aconselha Raskólnikov dizendo a ele,

Vá agora, neste minuto, para uma encruzilhada, se abaixe, primeiro beije a terra que você profanou, depois se curve numa reverência para o mundo inteiro, para os quatro lados, e diga para todo mundo, em voz alta: Eu matei (DOSTOIÉVSKI, p.459).

Porém, Rolnik deixa claro que entre essas sensações (as vibrações do corpo a essas forças) e a nossa capacidade de percepção mais imediata centrada no indivíduo “há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas e irredutíveis” (ROLNIK, 2006, p.3). Mas, que, de certa maneira, se interpenetram.

É a tensão deste paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as novas sensações que se incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Por esta razão elas colocam em crise nossas referências e impõem a urgência de inventarmos formas de expressão (ROLNIK, 2006, p.3).

Mas, não é fácil permanecer nessa desestabilização gerada pela crise, afinal, como diz Rolnik “às vezes temos "eu" demais sobrando e demandando, ficamos sem disponibilidade para escutar [...] e menos disponibilidade ainda para responder à exigência disto que sobra e criar um lugar para que ele venha a existir: o desassossego fica, então, produzindo seus efeitos à nossa revelia” (ROLNIK, 1993, p.11).

Tentarei explicar: se estou reduzido à experiência centrada no sujeito individualista e se, nessa lógica, a função é existir socialmente e, assim, sentir-se inserido, qualquer estranhamento pode se transformar em medo de exclusão, ser compreendido precipitadamente como uma falta, um sentimento de inferioridade, ou como uma ameaça. Assim, o estranhamento, o desassossego, não cumpriria seu potencial, não seria escutado, não produziria transformações e seria vivido apenas como angústia para o sujeito. Segundo Rolnik, (2020), sem nos permitimos ficar frente à frente com esse desassossego, vamos tentar “redesenhar um contorno ilusório”, na maioria das vezes fazendo uso do consumo para afastar a estranheza, a alteridade. Esse consumo pode ser um tipo de discurso da moda que adotamos rapidamente, ou uma roupa, ou algo que componha o que ela chama de “corpo decorado”. A tentativa é de eliminar, afastar aquele outro que coloca em crise nossas referências, segurança e contorno previamente estabelecidos.

Para lidar com o estranhamento, precipitadamente decifrado como algo que incomoda e tem que ser resolvido, o sujeito vai tentar reencontrar um equilíbrio que reajuste o seu já conhecido repertório, vai tentar manter o status quo, eliminando outras possibilidades de escuta, eliminando a possibilidade daquele germe de diferença e de futuro germinar. Nessa operação, se instalaria, segundo Rolnik(2019) ,uma cisão entre nós mesmos e nossa experiência como viventes.

Essa análise de Rolnik(2019) parece poder dizer respeito àquele outro que, além de Sônia, também me acompanha, Raskólnikov. Seu nome vem do radical *raskól* que significa, exatamente, cisão, crise. Mas, para ver como essa crise operou em Raskólnikov, talvez precisamos analisar a bela diferença entre dissolução e desintegração trazida por Marques. Ela

é fundamental para a compreensão da trajetória de Raskólnikov e, por correspondência, daquela que venho tentando realizar através da peça.

Para Cassedy, “o mais elevado uso que se pode fazer da individualidade, da completude do desenvolvimento do eu é, por assim dizer, aniquilar esse eu, entregá-lo completamente para cada um e para todos” (CASSEDY, 2005, p. 116).

Se por um lado, sob o prisma cristão dostoiévskiano, pode-se afirmar que certa dissolução do eu seja desejável, é preciso ter em vista que nem toda desintegração subjetiva é positiva. Raskólnikov aparece, como já se discutiu, como um sujeito cindido, atormentado pela dúvida. A manifestação objetiva de tal cisão produz destruição e violência. É o contato com Sônia e seu exemplo compassivo de dissolução do eu e fusão com o todo que mostra a Raskólnikov uma possibilidade de desintegrar o velho eu orgulhoso, cínico e alheio, e fundir um novo eu, a um tempo íntegro e reintegrado à humanidade (MARQUES, 2016, p. 231).

Marques (2016) mostra que “nem toda desintegração subjetiva é positiva”, ela pode gerar “destruição e violência” quando ligada aquela cisão do ser como vivente. Ao olharmos muito esquematicamente para Raskólnikov vemos que, ao eliminar a velha, ele faz um movimento de desintegração, e só mais a frente, entrando em contato com Sônia, um movimento de dissolução, que poderia ser lido como uma experiência de reintegração, de vínculo, com a vida. Há uma passagem em Crime e Castigo que pode ilustrar esse movimento de desintegração, de cisão com a natureza imanente, nela Raskólnikov é atravessado por um campo de forças que aquela paisagem trazia, mas fechado em sua lógica individualista, deixava “para mais tarde” a escuta daquilo.

Quando ia para a universidade tinha acontecido umas cem vezes dele parar exatamente naquele ponto e olhar aquela paisagem, e toda vez chegava quase a se admirar com a sensação que ele tinha. *Um frio inexplicável sempre soprava dali e toda vez, se espantava com a impressão triste e enigmática que tinha e, sem confiar em si mesmo, deixava para mais tarde a tarefa de entender o porquê daquilo.* (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.128, grifo do autor).

Essa citação parece falar também de um certo movimento que percebo em mim, não só em meu cotidiano, mas também naquilo que diz respeito ao meu trabalho como artista: o encontro com ferida. Essa é uma expressão de Eugénio e Fiadeiro (2012, não paginado) que dizem ainda que esse encontro nos “sinaliza a possibilidade de outros mundos e outros modos para se viver”. Se penso sobre a cena, entendo essas feridas como pequenas (ou grandes) percepções que vem do outro e que, por vezes, são tão precipitadamente decifrados a partir

daquilo que já sabemos que não cumprem o seu potencial. Talvez eu esteja sempre fugindo um pouquinho das impressões que me convocavam, empurrando-as para um lugar já conhecido, ou ainda sem tempo para escutá-las, ou sem disponibilidade para essa vulnerabilidade. Reconheço-me nessas precipitações e enxergo nessa investigação prático-teórica que estou realizando a possibilidade de uma revisão nesse modo mais imediatista de agir.

Passo agora à noção de responsabilidade, ainda que ela esteja vinculada a esse corpo permeável, vimos que “nem toda desintegração subjetiva seria desejável quando acompanhada da dúvida subjetiva” (MARQUES, 2016, p.231). Penso que se a obra de Dostoiévski tenta prever os desdobramentos da morte de Deus, trazendo como expressão a famosa frase de Ivan personagem de os irmãos Karamazov, "Se Deus não existe, tudo é permitido"¹², em Raskólnikov, essa previsão gera a dúvida, ao qual Marques se refere, e que tanto o atormenta: Eu precisava saber de outra coisa, outra coisa me impelia: naquela ocasião eu precisava saber, e saber o quanto antes: eu sou um piolho, como todos, ou um homem? Eu posso ultrapassar ou não!¹³(DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 428).

Poderia então, hoje, pensar na frase que diz que “tudo seria permitido”, para além da noção de Deus, como algo ligado às noções de liberdade e de autonomia que geram alguns equívocos, e que parecem também empurrarem para essa impressão de que muitas vezes teríamos o direito de “ultrapassar”? Será que olhando para essas noções poderia chegar a algumas considerações sobre o fazer artístico hoje? É o que tentarei a seguir.

Vladimir Safatle (2017, não paginado), em seu artigo “Somos livres quando somos capazes de nos abrir ao que não controlamos”, critica a “ideia de liberdade como expressão da autonomia individual” que veio com a modernidade. Podemos ver que uma determinada crítica a ideia também está no cerne de alguns textos de Dostoiévski. Para Safatle,

a busca por essa autonomia em tantos contextos diferentes expõe a força de um princípio normativo geral [...] seríamos livres quando fôssemos capazes de nos autogovernar, de sermos os legisladores de nós mesmos, de estarmos sob a jurisdição de nós mesmos.[...] Um pouco como se estivéssemos a ver uma simbiose perfeita entre a consciência que julga e a consciência que age” (SAFATLE, 2017, não paginado).

¹² Citação retirada do curso online sobre “Crime e castigo” que o professor Flávio Vassoler ministrou durante o mês de outubro de 2020.

¹³ “O verbo “ultrapassar” está desacompanhado do objeto “obstáculo” ou “limite”. Leia-se portanto, “Ultrapassar o limite”, tema central da obra de Dostoiévski (N.do T.)” (BEZERRA, 2001, p.428).

Acredita-se então que liberdade “é a crença de que entre as ações e as razões, entre os atos e as leis, há uma identidade absoluta de direito, pois todos eles são "meus" “, e nessa ilusão identitária, tudo aquilo que é estranho, que não se enquadra nos “meus “princípios’ seria uma ameaça à ‘minha’ liberdade” (SAFATLE, 2017, não paginado)

Safatle (2017), pergunta, em seguida, se não poderia haver entre nós uma outra concepção de liberdade, que não está vinculada à autonomia. Essa concepção dirá que “liberdade é saber que há sempre um outro que me causa uma alteridade profunda que me afeta, que por isso minhas ações nunca são completamente minhas” (SAFATLE, 2017, não paginado).

Não creio que Safatle (2017) utilizaria essa palavra – por todo um outro contexto no qual ela vem sendo utilizada – mas, aqui ele aproxima-se do que tenho tentado definir como um sentimento de compaixão. A partir dessas considerações de Safatle(2017), sinto que preciso ainda explicitar o que busco quando penso a cena a partir de um sujeito em fluxo. Ainda que fale de uma experiência de dissolução do “eu” não mediada por uma lógica de causa e efeito, ou premeditada, penso que é necessário enfatizar que não se trata de um experimentalismo em que “tudo é possível”.

Se hoje nossos modos de vida vigentes tendem a estar vinculados àquela noção por vezes equivocada de autonomia e liberdade em que tudo depende só de mim, é evidente que isso se reflete diretamente nos processos artísticos e em seus atores.

Algumas vezes, me deparei com uma lógica do “vale tudo”, em que se exige do ator uma espécie de despojamento e “entrega” sem que essa indicação caminhasse ao lado de uma experiência e também de um pensamento sobre aquilo que se está investigando.

Mas, a experiência não é uma caminhada cega. |Penso que essa liberdade processual que busca inventar, criar, deve vir acompanhada da necessidade, como lembra Rolnik, de criarem-se formas de expressão para aquilo que indica o corpo vibrátil afetado pela alteridade do mundo (ROLNIK, 2006, p.4).

Além disso, enquanto artistas, a demanda por ditos resultados e respostas é tão recorrente, que por vezes, ou mesmo muitas vezes, somos capturados por aquele sujeito que tende ao individualismo, já que que somos desagregados de nossas reais motivações em uma corrida desenfreada atrás de nos mantermos “informados” e “inseridos”. O lugar da experiência se retira, a subjetividade é coagida a trabalhar na contramão do sensível, suprimindo os tempos de escuta e escavação nos quais se poderia realmente encontrar aquilo que nos chama e nos afasta de um sentimento de compaixão, de “estar ao lado” que busco trazer aqui.

Quilicinos remete a isso quando lembra que “por vezes, o que move os performers é uma espécie de ambição desmesurada, uma hybris, que parece responder às expectativas de uma cultura que tende a idealizar o poder humano de invenção, refletindo pouco sobre as fragilidades da nossa condição de criaturas” (QUILICI, 2015, p. 114). Ou ainda:

Quando não há o cultivo da interrogação em profundidade sobre a própria época e os papéis sociais que nela se representa, o artista corre o risco de mimetizar traços marcantes da nossa sociedade, como o culto da tecnologia e da capacidade “fáustica” do homem em reprogramar completamente a si mesmo e a natureza¹⁴. Nesses casos, a performance, que se quer ação criadora de novas realidades, pode tornar-se mera expressão sintomática de nosso tempo (QUILICI, 2015, p. 114).

Volto, então, aquela experiência liminar mencionada no início dessa parte, resgatando a dimensão trágica que nos confronta com essa fragilidade, compreendendo que esta caminha ao lado daquela liberdade mencionada por Safatle.

Como lembra Quilici, seria então preciso

desenvolver uma compreensão aguda do que está implicado na administração e ocupação crescente do próprio tempo dos indivíduos, das possibilidades de desconstrução de hábitos arraigados, da redescoberta da arte como uma espécie de trabalho singular, de cultivo de outras formas de vínculo social, e de expressão de possibilidades de transformação (QUILICI, 2015, p.181).

Talvez, tudo comece com o (e no) cotidiano, desautomatizando-se alguns hábitos, ao cumprimentar uma pessoa, ao estar numa fila de banco e poder afastar-se da ininterrupta fala interior e perceber seu próprio corpo, escutar a respiração e batimentos cardíacos, ao se afastar um pouco do turbilhão de informações, e buscar um espaço para, como lembra Quilici (2015, p.68), “não espantar esse “outro” que não é exatamente nosso semelhante. Como a criança que ainda se espanta com a formiga”.

São pequenas coisas, a princípio, mas, que para o homem submerso nas ocupações e relações sociais do dia a dia, muitas vezes, parecem impraticáveis,

não só porque tem de lutar para sobreviver sob as pressões de uma sociedade competitiva, mas porque é este produzir-consumir que pretende lhe conferir um sentimento de identidade e de pertinência, uma ilusão de autoconsistência (QUILICI, 2015, p.137).

Finalizando essa parte, ainda em uma tentativa de expressar meu impulso em direção a esses dois artistas russo, recorrendo a Denilson Lopes e seu artigo sobre “Fé e pertencimento”.

Nele, Lopes esclarece que sua questão em relação a Tarkovski é pensá-lo como um “cineasta de fé, essa experiência tão criticada, tão instrumentalizada quanto mal-entendida [...] fé que estabelece relações conflitivas com o espaço da Igreja” deixando claro que pensar Tarkovski como um cineasta de fé não implica em pensar a “Igreja sob a sombra de velhos e novos fundamentalismos, nostálgicos de verdades incontestáveis”, mas, ao contrário, como um lugar de crença, de reinvenção. (LOPES, 2017, não paginado),

Em meio ao mundo fragmentado e espetacularizado pelos meios de comunicação de massa, sentir a Igreja como um lugar em que possamos crer, em que pode haver fé, foi a questão, mais ética do que religiosa, que me acompanhou. A fé pressupõe entrega, desejo de pertencer, encontrar, dissolver. A fé se constitui em uma posição afirmadora do mundo, até mesmo em uma forma de conhecimento, distante do cinismo e da reserva cética. Essa fé no mundo é traduzida por uma fé na imagem concreta, material, intensa, que se coloca como uma alternativa à vertigem de uma estética do simulacro, marcada pela rapidez, descartabilidade, excesso de referências e metalinguagem (LOPES, 2017, não paginado).

Novamente vemos aqui, reafirmado por Lopes (2017), o movimento de dissolução desse “eu”. O autor continua dizendo que se interessou pelo cinema de Tarkovski justamente porque ali havia espaços em que ele podia desaparecer, sem temor nem pudor, em encantamento, em fascínio.

Lopes (2017) ainda traz um elemento importante que é a materialidade no cinema de Tarkovski. Aqui não tenho a pretensão de trazê-la como objeto de investigação, mas devo dizer que essa materialidade está presente também em Dostoiévski, concreta também, manifestada em sua escrita, cuja narrativa caminha ao lado da crise das personagens. Há em ambos artistas o que o cineasta Chris Marker (1921-) diz ser fundamental trazer à consistência ao analisarmos um filme de Tarkovski e que, penso eu, é importante também para analisarmos a obra de Dostoiévski. Ele diz: “Os ortodoxos respeitam a matéria. Revelam o criador através da criação. Em contraponto aos personagens o seu cinema se ilumina com os quatro elementos” (MARKER, 2000 apud JALLAGEAS, 2007, p.244). Em Dostoiévski, como lembra o tradutor Paulo Bezerra, essa materialidade se dá através de “evasivas, reticências, hesitações, indícios de descontinuidade do fluxo narrativo” (BEZERRA, 2001, p.7) Além da linguagem, essa materialidade está presente também na construção de imagens, como exemplificarei através de uma passagem referente à personagem Aliócha, de *Os irmãos Karamazov*.

O silêncio da terra parecia fundir-se ao silêncio do céu, o mistério da terra tocava o mistério das estrelas. Aliócha observava parado, e de repente desabou de joelhos sobre a terra como se o tivessem abatido. Não sabia por que a abraçava, não se dava conta da razão pela qual sentira uma vontade incontida de beijá-la, de beijá-la toda, mas ele a beijava chorando, soluçando e banhando-a com suas lágrimas e, exaltado, jurava amá-la, amá-la até a consumação dos séculos [...] a cada instante sentia de forma clara e como que palpável que algo firme lhe penetrava na alma. Um quê de ideia começava a reinar em sua mente e já para o resto da vida e pelos séculos dos séculos [...] e ele sentiu e tomou consciência disto para o resto da vida nesse instante mesmo de seu êxtase. E depois, ao longo de toda a sua vida, Aliócha nunca pôde esquecer esse instante. "Alguém me visitou a alma naquela hora" dizia mais tarde com uma fé inabalável em suas palavras (DOSTOIÉVSKI,2008, p.488).

Encontro nessa citação, em grau máximo, muito daquilo que discuti até aqui. Sei que é uma aproximação arriscada a fazer, mas creio que o corpo de Aliócha aqui descrito, o corpo afetado por esse “alguém que lhe visitou a alma” está muito próximo do corpo vibrátil de Rolnik. E seu assombro e êxtase perante a natureza, me lembra aquela experiência de limiar própria da tragédia.

Assim como Lopes diz, mencionando Tarkovski, que encontrou em sua obra espaços que são como uma espécie de “antítese ao excesso de “eu penso”, “eu sinto”, “eu falo”, “eu critico”, “eu me oponho” (LOPES, 2017, não paginado) penso que o vazio que se deu com a ausência de meus pais tenha detonado a emergência de me aproximar da obra desses artistas para que outros modos de percepção que não aqueles aos quais estou acostumadas permitissem a expressão de algo que aqui tento através da escrita e do solo.

4 CAPÍTULO 3: RASKÓLNIKOV, 11:45 EM PROCESSO

4.1 Residência A Escuta, uma investigação prática

Em Março e Abril de 2018, 12 atores participaram da residência *Estudo para cena: a escuta*, proposta por Miwa Yanagizawa, e que contava com minha colaboração. Além de coordenar a residência com Miwa, participei como atriz/criadora porque vi ali uma oportunidade de me aproximar de Crime e Castigo através dos exercícios propostos. Esses exercícios se mostraram fundamentais para a estrutura provisória do que veio a chamar-se, então, *Raskólnikov, 11:45*. Começo então destacando os procedimentos básicos da oficina A Escuta, idealizada pelo Areas Coletivo, e seus princípios fundamentais já que estes têm permeado minha trajetória e trazem muitos pontos em comum com aquilo que venho desenvolvendo nesse trabalho escrito.

Desde 2013, “A Escuta – estudo para o ator” é uma frente de pesquisa do Areas Coletivo, do qual faço parte ao lado de Miwa Yanagizawa, da atriz Camila Márdila e da diretora Maria Silvia Siqueira Campos. Essa oficina, que já está em sua 34ª edição, surgiu, como mencionei, do nosso desejo de aprofundar uma investigação do trabalho do ator como sujeito em trânsito e em diálogo ininterrupto com o Outro (o Outro em si, o Outro em cena, o público, o espaço, os objetos, o texto), tudo aquilo que nos desloca daquela figura centrado no sujeito ator individualista. Assim, em sua luta contra tudo aquilo que anula ou coisifica o outro, encontramos no dialogismo da obra de Dostoiévski desde sempre, uma inspiração e um pensamento ético que nos guia.

Inicialmente criada por Miwa e Camila, as oficinas abertas são ministradas periodicamente para atores e estudantes como uma ferramenta para seus processos de criação. Outras são voltadas para um processo criativo específico em que “atores de um determinado grupo já existente ou elenco formado para um trabalho específico costuma reunir-se para a execução de exercícios que se voltam para a criação de uma obra específica” (BRAGA JUNIOR, 2017, não paginado).

Considero a oficina como um laboratório de investigação em que alguns modos de pensar/realizar o trabalho do ator são questionados em seus hábitos e normatizações. Como lembra Márdila, através dos exercícios propostos, a oficina se configura como “um espaço de recuo da produção imediata de resultados de cenas e personagens, para que alguma brecha

comece a ser aberta à produção de novos mundos que ainda não conhecemos - ou percebemos”(MÁRDILA, 2020)¹⁴

Fundamentais para a fundação da oficina foram o espetáculo *NADA, uma peça para Manoel de Barros*¹⁵, com direção de Adriano e Fernando Guimarães, ao lado de Miwa Yanagizawa e a experiência de 10 anos desta ao lado de Jefferson Miranda, na Cia. Teatro Autônomo.

Interesses em comum, dos participantes desse espetáculo, que partem da ideia do teatro como um espaço para compartilhar experiências e afetos criaram um ambiente propício para que dela surgissem os encontros que se mantém até hoje. Em entrevista concedida a Jorge Braga Jr. para o artigo *Oficina A Escuta: a presença do ator naquele instante* Yanagizawa esclarece que mais do que fazer da obra de um artista um objeto a ser representado no teatro, interessa ser atravessado por aquele mundo que ele inventou e aproximar-se, ainda que um pouquinho, de seus modos de criação.

A oficina começou em 2013 quando o processo do espetáculo “Nada, uma peça para Manoel de Barros” acabou. Trabalhei eu, Lili [Liliane Rovaris], Camila [Márdila], além de outros artistas. [...] Parte do texto surgiu de improvisações. Improvisações extensas. Tínhamos de constituir uma família. Fazer uma família pelo contato que a gente estava tendo com as (des) palavras do Manoel de Barros. A gente queria que a poesia estivesse ali, mas, não como uma colagem e sim embrenhada nas inter-relações, da gente com a poesia dele, com o que ele diz em suas entrevistas, da gente com as coisas, etc., intuindo, ou, sei lá, encostando um pouquinho no modo dele inventar e (des)ver o mundo. E, dentre outros procedimentos, fomos aplicando dispositivos para orientar nossas improvisações (YANAGIZAWA, 2017 apud BRAGA JR, 2017, não paginado)

Assim, para guiar as improvisações, como aconteceu em *NADA*, a oficina, propõe aos participantes elementos orientadores das improvisações, que chamamos de dispositivos, distribuídos diariamente para cada participante. Dispositivos para nós são palavras, estímulos, enunciados, que não devem ser realizados, cumpridos ou resolvidos, mas desdobrados, investigados, multiplicados. De início, por exemplo, são bem simples como “ensinar algo para o outro” ou “fazer com que o parceiro que está com você no exercício altere a organização da sala”. Ao contrário de conseguir “resolver” esses problemas/dispositivos, a proposta é que eles

¹⁴ Retirado do projeto escrito sobre a oficina para envio a editais.

¹⁵ A criação deste espetáculo se deu durante cinco meses de processos, em 2012, que envolveram ensaios, conversas longas, atividades que totalizavam cerca de cinco horas diárias de trabalho na Casa da Glória (Rio de Janeiro).

se atualizem a partir da relação entre o que vai acontecendo na relação entre os elementos (atores, espaço, objetos, etc), eles “sugerem caminhos que vão gerando uma dramaturgia fluida, a cena não recai mais sobre alguém, exclusivamente, mas, no entre, nos espaços entre as coisas” (YANAGIZAWA, 2017 apud BRAGA JR., 2017, não paginado).

Os dispositivos podem ser criados a partir de uma referência que o aluno tenha nos enviado antes, como a cena de um filme, uma poesia ou uma foto e também a partir daquilo que percebemos que talvez possa contribuir para que o participante visite outras possibilidades diferentes daquelas mais habituais. O exercício é, antes de tudo, um espaço de ampliação de leituras, e essa é a função-chave do dispositivo: gerar caminhos, deslocamentos e possibilidades. Uma vez que ele é tratado apenas em sua superfície, de modo cartesiano ou numa lógica de causa e efeito, a improvisação se revela infértil, limitada.

A escuta, portanto, se dá também, e especialmente, na sua relação com os dispositivos, e como não reduzi-los no ímpeto de dominá-los. Bem como todo e qualquer elemento-outro presente na atividade. Assim, cada participante se depara, no desafio diário do estudo e sua prática, com novas descobertas sobre suas percepções, seus modos de leituras, enfim, sobre sua escuta em processo de expansão (MÁRDILA, 2020, não paginado)

Outro fator fundamental na oficina é a duração oferecida a cada exercício que se realiza entre 40 e 45 minutos e “essa duração oferece ao ator e a atriz um “tempo de esvaziar”, para que se possa, então, perceber o que surge da relação que está ocorrendo no momento, e para “administrar aquilo que você, de certa forma, criou antecipadamente e também estranhar algumas respostas padrões que chegam” (YANAGIZAWA, 2017 apud BRAGA JR., 2017, não paginado).

Geralmente se formam duplas ou trios e, antes do exercício, propomos os dispositivos, que são de conhecimento apenas do próprio ator ou atriz. Também propomos uma frase ou uma ação em comum, como, por exemplo, escrever juntos uma carta, que serve como uma ligação entre essa atores. Esse plano em comum é mais uma possibilidade para fermentar o trabalho.

Após os exercícios iniciais, vamos trazendo proposições a partir do que vimos como um trecho de texto, outros dispositivos, roupas, sempre em trabalho de colaboração. Inclusive, com o decorrer das oficinas, procuramos, hoje, uma maior colaboração entre os próprios participantes. Sugere-se, por exemplo, que uma dupla traga dispositivos para outra, ou para ela mesma.

Assim, naquele espaço, vão se criando narrativas que podem até mesmo vir a ser uma peça de teatro, como aconteceu com *Plano sobre Queda*¹⁶ do Areas Coletivo, em 2015. E como Braga Jr, observa

diferentemente das oficinas pensadas especificamente para o ator em si, a oficina da escuta também pode ir além desse objetivo e querer tornar-se método ou pista principal para o desenvolvimento de um processo criativo [...] torna-se ferramenta para a criação não só de uma dramaturgia, mas de um processo de encenação calcado no estudo e investigação das relações que se dão e que podem culminar em uma peça de teatro (BRAGA JR, 2017, não paginado).

O tempo proposto, a importância que se dá aos elementos da cena que não o ator, o estranhar-se diante de certos padrões, tudo parece dizer respeito a um modo de subjetivação não centrado no sujeito individual. Inclusive, quem assiste pode perceber- se assistindo, buscando conexões, intuindo caminhos, se perguntando se teria feito a mesma escolha, lembrando de imagens, criando suas narrativas. Aquela pergunta de Rolnik que apresentamos antes me parece um boa para pensar o propósito da oficina: Na desestabilização, me deixo levar por quais forças? Mesmo enquanto artistas, em sala de ensaio ou no palco, por vezes não somos capturados por aquele sujeito que tende ao individualismo? Inclusive, ao longo de todo esse tempo de oficina, fomos percebendo que a própria noção de escuta poderia ser capturada, na ânsia de uma apreensão rápida do que seria uma forma correta de “escutar”, e isso nos faz, a cada oficina, rever os modos de abordá-la, rever os dispositivos, levantar as inquietações.

Encontrei na pesquisa e na experiência de sala de aula de Tatiana Motta Lima um caminho para continuar refletindo mais sobre essa questão tão necessária.

Acreditando que o mais importante a ser enfrentada na formação de atores diz respeito a “investigar com um olhar agudo o modo como se tem experienciado, em sala de aula de atuação (e nos palcos), as noções de eu/pessoa/sujeito/indivíduo”(MOTTA LIMA, 2016, p.8) Motta Lima afirma que

não adiantaria pensarmos/praticarmos novas linguagens, técnicas, repertórios corporais ou teóricos; não adiantaria opormos performance a teatro (ou performer a ator), narrativas lineares a narrativas fragmentadas, ficcional a

¹⁶Espectáculo com direção de Miwa Yanagizawa, texto de Emanuel Aragão em colaboração com o elenco, formado por mim, por Camila Márdila e Breno Nina.

biográfico se essas investigações não estivessem vinculadas à percepção e à criação de modos de subjetivação que passam, necessariamente, pelo corpo do ator (MOTTA LIMA, 2016, p. 8).

Em seu artigo *A Noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões*, Motta Lima, revê a noção de escuta a partir da percepção de que essa noção que surgiu como crítica a “certos modos dominantes de pensarmos ator, atuação e personagem – acabam, por vezes, novamente prisioneiras de formas de pensar/agir mais habituais ou mecânicas” (MOTTA LIMA, 2012, p. 4). Essa é uma percepção próxima, pra não dizer a mesma, que nós do coletivo Areas temos notado: que alguns modos de fazer que vinham dessa noção de escuta, que eram – e são – caminhos profícuos para se pensar o trabalho do ator, tanto na oficina, como nas peças que criamos, em alguns momentos, acabaram se transformando em formas. Assim, temos apostado na necessidade de rever sempre essa noção, a cada oficina.

Para deixar claro aquilo que estou apontando, creio oportuno citar o exemplo de um exercício de sala de aula analisado por Motta Lima em seu artigo. Nele, dois alunos estavam improvisando, atentos um ao outro, verificando seus ânimos, permitindo contatos e vazios até que uma lâmpada na sala começa a piscar. Um dos atores imediatamente passou a se focar na/se relacionar com a lâmpada, reagindo as piscadelas com seu corpo e, ali, a percepção foi de que algo interrompeu a sutileza do que se passava anteriormente (MOTTA LIMA, 2012, p.8).

Senti como se esse ator tivesse acionado uma determinada resposta padrão, ou poderia dizer escuta padrão? Algo aconteceu, é preciso reagir, é preciso estar no momento presente, é preciso poder fazer cortes (não identificar-se). Para mim, foi como uma perda de qualidade (assim como Brook fala dessa noção) da experiência em função de uma ideia de escuta. Quantos mundos outros perdidos naquela concretude do que o ator entendeu como o aqui e agora? (MOTTA LIMA, 2012, p.8).

Sem tomar a sua percepção como a única correta, Motta Lima (2012) se pergunta sobre o “nosso entendimento do que seria o estar no aqui e agora”, noção tão vinculada à questão da escuta e traz para a reflexão o texto de Quilici sobre o contemporâneo, seria o atual esse tempo da escuta que estamos buscando? “Será que não estamos nos tornando escravos de uma ideia de ‘tempo presente’, como se se tratasse de uma configuração estável e já dada, com a qual devemos nos sintonizar?” (QUILICI, 2010 apud MOTTA LIMA, 2012, p.8).

São muitas novidades que surgem a cada momento no trabalho do ator e da atriz e na cena contemporânea, mas, creio que se pararmos para pensar sobre as diversas noções que têm

nos acompanhado ao longo de vários anos no campo das artes, veremos como elas, muitas vezes, estão desgastadas e sujeitas aos mecanismos que elas mesmas pretendiam interromper. Como diz Motta Lima, isso “não significa necessariamente que temos que mudá-las, mas manter dentro deles o desejo, a resistência, a dúvida e a crítica” (MOTTA LIMA, 2012, p. 4).

Apresento outro exemplo, próximo ao de Motta Lima, agora da última residência *A escuta*, da qual participei, e que também problematiza a noção de “tempo presente” (ou aqui e agora).

Em um improviso em dupla, foi pedido para dois atores embrulharem umas caixas e, como um deles (A) nunca havia feito isso na sua vida, seu impulso foi pegar o papel de embrulho que havíamos dado, amassá-lo e jogá-lo fora. O exercício continuou por trinta minutos, com um ator passivo (B), tentando contar histórias de sua vida, enquanto o que havia jogado o papel fora questionava tudo. Ao comentar o trabalho, A disse que sentiu o impulso de amassar e jogar o papel fora porque queria seguir o que “sentia”, enquanto B disse ter resolvido “acolhê-lo” em suas propostas.

Excesso de voluntarismo de B, e reatividade de A, que por vezes são confundidas com a noção de escuta. No caso, A não hesitava, seguindo todos seus impulsos sem realizar nenhuma escolha enquanto B aceitava passivamente as propostas de A acreditando estar disponível. Jean-Luc Nancy aponta esse hábito que vem de uma noção equivocada de escuta (ou disponibilidade) como “uma expressão cativa de um registro de afetação filantrópica na qual a condescendência ressoa junto à boa intenção, com frequência numa tonalidade piedosa” (NANCY, 2013, p. 30). Mas, claro, que não se trata exclusivamente de rejeitar e se opor ao que veio de A, nesse exemplo. Talvez pudéssemos pensar em acolher a reatividade, percebendo-a e buscando outros caminhos para que B se desarmasse.

Ao refazerem o exercício, agora lidando com o fato de embrulharem o presente, assumiram lugares outros, completamente diferentes daqueles com que se já identificaram, e outras histórias tiveram lugar. Para um deles, ao sair de um lugar já conhecido, aquela tarefa viabilizou outra qualidade de escuta à qual o ego hiperativo não tinha acesso. A “criatividade” deu lugar à experiência, os dois não estavam passivos (ou seria ativos na direção equivocada?), dizendo sim às primeiras reações ou ao outro o tempo todo. Eram extremamente ativos (ou seria passivos na direção da escuta?) ao fazerem escolhas. Embora as situações reais ou a lembrança de situações semelhantes possam significar material para o ator, um dos princípios básicos da

oficina *A escuta* é o estranhamento: a não naturalização do outro, de uma relação, do espaço, do tempo e de si mesmo.

Em outro texto, *Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz*, Motta Lima(2018), parte de um trecho do conto *Crianças na Rua Principal*, de Kafka, para debruçar-se sobre a noção de presença, propondo algumas experiências e deixando pistas para pensar essa outra qualidade de atuação através de práticas contemplativas, como o silêncio, a atenção, a percepção. Creio que aqui encontro também contribuições para o que estamos explorando na oficina A Escuta. Motta-Lima cita Kafka:

Corremos juntos, mais perto uns dos outros, alguns estenderam as mãos aos demais, não se podia manter a cabeça suficientemente alta porque o caminho era uma descida. Alguém deu um brado de guerra de índio, sentimos nas pernas um galope forte como nunca, nos saltos o vento nos suspendia pelos quadris. Nada poderia nos deter; estávamos numa corrida tal que mesmo na hora de ultrapassar éramos capazes de cruzar os braços e olhar calmamente em volta (KAFKA, 1994 apud MOTTA LIMA, 2018, p. 2).

A partir desse trecho, a professora evidencia o caráter aparentemente contraditório entre a ação de correr intensamente e a outra ação, que “realizada concomitantemente à primeira, aponta para uma qualidade diferente, de cunho mais contemplativo” (MOTTA LIMA, 2018, p.2). E se essa ação de cruzar os braços obviamente não se dá concretamente, que tipo de experiência “ainda que não plenamente visível, estaria acontecendo? Tratar-se-ia de uma ação que aceita o - e mesmo se realiza no - paradoxo de poder correr e, ao mesmo tempo, tanto ficar quieto quanto olhar calmamente em volta.” (MOTTA LIMA, 2018, p.2). Motta Lima segue destrinchando a qualidade dessa ação até questionar se “essa ação, essa “tal” corrida, só seria possível porque, de certa forma, o agente estaria um tanto retirado?” (MOTTA LIMA, 2018, p.3).

Citando Nietzsche, para quem “Os ativos rolam como rola a pedra, segundo a estupidez da mecânica”, Motta Lima (2018) atenta para que essa é “uma espécie de mecânica cruel e inercial que parece nos oferecer a impressão de uma vida (a nossa) que está em busca de produzir e afirmar-se, quando, em realidade, caminha no terreno da normatividade, da auto opressão e do autoconsumo”.(MOTTA LIMA, 2018, p. 9). E se agimos assim na vida isso não se transformará, necessariamente, porque entramos em uma sala de aula de atuação. O mesmo desejo de produzir (produzir-se), de instrumentalizar-se, estará lá e também lá estarão os

mesmos regimes de percepção. (MOTTA LIMA, 2018, p.9). Ao finalizar seu texto, Motta Lima(2018)ressalta que as suas propostas, relacionadas às práticas contemplativas nada tem a ver com frieza ou distanciamento em relação à existência e, de fato, é bom lembrar sempre disso, porque quantas vezes já escutamos algo como “se joga” ou “não pensa, vai”, entre outras frases que sempre parecem estar pedindo para não refletirmos, com a crença que daí, dessa não reflexão, irão surgir ações “verdadeiras”. Porém, na maioria das vezes, o que acaba aparecendo são aquelas ações que afirmam esse ‘eu voluntarista’ nomeado por Motta Lima, “que tudo possui e controla e que a tudo nomeia” e que “quando funciona, seduz e ao mesmo tempo limita a visão do espectador”, pois este fica enfeitado já que está ‘enfeitado’ por seus próprios apetites, afetos, decisões e corporeidades (pelo seu repertório corpóreo/vocal).” (MOTTA LIMA, 2018, p.2). Desse modo, as práticas contemplativas são vistas como meios de viabilizar a interrupção desses mecanismos imperativos abordados aqui. São práticas que, a meu ver, correspondem aos exercícios da oficina, cujo tempo e propostas propiciam essa interrupção.

Motta Lima finaliza seu texto com uma pergunta

Será que ainda acreditamos em uma ação individual, forte, ativa, voluntária e nas quais – sujeitos de nosso fazer operamos sobre os objetos (mesmo que esses objetos sejam outros sujeitos e, muitas vezes, nós mesmos)? Esse tipo de ação já não teria mostrado sua insuficiência ou, mais do que isso, sua violência? É ainda dessa ação que queremos ser atores? É para ela e por ela que ainda queremos atuar? (MOTTA LIMA, 2018, p.12).

Essa pergunta ressoa e penso que corresponde ao pensamento de que a palavra ação pode vir carregada de uma finalidade, de uma espécie de utilitarismo que reproduziria aquele modo de agir impositivo, pouco permeável, que me permite associar, já que estou envolvida com essas questões, a Raskólnikov. É como se a trajetória de Raskólnikov em direção a Sônia, para mim, pudesse também falar sobre esse processo do ator, em busca da vulnerabilidade, de um afastamento de certos padrões e normatização que por vezes nos levam a precipitações na cena e também no nosso cotidiano. Além, claro, de tudo aquilo que me convoca e que mencionei anteriormente, e que passa pelo sentimento de compaixão.

Por fim, ao falar sobre a oficina A Escuta, devo dizer que ela traz, mais que um método, princípios inspiradores que me guiam na realização dos exercícios e na criação da peça. Sigo, então, desdobrando os pensamentos até aqui expostos, agora na prática, sem falar então sobre uma técnica específica, mas sim, percebendo na elaboração da estrutura cênica, as reverberações desses pensamentos. Intenciono expor meu processo até onde foi desenvolvido,

falando sobre os procedimentos realizados e sobre as percepções que tive desses procedimentos, vinculando-os àquela busca pelo sentimento de compaixão que perpassa toda essa pesquisa. Em outras palavras, buscando modos de subjetivação menos alinhados a ideia de sujeito, que possam viabilizar outros mundos a sonhar (ou sonhar outros mundos a viabilizar).

4.2 Estrutura provisória de “Raskólnikov 11:45”

Os exercícios realizados pelos integrantes durante a residência “A escuta: estudo para o ator” geraram uma série de seis estudos/cenas a serem desenvolvidos. Por desejo de todos, formou-se um coletivo provisório que se organizou para que os processos fossem abertos ao público. A primeira mostra foi em Junho de 2018, na Casa Quintal, a segunda em Setembro no Estúdio do Ator e a última, em novembro, na Casa Rio. Entre a residência e as mostras, fui desenvolvendo uma pequena estrutura provisória para o solo, que não é definitiva, longe disso. É através da revisão dessa estrutura que tentarei refletir sobre como foi se dando a prática, confrontando-a com a pesquisa realizada, para que em um futuro próximo eu possa retornar a ela, em sala de trabalho.

Preciso dizer também que, logo depois da oficina, iniciei um trabalho como assistente de direção de Adriano Guimarães. Durante a convivência, falávamos bastante sobre o solo e, naturalmente, Adriano Guimarães passou a ser o interlocutor que percebi que necessitava após a oficina.

Por caminhos que não são tão racionais, Tarkovski se tornou uma espécie de vocabulário comum entre nós. Talvez, porque conhecemos e admiramos muito sua obra, a conversa sobre o que me interessava ficava mais clara quando citávamos exemplos de cenas dos filmes de Tarkovski. Na obra do diretor russo, tínhamos algo bem concreto a compartilhar, uma imagem, uma cena em comum que tínhamos visto. Essa conversa, permeada por essas referências, foi me ajudando a rever os exercícios que havia feito na oficina. Os elementos encontrados nos filmes de Tarkovski, como, por exemplo, sua maneira de lidar com o tempo e com as personagens, foram me trazendo uma espécie de concretude que me permitia sonhar com algumas imagens para o solo. É claro que não estou falando de acompanhar qualquer estética tarkovskiana, estética que me parece tão bela porque tão singular, mas é como se a referência aos filmes oferecesse materialidade – assim como o fazem também as palavras de Dostoiévski

– àquela ideia de fé, de espiritualidade, de comunhão, de dissolução, de compaixão (reunindo as palavras utilizadas até agora) que me sentia convocada a trabalhar.

Essas conversas e, também, todo o estudo sobre Crime e Castigo realizados nessa pesquisa elucidariam melhor a própria estrutura provisória e a direção que estou dando à construção do solo. Até aqui foram muitas desistências, retornos, novas tentativas, pequenos fracassos, e assim, o que permaneceu ainda são peças de um quebra cabeça em construção, em contínua montagem, remetendo lá ao início, ao museu de Warburg.

Aqui, experimento colocar essas pecinhas ou, como prefere Didi Huberman, essas cartas, em uma ordem, ou configuração, para que tomem uma posição provisória, com o intuito de ter, por enquanto, um trajeto que eu possa percorrer

Quando colocamos diferentes imagens — ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo — numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração. Podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas — como num dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia—, mas para recolher segmentos, troços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35)

Qual o mundo que consigo criar por enquanto, quais são as associações secretas, que faço até essa data para que esses fragmentos possam existir?

Entre um e outro fragmento criados/surgidos existe o vazio, o silêncio. A ligação deveria então surgir a partir desse espaço obscuro, tal como aquelas ligações secretas da imaginação mencionadas na primeira parte e como lembra Tarkovski “vendo e ouvindo exatamente o que se encontra entre eles e o tipo de ligação que os mantém unidos”(TARKOVSKI,1998, p.74)

Seria a tentativa. É como se, através do encontro com o livro Crime e Castigo, eu pudesse permanecer nesse vazio, sem que isso fosse tão angustiante como era ao princípio do trabalho. A tentativa é que, nesse exercício de juntar os fragmentos criados, eu possa imaginar lugares de passagem ao que me convoca. Trazer essa configuração como um lugar de potência transformadora de uma nova paisagem, a paisagem que veio com as ausências de meus pais. Como se esse encontro, essa criação pudesse dar vazão ao desassossego que esse novo lugar gerou em mim. Chamarei então esses fragmentos/cartas de imagens.

4.2.1 *Imagem 1: Jesus Chorou*

O que é, o que é?
 Clara e salgada,
 Cabe em um olho e pesa uma tonelada
 Tem sabor de mar,
 Pode ser discreta
 Inquilina da dor,
 Morada predileta
 Na calada ela vem,
 Refém da vingança,
 Irmã do desespero,
 Rival da esperança
 Pode ser causada por vermes e mundanas
 E o espinho da flor,
 Cruel que você ama
 Amante do drama,
 Vem pra minha cama,
 Por querer, sem me perguntar me fez sofrer
 E eu que me julguei forte,
 E eu que me senti,
 Serei um fraco quando outras delas vir
 Se o barato é louco e o processo é lento,
 No momento,
 Deixa eu caminhar contra o vento
 Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável?
 O vento não, ele é suave, mas é frio e implacável
 (E quente) Borrou a letra triste do poeta
 (Só) Correu no rosto pardo do profeta
 Verme sai da reta,
 A lágrima de um homem vai cair,
 Esse é o seu BO pra eternidade
 Diz que homem não chora,
 Tá bom, falou,
 Não vai pra grupo irmão aí,
 Jesus chorou!
 (RACIONAIS MC'S, 2002, Jesus Chorou)

Na última estrutura que apresentei, iniciei com esse trecho da música. Como cheguei até ele e porque é o que tentarei pensar aqui.

Antes mesmo que tivesse estudado todas as questões que estão evidenciadas no encontro de Sônia e Raskólnikov, já intuía que seria esse o ponto de partida para o meu recorte. E, a partir disso, tentava imaginar como se daria esse encontro na peça. Ainda não era (e não é) definitiva a escolha por um solo. Assim, em uma dessas divagações, uma tarde, ao escutar as

músicas do grupo paulista de rap Racionais Mc's, passaram por mim algumas imagens que me remetiam à obra de Dostoiévski. Pensando especificamente a partir dos álbuns *Sobrevivendo no inferno* e *Nada como um dia após o outro dia*, e lendo alguns estudos sobre esses álbuns, de fato fui conseguindo justificar uma aproximação com Dostoiévski.

Os raps são discursos em que a crítica, o questionamento e a denúncia se fazem presentes a todo o momento. Por meio da voz do Mc, são relatadas e testemunhadas diferentes experiências de vida: a angústia, a determinação, a reivindicação, entre outras, face a distintas situações. Uma espécie de revelação da consciência e do pensamento que, a princípio, se aproxima bastante do movimento dialógico das personagens de Dostoiévski e de seu universo de tabernas, pequenos cômodos, povoados que lutam para preservar sua dignidade contra as várias formas de tirania. E ainda que não tivesse me aprofundado nesses paralelos, e talvez ainda não tenha, visto que não é o intuito aqui dar conta de uma assunto tão amplo, a ideia de uma aproximação com alguém que representasse esse movimento já não saía de minhas projeções. Foi então que abriu um edital de patrocínio e, ainda sem ter muita propriedade sobre tudo, pelo pouco tempo que tinha para a inscrição, fui imaginando uma estrutura em que teria ao meu lado, um rapper. E mesmo sem ainda ter essa pessoa, surgiu a proposta que foi enviada para o edital:

“Em cena, um homem (um rapper a ser convidado) e uma mulher (eu). Vindos de lugares diferentes, de realidades apartadas, ambos estão imbuídos do ofício de narrar as trajetórias das personagens, ele de Raskólnikov, ela de Sônia. E seguem assim, sempre com o público. Para se aproximarem de Sônia e Raskólnikov, os narradores fazem paralelos com outras memórias e histórias, próprias, ouvidas e inventadas e, por vezes, se apropriam de textos do romance. E assim caminha a peça, como duas linhas paralelas que, enfim, se cruzariam no primeiro encontro entre os dois personagens, no ponto em que dois universos socialmente distintos e apartados, coabitassem; lembrando que a ideia era que nunca perdêssemos de vista o exercício que entrelaça narrador e personagem em seus reais contextos sociais.

Ainda que a cena em si pretenda ser realizada da forma mais próxima possível do livro, a ideia é não omitir o pensamento por trás, investigando assim, o que torna viável uma pessoa assumir o lugar de fala de um outro alguém.”

Restava, então, encontrar o rapper que estaria ao meu lado, mas achei melhor esperar um pouco antes de convidar alguém, até ter algo mais concreto. Assim, no início da oficina, ainda não havia ninguém para estar comigo. Tive que lidar com a ausência do rapper durante

os improvisos, o que acabou fazendo mais sentido àquela minha necessidade inicial, como explicarei adiante.

Atualmente compreendo que houve algumas precipitações naquela proposta enviada ao edital, talvez reflexo de um modo de agir um tanto imediatista que nos acomete nesses momentos de buscar uma inserção de nossas propostas em algum meio que possa viabilizá-las. Acredito que seja possível não se deixar levar por isso, mas, a época, não passei pelas etapas de reflexão que seriam necessárias para que conseguisse conciliar esses tensionamentos presentes no nosso cotidiano. Recordo aqui uma reflexão de Mario Biagini, que pode auxiliar a explicitar a crítica que hoje faço àquela proposta apresentada:

Quando você aborda o que faz com uma plataforma programática, corre o risco de esquecer o que estava fazendo e, também, das reais motivações para fazê-lo – as raízes ocultas, ligadas às suas necessidades – e você confunde a motivação com o projeto. O projeto, então, vem em primeiro lugar: você deve defendê-lo a qualquer custo, contra as dificuldades, contra outros projetos, outras ideologias, e o trabalho se transforma em uma máquina produtora de princípios técnicos ou éticos, slogans, propaganda, publicidade. Ao falar em objetivos, podemos ambos satisfazer nossa fome por conflitos, quando, talvez, o que façamos – você e eu, ou eu e ele – nasça do mesmo impulso. Não há objetivo ou é segredo. A árvore não tem um objetivo; é uma manifestação na qual a vida se articula a si mesma, à sua própria maneira, em algo incomensuravelmente complexo (BIAGINI, 2007, p. 26).

Apesar de continuar pensando que a presença de um rapper pode contribuir para uma criação potente, posso dizer que, lá atrás, minha tentativa foi mais de defender o “projeto”, do que de escutar o que o livro estava (me) movendo, como atesta Biagini (2007). Afinal, o rap é hoje uma das frentes mais poderosas no mercado das artes contemporâneas, sua apropriação (algumas bem sucedidas e muitas, a meu ver, não) pelos artistas do teatro que estão fora da periferia, e o caráter empolgante que isso pode ter para o público que assiste e para a crítica é sedutor. Outro fator é que, naquele contexto do edital, é possível que eu estivesse buscando uma justificativa “social” para o trabalho, uma defesa de que o espetáculo responderia, quase utilitariamente, a anseios da sociedade, entendendo o projeto de trazer um rapper ou de ter o rap como algo que, didaticamente, explicitaria uma espécie de solidariedade social, o que considero bem problemático como aposta. Assim, de certa maneira, primeiro eu generalizei o rap, já que este, hoje, se manifesta de diversas formas e não só através daquele discurso crítico e de denúncia que mencionei no projeto e que foi meu ponto de partida. Então, já não poderia tratar-se de qualquer rapper ou de qualquer rap. Depois, fui percebendo que se a inspiração veio de

dois álbuns dos Racionais MC's, seria bem importante ter pensado sobre o contexto de sua criação um pouco mais demoradamente. Isso levantaria algumas questões importantes que só apareceram agora. Recorro a psicanalista Maria Rita Kehl para compartilhá-las. Para ela, as músicas do álbum *Sobrevivendo no inferno* são músicas que têm um discurso que chega a ser autoritário, que “não negocia nada de seu ponto de vista e de sua posição”, (KEHL, 1999, p.98) condição atrelada às necessidades tão urgentes da periferia, às quais o grupo conseguiu dar voz e que, assim, não se aproximaria tanto do dialogismo que vimos presente em Dostoiévski

O público-alvo dos Racionais eram “os pretos pobres como eles e não, eles não excluem seus iguais, nem se consideram superiores aos anônimos da periferia. Se eles excluem alguém, sou eu, é você, consumidor de classe média – “boy”, “burguês”, “perua”, “babaca”, “racista otário” – que curtem o som dos Racionais no toca-CD do carro importado “e se sente parte da bandidagem” (KL Jay). [...] Assim, fica difícil gostar deles não sendo um(a) deles. Mais difícil ainda falar deles. Eles não nos autorizam, não nos dão entrada. “Nós” estamos do outro lado. Do lado dos que têm tudo o que eles não têm. Do lado dos que eles invejam, quase declaradamente, e odeiam, declaradamente também. Mas, sobretudo, do lado dos que eles desprezam (KEHL, 1999, p. 97).

De fato, naquela época, não havia negociações. E, se faço mesmo uma leitura rápida da minha proposta, esta soa ingênua e um tanto pretensiosa e equivocada. Lembrem que a figura de Raskólnikov estaria associada ao rapper e a minha figura, associada à Sônia. Ora, se é através dela que se estabelece um vínculo com aquele sentimento de comunhão, um rapper que testemunha sua ‘época e o meio em que vive’ estaria no palco comigo para eu “representar” àquele vínculo compassivo?

Porém há outro problema. Ainda em seu artigo, sobre o sucesso dos Racionais entre a classe média e alta, Kehl pergunta “onde então se produz a identificação através de um abismo de diferenças?” (KEHL, 2011, p.97). Para Kehl, a resposta está na impressão de que aquelas palavras violentas não soassem como “insulto, mas como um desabafo compartilhado”(KEHL, 2011, p. 97), ou seja não como uma provocação que havia surgido do nada, mas sim, como uma denúncia que comprometia a cada um que escutasse imediatamente.

Kehl aposta no campo simbólico para explicar essa identificação e, para que se possa falar deles, sem esquecer sua diferença.

É porque eles falam diretamente não apenas à minha má consciência de classe média esquerdista, mas ao mal-estar que sinto por viver num país que reproduz

diariamente, numa velocidade de linha de montagem industrial, a violenta exclusão de milhares de jovens e crianças [...] É a capacidade de simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado), é a capacidade de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão, que faz dos Racionais MC's o mais importante fenômeno musical de massas do Brasil dos anos 90 (KEHL, 1999, p.97).

Será, então, que, ao convidar um rapper para estar comigo, intencionava incluir no teatro esse retrato do país, um retrato da exclusão, trazer para o teatro não a representação de uma personagem excluída, mas de fato alguém que passa pelo processo de exclusão? Pode ser que sim e, então, caberia fazer um exame de como se daria essa proposta. Parece-me que da forma como apresentei, o que apareceu foi um certo “sentido de solidariedade” que poderia resultar num didatismo (e pedantismo), que não condiz com minha intenção tal como a vejo hoje.

Tentarei explicar através do artigo de José Da Costa, *Biopolítica e teatro Contemporâneo*.

Nele, Da Costa parte do “horizonte da reflexão sobre a política como biopolítica” e explicando o termo assim como apresentado por Peter Pål Pelbart, revela a sua perspectiva: se hoje o que nos controla na vida é muito mais difuso, a potencialização dessa mesma vida teria um “caráter rizomático” e se daria “por meio de linhas de fuga individuais e coletivas” (COSTA, 2010a, p. 124).

Para ele, esta seria “uma perspectiva muito diferente daquela na qual a produção cultural politicamente engajada produzia sua atividade artística e teatral, no contexto do Brasil do início dos anos 60” (DA COSTA, 2010a, p.124), esta era pedagógica e promovida a partir de um sentido determinado de solidariedade do intelectual de esquerda frente aos desfavorecidos. Ao ler o artigo de Costa em que ele diz que em algum desses trabalhos havia uma “visão unilateral e unívoca do poder por um lado e dos que a ele estão submetidos por outro”(DA COSTA, 2010a p. 125) sou levada a perceber que, de alguma forma, minha perspectiva era próxima a essa visão e que aquela má consciência da classe média e o mal estar a que se refere Kehl, me levaram a um “engajamento” condescendente e ingênuo.

Modos de pensar e fazer que diferem em muito daqueles que investigo nesta pesquisa, mas que corri o risco de reproduzir. Ao propor uma identificação do rapper com Raskólnikov e minha com Sônia, parece-me que delimitava uma fronteira rígida que, ao final, quando os dois fossem se encontrar, seria apaziguada (e apaziguaria a minha consciência de classe

média?). Percebo como essa operação estava em completa oposição àquela realizada por Dostoiévski com seus personagens. É bem possível que, durante o processo de trabalho essas questões aparecessem e fossem trabalhadas. O que critico aqui é o impulso e a proposta inicial, mostrando como não é nada fácil mover-se artisticamente e como questões pouco trabalhadas – e impulsos primeiros – podem nos levar a determinadas reproduções daquilo que buscávamos diferir.

Por outro lado, essa ideia inicial poderia ser operada de uma forma muito potente e próxima ao que Costa identifica em trabalhos cuja “proposta é precisamente a de estabelecer um espaço de convivência teatral entre pessoas com experiências de vida heterogêneas e dispostas a trabalharem modos de despojamento pessoal”(COSTA, 2010b, p. 3), para que “experimente em cena suas singularidades pessoais, relacionadas com suas vivências, sua idade, suas práticas cotidianas, seus desejos e sua inserção no espaço urbano” (COSTA, 2010 b, p.3).

Para ele, essa proposta se reflete principalmente no trabalho dos atores (ator-performer) em que as atuações não partem de uma caracterização de personagem, mas sim a “partir de urgências do presente, de necessidades do agora e do aparato subjetivo dos artistas” (COSTA, 2010a, p.132), características que, apesar de se manifestarem através de escolhas e estéticas completamente diferentes, identifico na atuação que pretendo investigar e que é um dos desafios desse solo. Contudo, essas características poderiam estar presentes também em um trabalho realizado ao lado de outra pessoa, um rapper, e aí, teria que rever toda a estrutura inicial e, junto com essa pessoa, inventar um espaço de criação.

Porém, como iniciei a residência sozinha, trabalhando sobre a figura da Sônia, a ausência do rapper foi dando lugar a outras ausências, mais lancinantes naquele momento, e que hoje são o norte deste trabalho: a de Raskólnikov, a de Marmieládov, pai de Sônia, que no recorte escolhido acabou de falecer, e, sobretudo a falta dos meus próprios pais. Além disso, fui vendo que precisava ser atravessada por Raskólnikov, trabalhar com sua figura, passar por sua trajetória através das palavras escritas por Dostoiévski, o que não poderia fazer se desenvolvesse aquela estrutura anterior em que o rap se aproximaria da figura de Raskólnikov e eu de Sônia. Sônia seria como aquele mundo a criar, a inventar, a sonhar, mas, antes, preciso passar por outro trabalho em mim, preciso passar por Raskólnikov, como reitero mais uma vez. É ele que, a princípio, me permitiu reconhecer determinados modos de agir recorrentes em mim e, um trabalho sobre esses modos, talvez seja minha maior tarefa nisso tudo.

Mas, então por que o trecho de *Jesus Chorou* se manteve até aqui? Há algo ainda não resolvido nessa questão, que ao invés de deixar de lado, por enquanto, deixo permanecer com todas as dúvidas possíveis. Não pude retirar essa voz do trabalho e o modo provisório que inventei para lidar com ela foi, justamente, expor as questões acima para o público no dia da última mostra. Creio que trazer, agora, outras vozes, cujas canções “almejam partilhar uma sabedoria construída coletivamente pela periferia, integrando-a à vivência dos sujeitos” (OLIVEIRA, 2018, p.32), é um pequeno passo para eu possa rever o (meu) lugar da arte na sociedade, visto que, para mim os racionais são um exemplo ético e estético de artistas que extrapolaram as fronteiras entre arte e vida, vinculados ainda a ideia de formação através de saberes outros não eurocêtricos. Recentemente, o filósofo, advogado e professor Silvio Almeida ao entrevistar Mano Brown, conta que, para ele e muitos jovens periféricos dos anos 90, os Racionais Mc’s forneceram, com seu trabalho, estratégias de sobrevivência, “o rap deu o espaço do sonho”(ALMEIDA; BROWN, 2020, informação verbal)¹⁷. Ao que Mano Brown responde: “Vocês são nossa vitória, o sonho não é individual, é coletivo” (ALMEIDA; BROWN, 2020, informação verbal).

Assim, para além de estar na moda, de ser solidária, ultimamente ando pensando em uma narrativa “confluente” com muito cuidado. Não apagar essa ausência, nem essa dificuldade que tive, leva-la em conta e através de projeções das letras dos Racionais lembrar que algo deveria estar ali também além daquelas ausências já tão mencionadas aqui. Uma confluência, não uma fusão. A voz dos Racionais traz elementos muito próximos a alguns de *Crime e Castigo* que ora se aproximam ora se distanciam da perspectiva que trago que podem gerar um tensionamento muito potente.

A frase, por exemplo, “Do que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável? O vento não, ele é suave, mas é frio e implacável” (RACIONAIS MC’S, 2002, *Jesus Chorou*) que logo adiante será revista através da figura de Jesus que chorou, chega até mesmo, para mim, ser uma espécie de espelho da trajetória de Raskólnikov (a passagem de um indivíduo “blindado” que se permite ser vulnerável).

Claro que essa leitura é algo muito particular de alguém que como eu está mergulhada no assunto, mas esses sinais, essas pequenas associações não poderiam abrir para outras percepções do público? Tenho esperança que sim.

¹⁷ Declaração fornecida por entrevista do advogado Silvio Almeida a Mano Brown em 2020.

Seguem os trechos que pensei em projetar, da forma mais silenciosa possível no decorrer no solo, além do trecho da música inicial.

Cada detento uma mãe, uma crença
 Cada crime uma sentença
 Cada sentença um motivo, uma história de lágrima
 Sangue, vidas inglórias, abandono, miséria, ódio
 Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo (RACIONAIS MC'S, 1997, Diário de um detento)

Tic, tac, ainda é 9 e 40
 O relógio da cadeia anda em câmera lenta
 Ratatátá, mais um metrô vai passar
 Com gente de bem, apressada, católica
 Lendo jornal, satisfeita, hipócrita
 Com raiva por dentro, a caminho do centro
 Olhando pra cá, curiosos, é lógico
 Não, não é não, não é o zoológico
 Minha vida não tem tanto valor
 Quanto seu celular, seu computador
 Hoje tá difícil, não saiu o Sol (RACIONAIS MC'S, 1997, Diário de um detento)

Quatro minutos se passaram e ninguém viu
 O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil
 Talvez o mano que trampa de baixo do carro sujo de óleo
 Que enquadra o carro forte na febre com sangue nos olhos
 O mano que entrega envelope o dia inteiro no Sol
 Ou o que vende chocolate de farol em farol
 Talvez o cara que defende o pobre no tribunal
 Ou que procura vida nova na condicional
 Alguém num quarto de madeira lendo à luz de vela
 Ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela
 (RACIONAIS MC'S , 1997, Capítulo 4 , versículo 3)

4.2.2 *Imagem 2: a primeira página do livro: estar ao lado*

No início de julho, ao entardecer, sob um calor intenso, um jovem saiu do cubículo que sublocava na travessa S. e, lentamente, como se estivesse indeciso, seguiu pela rua na direção da ponte K

Por sorte, escapou de encontrar sua senhoria na escada. [...] A senhoria de quem ele alugava o cubículo, com direito a almoço e arrumadeira, morava um andar abaixo, num apartamento individual, e, toda vez que ele descia para a rua, não podia deixar de passar na frente da porta da cozinha da senhoria, quase sempre aberta para os degraus da escada. E, toda vez que passava ali, o jovem experimentava uma espécie de sensação mórbida e acovardada, que lhe dava vergonha e deixava seu rosto contraído. Ele estava atolado em dívidas com a senhoria e temia encontrá-la. Não que fosse tão covarde e intimidado: muito pelo contrário; porém já fazia algum tempo que andava num estado de tensão e irritabilidade semelhante à hipocondria. Mergulhava em si mesmo e

se isolava de todos a tal ponto que temia encontrar qualquer pessoa, não só a senhoria. Vivia esmagado pela pobreza; mas ultimamente até a situação de penúria tinha deixado de ser um peso. Não cuidava mais das questões do dia a dia e não queria estudar. No fundo, não tinha medo de senhoria nenhuma, muito menos do que ela pudesse estar tramando contra ele. Mas parar na escada, escutar uma porção de absurdos sobre todas aquelas futilidades vergonhosas, com as quais ele nada tinha a ver, todas aquelas impertinências sobre pagamentos, ameaças, reclamações, e ainda ter, ele mesmo, de desconversar, se esquivar, se desculpar, mentir – não, isso não, era melhor esgueirar-se pela escada como um gato e escapulir sorrateiro, para que ninguém o visse (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 9)

Na mostra da Casa Rio, li a primeira página do livro, logo após a música Jesus Chorou. Depois, fiz aquela breve explicação sobre o rap e passei a contar sobre meu encontro com o livro, dizendo que ele havia me feito companhia durante o luto pelos meus pais. Em seguida, quase como se tratasse de uma aula, expus a sinopse de *Crime e castigo*, trazendo em detalhes a teoria de Raskólnikov. Essa organização da apresentação já estava presente no exercício que fiz no primeiro dia da residência e se manteve desde então. Volto agora para o primeiro dia da residência.

Nesse dia tinha como dispositivo dar “voz”, no espaço, a outros elementos que não fossem “eu”. Sozinha, coloquei uma mesa, uma cadeira de cada lado da mesa, sentei em uma delas; o livro *Crime e Castigo* colocado em cima da mesa. Essa mesma composição se mantém presente, por enquanto. No chão, uma escaleta com todas as partes e capítulos de *Crime e Castigo*, inclusive com as inúmeras cenas que estão ausentes na minha proposta, com as que pretendia trabalhar ali na residência destacadas.

Ao rever a estrutura provisória, percebo que a figura da narradora que, ao contar sobre *Crime e Castigo* passa pela minha história, pela história do meu encontro com o livro, e pelas personagens deste, é a condutora do solo.

Identifico, assim, quatro movimentos que se alternam ou confluem:

- a) Aquele que narro sobre meu encontro com o livro e revelo algumas histórias pessoais que nascem dessa relação;
- b) Aquele que narro sobre a história presente no livro;
- c) Aquele em que me aproximo de uma personagem, falando um pequeno trecho dele, em um momento breve da narração;
- d) Aquele em que falo longos trechos de três personagens específicos, me aproximando-me deles. Os trechos são: um grande monólogo de Marmieládov, pai de Sônia em que ele conta toda sua

vida para Raskólnikov, o trecho da Bíblia em que Sônia lê a passagem de Lázaro e as três páginas em que Raskólnikov confessa seu crime à Sônia.

Não tinha me dado muita conta, até escrever sobre esse exercício, do quanto a passagem entre um movimento e outro foi uma escolha decisiva, apesar de ter sido quase um acaso, que surgiu no primeiro dia de residência e veio se desdobrando até aqui. Nunca tinha pensando nas outras possibilidades que não escolhi como, por exemplo, contar toda a história assumindo a figura de Raskólnikov e assim “representá-lo” do início ao fim. Ou fazer o mesmo com a personagem de Sônia. Ou ainda narrar o romance na terceira pessoa sem passar pelas minhas histórias, ou escolher não ter relação direta com o público, como se tudo passasse, por exemplo, em uma cela de presídio e víssemos alguém escrever em um diário.

O simples fato de colocar uma cadeira vazia e de narrar o que pretendia realizar e falar sobre a minha relação com o livro já eram indícios de que, ao lado da história do livro, havia uma necessidade de compartilhar minha própria experiência e também das tentativas que venho fazendo até aqui para dar uma atenção cuidadosa ao vazio e as incertezas que se fizeram evidentes no luto. Esbarro assim na questão do teatro autobiográfico? Creio que sim. Embora o fio condutor seja a história de Raskólnikov e Sônia, me parece que foi a partir do luto pelos meus pais que meu encontro com a obra foi se dando. Seria, então, necessário tocar nesse tema do teatro autobiográfico. Encontrei na dissertação de Marcela Andrade, intitulada “Dramaturgias da cena como reverberação do vazio: Luto, memória e escritas de ator nas peças Mamã e Processo de concerto do desejo”¹⁸ companhia que me ajudou a refletir sobre a narração, tanto na forma de escrita verbal quanto na forma de escrita física e cênica. Trata-se, tanto lá como no meu trabalho, de uma narração que, por vezes, toca a primeira pessoa, mas onde também aparece a reverberação de um vazio (impessoal? Inominável?) do luto.

Nessa dissertação, a autora investiga,

mediante um determinado olhar sobre essas obras contemporâneas, possíveis relações entre as dramaturgias criadas pelos atores (sejam textuais ou cênicas) e suas singulares vivências de luto materno. [...] Os testemunhos de morte, os vazios de percepção que dela decorrem e as (im)possíveis memórias foram entendidos como disparadores de potências dramáticas - verbais, corporais, cênicas - nessas duas criações (ANDRADE, 2019, p.10).

¹⁸ O solo “Mamã” é escrito, dirigido e atuado por Álamo Facó e a peça “Processo de concerto do desejo”, escrita, dirigida e atuada por Matheus Nachtergaele.

Como se pode perceber, o caso é semelhante, a perda de meus pais também me lançou nesse vazio e, também, é um disparador da dramaturgia do solo. Encontrei em *Crime e Castigo*, e na trajetória de Raskólnikov, algo que me ajudava a escutar percepções que nascem da vivência da experiência do luto e, assim como Andrade chama atenção em sua pesquisa, acho importante que não se acredite que estou em busca – através da cena - de uma resposta definitiva para esse vazio. Para Andrade, tanto Facó, quanto Nashtergale “mobilizam camadas de construção que relativizam tanto um interesse em sentimentos mais rapidamente associados ao luto quanto um senso de “verdade” de si (embora mantenham o vínculo subjetivo e narrativo com suas experiências de luto)”(ANDRADE, 2019, p. 36).

Andrade também me auxilia a olhar de forma mais ampla para processos cênicos autobiográficos quando, recorrendo ao pesquisador Marcio Freitas, que problematiza a noção de fidelidade e de sinceridade que “certa escuta subjetiva pode gerar quando, por exemplo, um sujeito almeja escrever ou falar diretamente de si e da sua vida, - caso, portanto, da autobiografia - acreditando na suficiência de certa intimidade pessoal, isto é, em um “interior” de emoções próprias de um “eu””(ANDRADE, 2019, p.35).

Andrade (2019) continua mostrando que, para Freitas, essa maneira de pensar acredita que exista uma “verdade” pessoal, uma “fixidez identitária de um “eu” individual autocentrado e “possuidor” de fatos e sentimentos que, conhecidos por ele poderiam ser afirmados. Ao analisar diferentes trabalhos cênicos que problematizam essa ideia de “verdade” pessoal, Freitas indica, segundo Andrade, a constituição de possíveis camadas verbais, vocais e gestuais que, do seu ponto de vista, produziriam desvios na imagem do ator “sincero”, Andrade faz o mesmo movimento em sua dissertação ao analisar os espetáculos de Facó e Nashtergale.

Essa é a tentativa que faço também aqui, trato de investigar alguns “desvios de mim”, para citar o belo título da tese de Freitas, e creio que para isso, alguns elementos da obra de Dostoiévski têm sido fundamentais. Como, então, iniciar meu solo falando sobre minha relação com o livro e sobre o luto sem que isso se torne o plano principal que afastaria qualquer embate do espectador consigo mesmo, embate que me interessa e que tratei de explicitar no capítulo I. Explico melhor o problema da relação com o espectador citando parte da dissertação de Andrade:

Para Freitas, uma vez levado à cena, tal senso comum de sinceridade poderia conduzir a atenção e a sensibilidade de espectadores a uma aderência às falas e ações do ator/da atriz, reduzindo possibilidades de distanciamento crítico e

de desvios de percepção dos corpos/sujeitos/artistas nas obras(ANDRADE, 2019, p.35).

Seria quase como se, ao falar da perda de meus pais, buscando um viés emotivo e “sincero” tudo o mais ficasse preso/reduzido a isso. O espectador apaziguaria qualquer relação que pudesse vir a ter com a experiência comum a todos nós do luto e da morte ou com a história de Crime e Castigo e como em uma identificação primeiro comigo pensasse: nossa, que história triste ou puxa, como esse livro foi importante para ela e parasse por aí.

Como antídoto a isso, escolhi me aproximar dos modos de fazer do próprio Dostoiévski que venho expondo nesse trabalho. Relembrando a lógica identificada pro Rancière, na obra de Dostoiévski em que o autor “derrota toda a psicologia das razões do ato e todo o encadeamento aristotélico” (RANCIÈRE, 2001, não paginado) penso que a montagem do meu solo, assim como já experimentei no primeiro exercício, não quer seguir uma linearidade e, sobretudo, na combinação, na ligação dos fragmentos, do que chamo aqui de pecinhas do quebra cabeça quer escutar os vazios e os espaços, com cuidado. Andrade, em sua pesquisa, defende que

um corpo enlutado, sob ações imperativas das ausências que o atravessam, pode - em desamparo - passar a reagir de forma a (re)encontrar espaços outros de sensação de si no mundo; espaços menos individualizados e identificados com um corpo uno e delimitado. Acredito, inclusive, que esses espaços podem surgir do desejo do ser de se desviar de sentimentos de dor individual e ampliar - a partir do contato com outros corpos - uma conexão mais coletiva e mais celebrativa com as forças da vida. (ANDRADE, 2019, p.72)

Trata-se de um desejo muito semelhante àquele que aparece no capítulo dois dessa dissertação, a partir de um texto de Sueli Rolnik: o desejo de conexão com essas forças outras e de uma ligação com aquele sentimento de comunhão presente na obra de Dostoiévski.

Uma pista bem inspiradora para pensar a narração e a aproximação com as personagens no solo apontando para um espaço menos individualizado e individualizante encontra-se em Bakhtin. Para o autor, trata-se de, como já vimos, revelar a importância da palavra tratada dialogicamente e reafirmar o papel insignificante do discurso monologicamente fechado na obra de Dostoiévski. Cito-o:

A palavra do autor sobre o herói é organizada no romance dostoiévskiano como palavra sobre alguém presente, que o escuta (ao autor) e lhe pode responder. [...] Na ideia de Dostoiévski, o herói é o agente do discurso autêntico e não um objeto mudo do discurso do autor. A ideia do autor sobre o herói é a ideia sobre o discurso. [...] Através de toda a construção do seu romance, o autor não fala do herói, mas com o herói. [...] Somente sob uma orientação dialógica interna minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro, mas sem se fundir com ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor, ou seja, conservar-se numa tensa relação racional nem de

longe é questão simples. Mas, a distância entra no plano do autor, pois ela é a única que assegura a autêntica objetividade da representação do herói (BAKTHIN, 2008, p.77).

A consideração pela personagem como se ela estivesse ali, no presente, o tratamento que é dado a ela, não como um objeto do autor, como um “ele” nem tão pouco como um “eu” ou um idêntico a mim, mas como um “você” e esse tensionamento ente autor e personagem, sem que se trate de uma fusão são três fatores muito inspiradores para pensar esses “desvios de mim” na narração, na cena e na aproximação com as personagens do solo.

Coloquei o trecho da primeira página na abertura dessa parte, pois, além de fazer uma leitura desse trecho logo no começo do solo, acho que ele é exemplar para identificar o modo como Dostoiévski opera a sua palavra sobre a personagem. Podemos perceber, nessa narrativa, o autor sempre revendo Raskólnikov e seus estados, escutando suas reverberações e, assim, manifestando-a sem conclusões precipitadas. Primeiro, o narrador descreve Raskólnikov com uma “sensação mórbida e acovardada, que lhe dava vergonha” para depois notar que “não que fosse tão covarde e intimidado” e logo a seguir, mais à frente, entre outros estados, chegar a “no fundo não tinha medo algum”, além desses são vários movimentos, que não se anulam, mas são revisitados e revistos.

E, nesses movimentos não existe uma fusão, a pobreza não anula a hipocondria, por exemplo, nem a covardia o orgulho, elas, como na complexidade das coisas não nomeadas até o fim, coexistem.

Assim, inspirada por esse modo de escrita de Dostoiévski, penso na coexistência das figuras no solo, eu, as personagens, a narradora do romance, com quais delimitações trabalham e também como se dão as passagens de um para outro? Como passar da narração para, por exemplo, o grande texto de Marmieládov? Há uma fronteira rígida que marcaria um e depois outro? Penso que não, e que tanto em um quanto em outro, existe um “entre” a ser preservado e valorizado. Também em relação ao público, para voltar à questão da autobiografia, intenciono, ao borrar essas bordas, justamente me afastar de uma verdade única ou de uma espécie de sinceridade reduzida à minha figura.

Para refletir um pouco mais sobre a operação que Dostoiévski faz sobre as personagens, apresento um trecho de José Saramago, que lemos sempre nas oficinas a Escuta Acredito que possa ajudar a iluminar as estratégias de trabalho no solo.

Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da vista, cada qual com a intensidade própria, até nas degenerações, por exemplo, olham sem ver,

quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou fastio se defendem de sobrecargas incômodas. Só o reparar pode chegar a ser visão plena, quando num ponto determinado ou sucessivamente a atenção se concentra, o que tanto sucederá por efeito duma deliberação da vontade quanto por uma espécie de estado sinestésico involuntário em que o visto solicita ser visto novamente, assim se passando de uma sensação a outra, retendo, arrastando o olhar, como se a imagem tivesse de produzir-se em dois lugares distintos do cérebro, com diferença temporal de um centésimo de segundo, primeiro o sinal simplificado, depois o desenho rigoroso, a definição nítida, imperiosa de um grosso puxador de latão amarelo, brilhante, numa porta escura, envernizada, que subitamente se torna presença absoluta (SARAMAGO, 1989, p.166).

Assim me interessa que a narração ou o texto de Dostoiévski seja “reparado” por mim e pelo público que o acompanhará, passando-se de uma sensação à outra, até, subitamente, se definir como algo, como “uma presença absoluta”, para logo em seguida também ser de novo arrastado. Quero investigar esse modo de fazer tanto em relação a minha aproximação com o texto e com as personagens, como também no modo de combinar os elementos. Propiciar, para mim mesmo e para o público, esse “reparar”, que traz aquilo que chamamos de uma desierarquização entre os elementos, de uma horizontalidade da cena, que retira do indivíduo atriz/ator a centralidade do acontecimento cênico. Assim, o que se segue nas próximas peças desse quebra cabeça além de outras questões, são essas tentativas, como têm se dado até agora e para quais caminhos têm apontado.

Antes disso, quero comentar uma cena de *Nostalgia* de Tarkovski (1983), diretor que sempre operou como inspiração e referencial para meu trabalho. Na cena, Eugenia, tradutora do protagonista do filme, um poeta por quem ela se apaixonou sem ser correspondida, após a decisão de afastar-se dele, faz uma ligação para lhe dar um recado. No início da conversa, vemos o rosto de Eugenia de perfil, ela sorri ao escutar a voz dele e, imediatamente depois disso, não vemos mais seu rosto e nem o rosto do poeta. Durante toda a conversa, a câmera aproxima-se muito lentamente do homem com quem Eugenia está vivendo agora. Ele está todo elegante, sentado à mesa, lendo jornal e comendo alguma coisa. Duas pessoas estão ao seu redor, como se ele fosse o chefe e elas esperassem algo dele. Em determinado momento da conversa, Eugênia conta para o poeta que se uniu a esse homem e está muito feliz. Quando a conversa termina, a câmera vai para o rosto de Eugênia. Ela está olhando para o homem. Por 16 segundos, vemos seu rosto observando o homem, até que ela fala “Vou comprar cigarros”, afastando-se de costas, lentamente, com seus saltos que fazem barulho. Quando ela sai, vemos o rosto do homem olhando para porta. Ele volta a comer.

Observamos, como espectadores, o rosto de Eugênia olhando para o seu novo companheiro. Desse olhar, não podemos retirar nenhuma conclusão óbvia. E, em seguida, ocorre o deslocamento da mulher marcado suavemente pelo som dos saltos dos seus sapatos em diálogo com o espaço. Novamente, recebemos muitas impressões, algo comunica tanto, mas, ao mesmo tempo, não se fecha em um sentido determinado. Algo nos escapa – e a cena é feita para que nos escape - e me faz associar toda essa imagem àquela lógica não racional sobre a qual tenho apresentado aqui quando falo de uma horizontalidade entre os elementos da cena. Essa e tantas outras cenas propiciam, a meu ver, a mesma sensação que Tarkovski diz ter com relação a *Jovem com um Ramo de Zimbros*, quadro de Da Vinci

não é possível apreender totalmente seus sentidos, quando temos a sensação de algo, este algo já nos escapa, trazendo outra percepção, e assim por diante, ao infinito. Há nas imagens de Leonardo duas coisas fascinantes. Uma delas é a extraordinária capacidade do artista examinar o objeto de fora, do exterior, com um olhar que paira por cima do mundo — uma característica de artistas como Bach ou Tolstoi. A outra consiste no fato de o quadro nos atingir simultaneamente de duas maneiras opostas. É impossível exprimir a impressão final que o quadro produz em nós. Nem mesmo é possível dizer com certeza se gostamos ou não da mulher, se ela é simpática ou desagradável. Ela é ao mesmo tempo atraente e repugnante. Há nela algo de indizivelmente belo e ao mesmo tempo repulsivo, satânico; satânico, porém, não no sentido romântico e sedutor do termo — trata-se, pelo contrário, de algo para além do bem e do mal, de fascínio com um signo negativo. O retrato tem um elemento de degeneração — e de beleza (TARKOVSKI, 1998, p.127).

Algumas observações que Tarkovski faz nessa citação me ajudam a entender melhor o que venho apontando na obra de Dostoiévski e que quero que esteja presente no solo: esse olhar de fora como daquele narrador que está ao lado, sem se fundir com a personagem, que mantém um certo “distanciamento”. Tanto na descrição que Tarkovski faz do quadro, como na cena do filme identifiquei algo do pensamento artístico de Dostoiévski para quem “a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência, da contradição do homem consigo mesmo” (BAKHTIN, 2008, p. 72).

4.2.3 *Imagem 3: Marmieládov: humor e outros estados*

Também é pra isso que eu bebo.... não é a alegria que eu procuro, eu procuro a paixão e o sentimento. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.32)

Seguindo a estrutura, depois da explicação da sinopse apresento a trajetória do encontro entre Sônia e Raskólnikov. Começo por uma citação bem próxima de um trecho que comentei na primeira parte desta escrita e que relembro aqui:

Após cometer o crime, Raskólnikov se isola e, conturbado, passa por diversos estados, desde mania de grandeza até depressões profundas, até que aparece Sônia, filha de um amigo seu, Marmieládov, funcionário público desempregado, alcóolatra, que o ex-estudante conheceu ao entrar por impulso em um bar, dias antes de cometer o crime. É nesse bar que Marmieládov lhe conta toda a sua história, entre elas a de Sônia, filha de seu primeiro casamento, que é levada a prostituir-se para evitar que as crianças de sua madrasta morram de fome

Escolhi, que toda a situação dessa família e, portanto de Sônia, fosse revelada ao público através da figura de Marmieládov e pelo extenso texto em que ele conta sua história a Raskólnikov. Para isso coloco um casaco azul, que foi de meu pai e antes de falar seu texto descrevo o que se deu:

Antes de cometer o crime, Raskólnikov, logo no início do romance vai até a casa da velha usurária com a desculpa de penhorar o relógio que foi de seu pai, fazer uma espécie de ensaio do crime. Mesmo sem acreditar que irá matá-la, algo o impele a ir. É um encontro breve, estranho e, durante ele examina o apartamento discretamente. Sai de lá perturbado, imaginando que não vai ter coragem de cometer o crime, quase arrependido desse pensamento, sai caminhando sem rumo de repente vê que está em frente a um bar e entra. Nesse bar vazio, sentado num canto está um homem, com um copo. É Marmieládov, que parece conhecer todos ali daquele bar, menos Raskólnikov. Então ele puxa uma conversa com Raskólnikov

Em seguida, sentada na mesa, começo a dizer o longo trecho do monólogo (em anexo a versão já trabalhada com alguns trechos do original retirados). O modo com que me aproximei dessa figura, assim como de outras, veio de novo da residência. Estava sempre lendo, já que, tanto na residência quanto na apresentação da Casa Rio, ainda não havia iniciado o trabalho de memorizar o texto (trabalho ainda em andamento).

Segue a descrição, então, do que ocorreu para que eu possa desenvolver uma reflexão sobre o modo de aproximação com o texto, modo que busca se aproximar do fazer artístico de Dostoiévski e que aponte na imagem anterior com o auxílio de Bakhtin.

Ainda lidando com a ausência do rapper, chamei um dos participantes da oficina para estar comigo, o ator Edgar Lopes.

Ele se sentou na lateral, e eu ao centro da mesa. O dispositivo era que eu lesse para ele o monólogo de Marmieládov, pai de Sônia, colocando-o no lugar de Raskólnikov, que escuta toda a história quase sem dizer palavras.

Fazendo um exercício comparativo das minhas leituras durante a residência, incluindo o trecho da leitura de Lázaro da Bíblia, a confissão de Raskólnikov, e o monólogo de Marmieládov, curiosamente esse último foi o que teve “de primeira” uma escuta mais atenta, percebida e acessada. Sei que cada um desses trechos têm suas particularidades e reverberam em mim de formas diferentes, cada um exige um tempo de trabalho e são muitas as possibilidades para que o monólogo de Marmieládov tenha se revelado assim para mim. Mas, existe um elemento determinante nele, que hoje, revendo o processo, creio ser fundamental para a compreensão da obra de Dostoiévski e também para toda a criação do solo: a comicidade. Penso que esta, por ser explícita no trecho de Marmieládov, contribuiu para o afastamento de certas armadilhas, como a busca por aquela verdade problematizada anteriormente, ou por uma emoção que venha de uma identificação muito psicologizada, que pretende fundir-se à personagem. Minha hipótese é que a comicidade pode contribuir para preservar a personagem como “agente do discurso autêntico e não um objeto mudo do discurso do autor”(BAKTHIN, 2008, p.77) Mas, a qual comicidade me refiro? Quilici, no texto “Humor e outros estados”, traz um sentido mais abrangente do termo para além daquele ligado à ideia mais rápida que podemos ter da palavra. Para ele, a comicidade seria aquela capacidade de não aderir totalmente ao “eu”, e “ser testemunha dos próprios atos, estar no jogo e ao mesmo tempo cultivar certo distanciamento do que acontece” (QUILICI, 2015, p. 131).

Não estou falando, portanto, de um tipo de comicidade e de “bom humor” que, por vezes, encontramos em alguns produtos de entretenimento, que, como afirma Quilici, seriam “máquinas de fazer rir e distrair do mundo contemporâneo” e que, em relação ao trabalho do ator “faz do rosto uma máscara rígida, impedindo o contato com sensações e vibrações afetivas mais sutis” (QUILICI, 2015, p. 127).

Ao contrário. Quilici (2015) fala de algo próximo daquilo que busco ao pretender nesse “estar ao lado da personagem”. Desdobremos ainda um pouco mais essa ideia: se, como lembra Quilici, nosso cotidiano é permeado por um “estado de humor” que se definiria como “uma qualidade de abertura e de contato com aquilo que nos cerca e nos habita”(QUILICI, 2015, p.125), a comicidade seria um dos estados que nos permitiria cultivar um distanciamento do que (nos) acontece. Para ele, ao conseguirmos rir de nós mesmos, justamente quando estamos imersos nas “águas escuras de certos humores”, é como se, “repentinamente, nos deslocássemos para fora de um suposto “eu”, ao qual estávamos identificados (QUILICI, 2015, p. 130-131).

É esse deslocamento que, ao meu ver, acontece na relação entre Marmieládov e Dostoievski.

Marques ao trazer uma análise feita por Eastman, ajuda a esclarecer a finalidade estética do humor de Dostoievski:

Por meio de sua incongruência, a comédia alarga o senso que se têm do feio, mas sua leveza atesta a sanidade da' imaginação que produziu o todo e, assim, empresta sublimidade as cenas de que outro modo poderiam parecer barbaramente mórbidas (MARQUES, 2010, p. 37).

Aparece algo semelhante àquilo que Tarkovski diz sobre o quadro da “Moça com Ramo de Zimbro”. Como atesta Eastman, “o caráter multifacetado de Marmieládov exige uma série de revelações intensas e discretas. O homem é infinitamente degradado, infinitamente puro: e esses dois aspectos de Marmieládov estão integralmente relacionados”(EASTMAN, 1955 apud MARQUES, 2010, p.38).

Marques (2010) chama a atenção para os elementos de antinomia na descrição física de Marmieládov, que servem de preâmbulo à sua longa confissão.

Era um homem já acima dos cinquenta anos, estatura mediana e corpulento, cabelos grisalhos e calvície avançada, rosto amarelo e até esverdeado, e inchado por causa da bebedeira permanente; pálpebras inchadas sob as quais brilhavam uns olhinhos avermelhados, minúsculos como pequenas frestas, porém animados. Mas havia nele algo muito estranho; seu olhar chegava a irradiar um quê de entusiasmo -é possível que houvesse até sentido e inteligência-e ao mesmo tempo deixava transparecer também um esboço de loucura. Vestia um velho fraque preto todo esfarrapado, com botões caídos. Só um ainda dava um jeito de se manter, e era nesse que ele abotoava o fraque, pelo visto por não querer abrir mão da compostura. Por baixo do colete de algodãozinho aparecia o peitilho, todo amarfanhado, coberto de manchas e marcas de sujeira. Tinha o rosto escanhado à maneira dos funcionários, mas já de algum tempo, porque uma barba fechada e cor de chumbo começava a apontar. Aliás, até em suas maneiras havia mesmo alguma coisa solidamente burocrática (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 29).

Uma descrição em que “coexistem expressões de entusiasmo, sentido, inteligência e loucura”(MARQUES, 2010, p.33), que exclui qualquer unilateralidade, ou qualquer posição definitiva sobre Marmieládov. Para Simmons, “sob a verborreia, a pomposidade e o humor não intencional dessa inimitável confissão, é revelada a alma de um homem que experimentou cada sentimento de degradação, numa luta desigual e desesperada para preservar sua dignidade humana”(SIMMONS 1989apud MARQUES, 2010,p.34).

Assim, comicidade e piedade confluem nessa figura que me ajudou a compreender em meu próprio corpo/voz essa coexistência de opostos. Todas as vezes que leio em voz alta sua confissão, a sensação que tenho é próxima ao que descreve Simmons:

Seu efeito sobre o leitor é interessante. Ele é conduzido a uma conclusão, persuadido a acreditar nela para depois ser arremessado. Uma nova impressão é formada, muito mais forte. Esta também é substituída. A contínua quebra de expectativas tende a afrouxar o domínio do leitor sobre suas reações normais. Ele se toma incerto; seu poder de orientação se exaure (SIMMONS, 1955 apud MARQUES, 2010, p.38).

E assim como Quilici associa esse humor a uma inteligência que permite um “brincar com a loucura”, “muito diferente da capacidade de elaborar construções racionais” (QUILICI, 2015, p.131), associo ao fato de ter estado mais à escuta, “reparando” o texto, justamente por ter sido contaminada pela escrita de Dostoiévski que quebrava permanentemente minhas expectativas do bem dizer um texto, pois que me deslocava permanentemente de um centro, de um que expressaria seus predicados através de sua fala, de sua confissão. Trabalhar sobre essa figura, me permitiu o exercício de observação de si que, como lembra Quilici, é uma capacidade “considerada por diversos artistas como uma das capacidades fundamentais que o ator deve desenvolver” (QUILICI, 2015, p.131). Tive e ainda tenho, ao ler essa personagem, um despojamento em relação à lógica do certo e do errado, do sucesso e do fracasso, que são mais fáceis de acessar do que quando leio trechos de Sônia ou de Raskólnikov, talvez justamente porque, embora os elementos de incongruência, de inconclusão e antinomia estejam presentes também nessas duas personagens, o estado de humor é mais obviamente presente em Marmieládov. Além disso, na minha lógica pessoal, ao colocar o casaco de meu pai, é quase como se fosse uma criança que brinca de ser adulto, ou como se imaginasse como Sônia se lembra dele, ou ainda como se se tratasse de um fantasma que está ali contando para o público como a conversa com Raskólnikov se deu.

Falei da importância do humor, também sobre o “reparar” e sobre o estar ao lado da personagem. Tenho ainda outra imagem, ligada à relação com as palavras: a imagem de um rádio, como se eu fosse esse rádio que captasse algumas vozes longínquas, que por vezes se tornam altas e claras. São muitas vozes que estão presentes no solo neste momento de Marmieládov: a minha, a dele, as vozes que ele próprio traz, a de Sônia, a das crianças e de sua esposa, a de Dostoiévski, e também a de meu pai, quando uso o seu casaco e faço uma relação entre ele e Marmieládov, nas figuras de pai, e conseqüentemente entre mim e Sônia.

O trabalho de Marcela Andrade (2019) me ajudou a pensar sobre a sensação que tive de ser um “rádio”. Ao investigar as relações entre os corpos dos artistas – Facó e Nachtergaele - com os de suas mães, “mesmo que os corpos delas existam incorporalmente”, Andrade (2019) percebe que é na busca por esse corpos que os artistas em questão, “oferecem, cenicamente, escritas de um “eu” que “caça” relações (muitas vezes indefiníveis) e que se disponibiliza fisicamente para uma estruturação da cena teatral a partir de ausências de resolução para o que sente e para o que pode fazer/agir (ANDRADE, 2019, p.36)

Assim, permito-me fazer uma correspondência dessa ‘ausência de resoluções’ com uma rádio que sintoniza vozes que não se fixam, que caça uma figura, uma postura, que remete ao mau pai, por exemplo, para logo depois sintonizar-se em outra voz. Nesse sentido, falando ainda sobre a aproximação com as palavras do texto, mesmo que vislumbre que grande parte do texto será falada de memória, sem que tenha que ler, acredito que esse caminho que estou fazendo da leitura, tendo como intermediário o livro, foi/ está sendo fundamental para a apreensão do texto, sem precipitações. Não que este seja o único caminho, claro. Mas, é o que se apresenta mais fértil no momento.

4.2.4 *Imagem 4: Leitura do Lázaro*

E, tendo dito isto, clamou em alta voz: Lázaro, vem para fora. *Saiu aquele que estivera morto* tendo os pés e as mãos ligadas com ataduras, e o rosto envolto num lenço. Então lhes ordenou Jesus: Desatai-o e deixai-o ir. Muitos, pois, dentre os judeus que tinham vindo visitar Maria, vendo o que fizera Jesus, creram nele” Isso é tudo o que tem sobre a ressurreição de Lázaro (DOSTOÏEVSKI, 2001, p.338, grifo do autor).

Após a passagem por Marmieládov, por enquanto, nessa escaleta que estou seguindo, a próxima cena é uma exposição do que aconteceu com Raskólnikov até o dia em que ele visita Sônia e ela lê o trecho da Bíblia sobre Lázaro. Passo pelo dia em que ele comete o crime, suas crises de consciência, até o dia em que, ao caminhar na rua, ele vê Marmieládov acidentado. Essa narrativa com muitos acontecimentos assume a ausência de algumas cenas e está em desenvolvimento.

A próxima imagem já melhor trabalhada é o trecho da leitura da Bíblia, que, para mim, como mencionei no capítulo um, é o lugar em que Raskólnikov começa a ser afetado pelas forças que, até então, não tinha oferecido espaço para atuarem nele mesmo. Voltando a Rolnik,

poderíamos dizer que esse é o momento em que o embrião de futuro é gerado nele. Olhando para esse trecho hoje, gosto de pensar que ele corresponde ao meu encontro com o livro.

Volto a escaleta. Na mostra da Casa Rio, li o trecho da Bíblia na íntegra. Antes, porém, passei por algumas etapas. O que segue são as diferentes tentativas que fiz para me aproximar de Sônia ao ler esse trecho, durante a residência.

Inicialmente, eu e Miwa, pensamos em trabalhar a partir de uma pequena situação, para ir encostando muito de leve nas circunstâncias do romance. Chegamos à seguinte proposta para o exercício:

Trataria-se de um encontro entre duas pessoas que não se conhecem muito e que são aparentemente bem diferentes. O dispositivo era que uma pessoa - eu - deveria dividir com uma outra algo importante para mim, já que a passagem da Bíblia lida por Sônia faz parte de algo muito importante para ela. Ao final, havia também o dispositivo de tentar manter um silêncio com aquela pessoa. Este último dispositivo veio da narração de Dostoiévski, ao final da cena

- isso é tudo sobre a ressurreição de Lázaro – sussurrou ela, com voz dura e entrecortada, e ficou imóvel, virada para o lado, sem atrever-se a erguer os olhos para ele, como se tivesse vergonha de fazer isso. Perdurava ainda o mesmo tremor febril. Fazia tempo que o toco de vela vinha se apagando no castiçal torto, iluminando palidamente o assassino e a prostitua, estranhamente reunidos nesse quarto miserável, durante a leitura do livro eterno. Passaram cinco minutos ou mais (DOSTOIÉVSKI, 2019, p. 361).

Pensamos em como seria esse silêncio? Qual a sua qualidade? E como isso se daria na presença de outras pessoas, e em como sustentar esses cinco minutos ao lado de alguém que não me fosse tão conhecido. Convidei o participante da oficina que mais desconhecia para estar comigo, Lucas Bernardini. Pedi que ele se sentasse na cadeira que estava no centro da mesa e sentei na lateral. Conteí para ele e para todos, a seguinte história:

Há muito tempo eu não escuto essa música, é de um filme e eu assisti esse filme com a minha mãe, você pode escutar comigo?

Escutamos então a música do filme *O Sacrifício*(1986) de Tarkovski.

Durante a música, que durava seis minutos, passamos por estados diversos, vontade de rir minha, um certo ar de pena de meu interlocutor, que acredito ter vindo de uma precipitação em relação a história que conteí, mas, a seguir, um desmanche dessa intenção, um constrangimento e também um fluxo de pensamentos. Ao final, o silêncio durou no máximo uns 40 segundos, e foi quebrado por mim, pois não consegui sustentá-lo. Durante a roda de

conversa, Miwa sugeriu que, numa próxima ocasião, eu sustentasse esses cinco minutos, tentando administrar o impulso de sair do silêncio, já que não parecia “natural” manter-se nele. Assim poderia ver que tipo de experiência surgiria.

Será que havia em mim uma espécie de idealização sobre essa leitura e sobre Sônia, que contaminou a experiência? Talvez eu tenha quebrado o silêncio pois não achava que estava de fato “emocionada”, interiorizada, talvez estivesse me deixando levar pela busca de uma “verdade” pessoal, ao qual justamente tentava desviar. Volto então a questão de Motta Lima, para pensar se esse silêncio que buscava não estava contaminando por aquela noção de ação ligada à ideia de produção, de performance, de algo que funciona e quem sabe, impressiona o público. Tento explicar melhor: frente ao silêncio, houve uma desestabilização, e eu, ao invés de manter-me na fragilidade, estranhar, mas manter-me como presença em relação aos outros, parceiro do exercício e público e aos elementos que estavam ali, ou seja, estar em participação, em comunhão, acabei interrompendo tudo isso porque “eu” não me sentia à altura da emoção que imaginei para Sônia. Não quero dizer com isso que a fórmula seria ficar em silêncio, longe disso, é somente uma hipótese para pensar a noção de ação a qual problematizei acima através da fala de Motta Lima: trazer a diferença entre presença no mundo (vivente) e uma interioridade separada que vai agir no mundo. (sujeito identitário) da maneira que ela pode se apresentar em um exercício cênico.

Para refletir um pouco mais sobre possíveis antídotos a esse modo de agir, proponho que nos debrucemos sobre a segunda cena de *O Espelho* (1975). A cena é um encontro entre uma mulher e um estranho. Ela está sentada em uma cerca em sua casa de campo, com duas crianças que dormem ali por perto numa rede. Ao longe, ela avista um homem se aproximar. O único homem que deveria fazer isso é seu marido, quando voltasse da guerra, como sabemos pela voz do narrador:

qualquer viajante era visto da nossa casa mal alcançasse o arbusto que se erguia no meio do campo. Se, ao atingir o arbusto, vinha em direção a nossa casa, era o meu pai, se não o fizesse, é que não era meu pai. (O ESPELHO, 1975)

Após essa voz em off, vemos o estranho se aproximando com uma maleta e segue o diálogo entre E (estranho) e M (mulher)

E - Desculpe, aqui é o caminho que leva a Tonchina?

M - Não deveria ter virado no arbusto

E - Mas por quê?

M - Por que o quê?

E - O que faz aqui sentada?

M - Moro aqui.

E - Onde? Na cerca?

M - O que você quer saber afinal? Como se vai para Tonchina ou onde moro?

E - Trago todos os instrumentos, mas me esqueci da chave (se refere a maleta). Não tem um prego ou uma chave de fenda?

M - Não tenho pregos.

E - Por que está tão tensa? Dê-me a sua mão, sou médico. (ela não dá) Não me deixa trabalhar.

M - Quer que eu chame o meu marido?

E - Não tem marido nenhum, não tem aliança...aliás, hoje, poucos usam alianças, talvez só os velhos... Me emprestaria um cigarro? (ela lhe dá um cigarro e ele o acende no cigarro dela, ela olha para trás, vemos as duas crianças dormindo na rede) Por que está tão triste?

(ele se senta ao lado dela na cerca)

M - E por que o senhor está tão animado? (de repente a cerca desaba com os dois, que caem no chão, ele acha muita graça daquilo, ela se levanta rapidamente para tirar a grama de seu casaco).

E - É um prazer cair com uma mulher tão atraente. (se levanta) Caí, e o que vejo eu? Raízes, arbustos...nunca lhe pareceu que as plantas também sentem? Pensam...raciocinam até... Estão calmas, livres da correria, da pressa, livre das banalidades. Tudo isso só a nós diz respeito. Por que não acreditamos na natureza que está em nós. Sempre desconfiados, agitados...sempre sem tempo para pensar...

M - Não lhe parece que...

E - Isso não me ameaça, sou médico.

M - E a enfermaria número seis? (referência ao conto de Tchekcov).

E - Isso foi invenção de Tchekcov (ele se afasta, indo embora). Venha nos visitar em Tonchina, as nossas festas são boas!

M - Tem sangue.

E - Onde?

M - Atrás da orelha.

(ele caminha mais um pouco de costas e de repente há uma rajada de vento, ele olha para trás, para ela, e depois segue seu caminho) (O ESPELHO, 1975)

Percebemos na cena uma combinação de afetos e ligações inesperadas, os elementos são reais, porém a lógica que os une, ao meu ver, é de uma percepção outra. Tarkovski conta que tentou passar na cena um tipo de vínculo que unisse essas duas pessoas cujo encontro parece ter se dado inteiramente por acaso. Ele diz sobre o final da cena o seguinte:

“se, enquanto caminhava, ele se voltasse e a olhasse expressivamente, tudo teria parecido linear e falso. Pensamos, então, na rajada de vento no campo, que atrai a atenção do estranho por ser tão inesperada: é por isso que ele olha para trás” (TARKOVSKI, 1998, p. 139).

Eles estão ligados pela natureza, assim como estamos todos nós? Pela solidão? Pelo acaso? Por estarem vivendo ao mesmo tempo nesse planeta e terem tido um encontro ainda que breve? Ou, simplesmente, ele olhou para trás para compartilhar o momento? Para Tarkovski, a primeira opção - ele olhar para ela ao ir embora- ofereceria ao público uma leitura explícita e

reduzida de suas intenções, já a segunda retira apenas a ênfase no vínculo individual dos dois e, ao meu ver, dá a ver aquela dimensão na qual estamos todos ligados, “a natureza que está em nós” (e que, por vezes, não lembramos ou não acreditamos).

Aqui, a cena não é resultado somente de possíveis respostas obtidas sobre as “razões” dos personagens, mas criada por associações entre as ações, os textos e todos os elementos – vivos ou não (inclusive a cerca) - que constituem a atmosfera e que dizem sobre aquilo que Tarkovski afirmou querer expressar, ou seja, um tipo de *vínculo* entre os dois.

Penso que toda essa cena é exemplar do que venho tentando investigar aqui e que passa longe de uma tentativa de expressividade de um “eu interior “do indivíduo, e também de um determinismo causal. Longe de definições que por vezes correm o risco de serem genérica. Tarkovski(1998) retira um exemplo da vida real para evidenciar a singularidade de um acontecimento. Singularidade, que ao meu ver passa pela experiência que cada um faz dos efeitos que a realidade nos causam e que é distinta para cada pessoa.

Vejamos outro exemplo dado pelo próprio Tarkovski (1998, p. 25) ao falar sobre a preciosidade que é “observar a vida com os próprios olhos, sem se deixar levar pelas banalidades de uma simulação vazia que vise apenas o representar pelo representar e a expressividade na tela”.

Um grupo de soldados vai ser fuzilado por traição diante da tropa. Eles aguardam, em meio às poças de água em volta de um hospital. É outono. Recebem ordem de tirar seus casacos e suas botas. Um deles fica muito tempo andando em meio às poças, calçando apenas meias esburacadas, enquanto procura um lugar seco onde possa colocar o casaco e as botas, dos quais, dali a um minuto, nunca mais precisará (TARKOVSKI, 1998, p.25).

Essa ação despropositada, desprovida da função clássica narrativa em que um acontecimento desencadeia outro, é a tradução de um estado, inexprimível em palavras, do soldado prestes a morrer. É essa singularidade, que está presente em cada momento da vida, que ele espera apreender e concretizar através de suas imagens.

Se pensarmos numa *mis-en-scène* desse episódio, poderíamos imaginar esse grupo de soldados com a cabeça baixa, um chorando, outro apático, outro tremendo muito, porém não captaríamos algo próximo da lógica de pensamento daquele soldado; identificaríamos o sofrimento, mas como algo genérico, já visto e fechado em seu sentido, sem a singularidade a qual o cineasta se refere. Seria uma *mis-en-scène* simplista, daquelas que, segundo Tarkovski, se preocupa em ilustrar alguma ideia, ao invés de exprimir a vida.

se pedíssemos que nossos amigos nos narrassem as mortes que eles próprios presenciaram: estou certo de que ficaríamos espantados com os detalhes das cenas, com as reações individuais das pessoas envolvidas, e, sobretudo, com o absurdo de tudo — e ainda, se me permitem usar um termo tão pouco adequado, com a expressividade daquelas mortes (TARKOVSKI, 1998, p. 25).

São essas reações individuais, essas impressões subjetivas, como vimos nos exemplos, que não apontam uma única direção e não são pré-concebidas que, a meu ver, contribuem para pensar a atuação ligada ao deslizamento entre arte e vida. Ao declarar que “a poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade” (TARKOVSKI, 1998, p. 18) que acaba conduzindo uma pessoa em sua própria existência, o cineasta nos propõe um trabalho a ser desenvolvido sobre si mesmo que pode se aproximar da ideia da transformação dos modos de percepção e de relação com o mundo que coloco em questão aqui.

Volto então à tentativa de me aproximar de Sônia e da cena da leitura.

Em um outro dia da residência, como ficamos de tentar experimentar aquele silêncio que não se deu no exercício anterior, resgatei o dispositivo de ficar em silêncio como no trecho após a leitura de Lázaro. Desta vez, me aproximando mais da cena, tinha um programa a cumprir:

- ler para um dos participantes, Pedro Yudi, o trecho da Bíblia que Sônia lê para Raskólnikov, (mantive o suporte do livro para a leitura ao invés de ter ali a Bíblia)
- a luz da sala era uma vela somente
- após a leitura, sustentar um silêncio de três minutos.

Pedro estava ciente desse programa, Miwa deu um dispositivo para ele: ter uma percepção bem atenta para as suas mãos durante o exercício.

Como então, agora, além do silêncio, a leitura poderia se aproximar dessa experiência de Sônia, sem que eu buscasse impor esse estado em mim, sem me relacionar com esse fato como se Sônia fosse um sujeito pré-existente e eu um suporte expressivo desse sujeito, reproduzindo-, antecipando assim a experiência?

Pensei, nesse dia, que minha tarefa principal seria tentar fazer com que Pedro entendesse de fato o que acontecia naquele episódio da Bíblia, compartilhar as imagens desse episódio bíblico com ele e, indiretamente, com quem mais estava escutando.

Durante o silêncio de três minutos, algo pode se instaurar e, nos comentários posteriores, os “espectadores” confirmaram que algo acontecia, algo que não estava nem em mim e nem em Pedro, mas no *entre*, entre nós, entre as coisas e nós. A luz da vela que quase ia apagando, a gradação dela, os barulhos da sala, a reverberação da história, as mãos de Pedro que eram uma das poucas coisas iluminadas diretamente pela vela. Experimentamos aquela desierarquização dos elementos que Miwa falava bastante durante a residência e, ao mesmo tempo, experimentamos um tempo outro, diferente de um tempo mais produtivo.

Falarei então do silêncio. Em muitas passagens do livro *Crime e Castigo* acontecem silêncios perpassando momentos de crise, em que tudo fica em suspensão, talvez, para que possíveis compreensões ou alternativas de ação para algumas situações limites se deem sem tanta precipitação; outros silêncios marcam momentos de assombro que nenhuma ação, nem palavra poderia dar conta. Penso que são momento em que as escolhas ou conclusões já não podem ser entendidas unicamente a luz da razão, exigindo uma pausa, acolhendo o assombro, demandando um estado de contemplação

Para tentar pensar um pouco sobre mais sobre o silêncio, embora não vá me aprofundar nas a práticas de meditação, menciono algumas considerações feitas por Quilici na conversa intitulada “Meditation practices and performing arts intimes of crisis”¹⁹. Ao falar sobre as práticas do budismo Theravada, Quilici traz a meditação silenciosa como um exercício que contribui para uma qualidade de atenção, de uma escuta mais apurada, para que as respostas a uma situação não sejam tão reativas ou vinculadas aos nossos padrões habituais e mecânicos. Para ele, a meditação nos ensina a “separar o que é uma sensação e um pensamento”(QUILICI, 2020) pensamento aqui se referindo aos dramas que nossa mente produz, que logo identificam ou antecipam um acontecimento. Assim, a meditação nos faria permanecer um pouco mais com aquelas sensações que ainda não tem nome e que, precipitadamente identificadas acabam, segundo Quilici, por “fixar nossa experiência.” (QUILICI, 2020, informação verbal)

Mas como falei a respeito da oficina *A Escuta*, é importante lembrar que não se trata de buscar uma forma, um truque, uma ideia de que para eu possa ser uma atriz “melhor”, seria necessário “criar uma compreensão do que estou fazendo”. Como Quilici (2020) adverte, não é o caso de transformar a meditação em uma técnica pra usar diretamente no palco, pois esse tipo de uso geralmente criaria clichês, como, por exemplo, “um tipo de postura solene ou uma

¹⁹ A conversa aconteceu dentro do evento “Towards Constellations - A Week of Online Encounters” organizado pelo Open Program –Work center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards durante o mês de setembro de 2020.

certa lentidão que, se se transforma em uma regra, deixa de ser um instrumento para treinar a qualidade de atenção.” (QUILICI, 2020, informação verbal). Ele lembra ainda que, no budismo, a meditação é uma prática levada para a vida diária. No caso do ator, talvez esse tipo de exercício seja, ao lado de suas habilidades específicas, um treinamento do campo perceptivo em que a ideia é ampliar o trabalho sobre si, mantendo o deslizamento entre arte e vida. (QUILICI, 2020)

Volto então ao silêncio, entendendo-o como contemplação, e sobre uma possível “tradução” artística daquilo que se passa nesse silêncio. Para Quilici (2020), “talvez a linguagem poética seja aquela que consegue transitar melhor entre aquilo que já está codificado, conhecido, e aquilo sobre o que não temos muita clareza”. No seu artigo “Teatros do silêncio”, investigando algumas diferentes atitudes em relação ao silêncio nas artes cênicas, e recorrendo a Artaud, creio que ele fala um pouco mais sobre isso:

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. [...] Todo sentimento forte provoca em nós a ideia de vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises das palavras (ARTAUD, 1999 apud QUILICI, 2015, p.57).

Esse silêncio, esse vazio pode contribuir para que, quando expressarmos, traduzirmos ou compartilharmos nossas sensações, elas já não estejam precipitadamente definidas ou automatizadas. Um silêncio que perscruta aquelas ligações secretas e singulares, as ligações de uma lógica poética.

Em seu livro, “Ensaio sobre o cansaço”, o filósofo Byugn Chul Han associa a contemplação a uma imagem do escritor austríaco, Peter Handke, que será muito inspiradora para pensar a narração e a “presença” da atriz

Han, ao comentar sobre nossa sociedade contemporânea, entre outras questões, apresenta o problema da hiperatividade citando Nietzsche, para quem aprender-a-ver seria a “primeira pré-escolarização para o caráter do espírito [...] habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si [...] aprender a “não reagir imediatamente a um estímulo, mas tomar o controle dos instintos inibitórios, limitativos”. (HAN, 2015, p. 28) E isso, é importante dizer, não está relacionado a passividade, e sim a uma potência do não fazer, já a hiperatividade “é paradoxalmente uma forma extremamente passiva de fazer, que não admite mais nenhuma ação livre. Radica-se numa absolutização unilateral da potência positiva” (HAN, 2015, p. 31).

Por outro lado, todo esse excesso de positividade e de desempenho, que são algumas marcas daquela sociedade centrada no indivíduo, geram esgotamento excessivo, e podem se manifestar em um cansaço solitário, que atua, aprofundando a individualização e o isolamento. Han, então, cita Peter Handke, que no livro *Ensaio sobre o cansaço* apresenta a ideia do “cansaço dividido em dois”: “ambos se afastaram inexoravelmente distantes um do outro, cada um em seu cansaço extremado, não nosso, mas o meu aqui e o teu lá”. [...] esses cansaços consumiram como fogo nossa capacidade de falar, a alma (Handke, 1992 apud HAN, 2015, p. 38).

Por fim, Han (2015) conclui que esses cansaços são violências porque destroem qualquer comunidade, qualquer elemento comum, qualquer proximidade, inclusive a própria linguagem. Como contraponto, fala de outra espécie de cansaço proposta por Handke, um cansaço “‘falaz’, vidente, reconciliador”.

Esse segundo cansaço, enquanto um “mais do menos eu”, abre um entre na medida em que afrouxa as presilhas do eu. Eu não só vejo simplesmente o outro, mas eu próprio sou o outro e “o outro torna-se igualmente eu”. O entre é um espaço de amizade como indiferença, onde “ninguém ou nada ‘domina’ ou sequer tem o ‘predomínio’” [...] É o único que possibilita um demorar se, uma estadia. O menos no eu se expressa como um mais para o mundo: “O cansaço era meu amigo. Eu estava ali de volta, no mundo”. (HAN, 2015, p.39).

Talvez essa noção de cansaço que Peter Handke(1992) chama de “cansaço-nós” seria um bom caminho para nos aproximarmos desses movimentos do solo, sem precipitações, sem grandes demarcações de personagem e narrador, de público e performer, de texto e palavra, um “afrouxamento das presilhas”. E se houvesse esse espaço ainda que mínimo entre Raskólnikov e eu? Ou entre mim e o público, um desarme, uma desestabilização mínima que seja, estaríamos talvez nos aproximando de um sentimento de comunhão, de ligação?

4.2.5 *Imagem 5: A garota (não mais jovem) de cabelo castanho claro*

Vida Em Marte?

É um pequeno e terrível caso

Para a garota de cabelo castanho claro

Apesar de sua mamãe estar gritando: Não!

Seu papai disse pra ela ir

Mas o amigo dela não está em lugar algum

E agora ela anda atrás do seu sonho naufragado

Naqueles assentos com a melhor vista

Ela fica vidrada na tela do cinema
Mas o filme é tristemente chato
Pois ela viveu isso mais de dez vezes (BOWIE, 1971, Life on Mars)

Chego à imagem final da escaleta, que abre muitas possibilidades, e que talvez seja aquela que deverá ser mais trabalhada a partir do fim dessa escrita. Entre as tentativas que fiz, durante as oficinas, daquilo que chamei modos de aproximação com a fé de Sônia, estava aquela de dividir com alguém algo muito importante para mim, como mencionei anteriormente. Esse dispositivo se desdobrou e passou a ser: tentar resgatar alguma experiência singular próxima daquele sentimento de comunhão, de fé, que Sônia manifesta em sua leitura.

Ao tentar ler o trecho, como se fosse Sônia, na oficina, tinha a sensação que ficava um tanto distante de algo que manifestasse aquele sentimento de comunhão, mesmo que não tenha trabalhado a fundo essa leitura, o que pretendo fazer mais adiante. Assim, para a apresentação que fiz na Casa Rio, resolvi compartilhar essa dificuldade com o público e, em seguida, lia para eles o trecho de Lázaro e, ao final, contava uma história, na qual havia um acontecimento que, para mim, estava próximo da experiência de Sônia com relação à leitura da ressurreição de Lázaro. A história era a seguinte:

No dia 10 de janeiro de 2016, morreu um ídolo da música que marcou muito a minha adolescência, juventude... e segue até hoje fazendo parte do meu ...do meu...das minhas referências, paixões, mais do que isso, na verdade...todo mundo deve ter sentido isso...acho...ter isso com alguma coisa, alguém, uma música...assim como eu tenho com o Crime e Castigo, eu tenho com esse cantor, compositor, e tudo mais.

E 10 dias depois, no Rio, haveria uma festa em homenagem a ele, iam tocar todas as suas músicas, de toda a sua carreira, e eu queria muito ir. Só que eu tinha uma viagem marcada: eu estaria fora do Rio, nesse dia, por causa de um trabalho. A festa era no dia 20, uma quarta-feira e, na segunda, dia 18, eu viajaria. Só que na madrugada anterior meu pai começou a passar mal, teve febre, eu até chamei a ambulância de madrugada e a médica disse que não era preocupante, ele já estava bem mal, de antes, fumava muito...enfim. Nessa madrugada, ele falou muito, como se estivesse conversando com alguém, do mesmo jeito como falava com minha mãe, delirando acho. No dia seguinte, ele estava um pouco melhor e eu na dúvida, viajo ou não viajo, resolvi não viajar e ele disse: “Você não sabe a alegria que me deu!”. Ele era médico, então já sabia algo ali...e detestava que eu deixasse de fazer alguma coisa pra cuidar dele mas, dessa vez, ele ficou bem feliz. A tarde ele piorou e acabou indo pro

hospital, e o estado foi piorando, era no pulmão...e acabou indo pra UTI. E eu não podia ficar lá direto, tinham os horários de visita. Na terça, eu fui visitá-lo, na quarta, eu fui e o médico disse que ia fazer hemodiálise e que, então, eu fosse embora, que a situação estava difícil e que, se houvesse algum problema com esse procedimento, ele me ligaria até as 19h. Não ligou, a festa era às 21h, 22h...e eu resolvi ir, fui com uma grande amiga, duas na verdade. E lá dancei todas as músicas que fizeram parte da minha vida. E teve uma em especial que tocou lá pro final, às 3h da manhã, que eu dancei muito. Muito. Pra deixar meu pai ir, já não tinha mais jeito, foi uma espécie de (não acho a palavra)...e não só isso, também tinha uma sensação de que algo ia acontecer a partir dali. Uma despedida de uma fase da vida e o começo de uma vida nova. E que não ia ser fácil, mas não tinha jeito, então eu dancei. Era essa música:

toca a música “Life on mars” de David Bowie

Bem...a festa acabou, eu cheguei em casa, e poucos minutos depois recebi uma ligação. Era do hospital, meu pai tinha falecido por volta de 3h. E eu teria que ir pra lá, fazer todas aquelas coisas...enfim. E foi isso o que mais me aproximou de alguma espécie de fé, quando lembro hoje, de ligação, de conexão... E o Bowie antes de morrer, um dia antes, lançou o clip que chama LAZARUS e ele está com os olhos tapados, e no final ele entra num armário.

Assim eu terminava a apresentação do trabalho nessa mostra aberta ao público na Casa Rio em novembro de 2018.

Olhando em retrospectiva, tenho a percepção de que foi nesse dia que o solo começou a ser feito. Todos os acontecimentos que levaram àquela noite da festa, desde o estado vulnerável de meu pai, a suposta conversa com minha mãe na noite anterior, as músicas que acompanharam minha adolescência, até o momento da dança, são composições que fizeram tremer aquela figura estável da garota que eu era. Ao perder minha mãe e meu pai, em um intervalo curto de tempo, foi necessário estabelecer novas conexões, não contava mais com aquele lugar de filha, da garota sentada na cadeira do cinema. A dança ficou na minha memória, mas é agora, contudo, nessa escrita, que ela reverbera. Para Rolnik “cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atrai e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração)” (ROLNIK, 1993, p.2). Aquela dança, um agradecimento pela vida de meu pai, (e, também, de minha mãe), quase um ritual, uma tentativa de marcar a passagem para uma vida sem essas referências, teve ressonância em meu encontro com o romance *Crime e Castigo*.

Também há muito dessa música, *Life on Mars*, que reverbera aqui nessa escrita. É uma marca, que volta e vai, e retorna. Talvez me encontre nessa garota que foi ao cinema e está vidrada na tela, pensando, pensado sem encontrar um amigo, uma vida afinal que a tirasse dali, de uma espécie de paralisia. Ela está sentada, assistindo e participando daquilo que já viu diversas vezes, está vivendo aquele filme, que não lhe basta, mas do qual, ainda assim, ela pensa participar. E como essa garota reclama do que vê. É talvez muito estranha, sai pelas ruas com um casaco azul, os ombros curvados. Algo ali está prostrado. E, sim, ela poderia cuspir nos olhos daqueles tolos, simplesmente porque apesar de criticar, não sabe por onde ir. Está deslocada, mas presa no filme que já viu.

Saindo talvez de uma adolescência bem tardia, visto que havia muita insegurança ao lado de orgulho(não confundamos com vulnerabilidade), essa garota sentada sozinha na cadeira, em alguns casos, como na música, vê passar tanto os filmes que não lhe dizem muito quanto aqueles que a arrebatam, que deixam marcas, marcas que poderiam gerar uma vivência, mas que ficam ainda no âmbito das ideias, não ganham corpo. Talvez, porque ela ainda continua correndo atrás daqueles sonhos naufragados; para se sentir menos deslocada, é capturada por eles, num espaço em que o tempo parece só andar para frente, como a ideia do progresso e, nesse turbilhão, ela vai tentando seguir pela lógica habitual. Aqueles acidentes, aquelas inquietudes, não são cuidadosamente reparados, sendo precipitadamente definidos na tentativa de resolvê-los logo, chegando “cedo demais com um saber”.

*Mas o filme é tristemente chato
Porque eu o redigi mais de dez vezes
E está prestes a ser escrito novamente (BOWIE,1971)*

Assim, dentro da lógica dominante, “a do desespero e não a da espera; a da urgência e não a da emergência, a da certeza e não a da confiança “vai- se levando. Até que acontece algo que grita, que tem a dimensão de uma catástrofe (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, não paginado).

Como nos lembra Eugénio e Fiadeiro (2012) tendemos a experimentar aquele encontro com a alteridade, que é uma ferida, somente se ele tiver essa dimensão trágica, e ainda assim, para eles, muitas vezes, até mesmo esse “acidente- catástrofe” tão pouco tende a ser vivido como encontro, já que não acolhemos a “soberania“ do acidente.

Mas a garota dessa vez acolheu. Acolheu aquele acontecimento tão inesperado em suas proporções - para mim, a morte de meus pais em um intervalo de tempo muito curto, algo tão discrepante em relação as expectativas que, “num só fôlego”, me levou de sujeito a sujeitado.

O corpo daquela garota que espera já não tão jovem, mas que se coloca em uma posição de estabilidade, andando atrás de sonhos que já não cabem mais, foi convocado a se tornar outro. E foi assim que cheguei aqui, tentando escutar essas possíveis forças, estranhamentos, ausências, vazios para que eles possam reverberar na elaboração dessa escrita e do solo. E da minha vida.

Andrade (2019), ao comentar sobre os trabalhos de Nashtergale e de Facó, onde eles lidam com a experiência de luto, dialoga com as perspectivas trazidas aqui, quase como se traduzisse o que venho tentando falar, quando diz que percebe esses processos de criação como “encontros de seus artistas principalmente com opacidades de sensações e de compreensões em meio a inerentes transformações/metamorfoses de si disparadas por suas perdas.” (ANDRADE, 2019, p.29). E também:

É também a obscuridade, a falta de certezas e, principalmente, a impossibilidade de reversão da perda materna que retiram qualquer perspectiva de solução ou de ponto de chegada para o impasse da falta. Junto a esse impasse, cabe aos artistas assumirem seus “compromissos de encontro” com algo “sonoro” do vazio, que vibra, apesar de invisível aos olhos. Em vez disso, suas buscas me parecem dirigidas a possíveis afetos e a reverberações formais de um fundo desconhecido constituído por campos de forças vitais da ordem do mistério (ANDRADE, 2019, p.29).

No meu caso, penso que a memória daquela dança durante a festa do Bowie, ao lado do meu encontro com o livro, é aquilo que me sustenta nesse lugar de perscrutar a ferida, que me convoca a permanecer nesse lugar, quase como um amigo que está ao lado dizendo: calma, nós também somos da ordem do mistério, estamos aqui ao seu lado e não precisa retirar alguma conclusão definitiva sobre nós, vamos juntos descobrir o que é essa nova vida, essa passagem da garota a um outro lugar.

Na música, a garota criada por Bowie se pergunta se existe vida em Marte. Sonha, talvez, com uma vida em Marte. Bowie, ele mesmo, criador cuja obra é cheia de sonhos, ligações secretas e mistérios, ao ser perguntado sobre a garota da música em uma entrevista, muitos anos depois de escrevê-la, responde: “Eu acho que (a garota) vê que, embora esteja vivendo na calma da realidade, ela está sendo informada de que há uma vida muito maior em

algum lugar, e ela está amargamente desapontada por não ter acesso a ela”²⁰ acrescentando que tinha empatia com a garota naquela época, mas sentia pena dela aos 50 anos.

E agora, ao escutar a música que escutou durante toda a juventude, a garota já não mais jovem parece perguntar: o que fazer agora aqui na Terra? Não mais em Marte, em um lugar idealizado, mas aqui na Terra. Como alguém que pertence a ela, e que, portanto, não está sozinha, assim como aquele outro, Raskólnikov, que também caminha ao seu lado. Ambos, em suas trajetórias, podem, quem sabe agora, dar mais ouvidos ao conselho dado pelo delegado de instrução Porfiri de Crime e Castigo:

Faz tempo que o senhor precisa mudar de ares. Eu sei que o senhor não tem fé... mas será que o senhor já viveu tanto assim? Será que entende muita coisa? Não fique com essas filosofias astuciosas. Se jogue na vida de cabeça, sem raciocinar; não se preocupe... O senhor tem um grande coração então tenha menos medo. Está assustado com a grandeza da tarefa que tem pela frente? Não, seria uma vergonha ter medo disso. [...] Agora, o senhor só precisa de ar, ar! (DOSTOIÉVSKI, 2019, 504)

Considero esse “sem raciocinar” como um chamado a Raskólnikov para se retirar daquela lógica calculista e tão objetificante, para que ele mesmo possa respirar. Lembro do dançarino de butô, HijikataTatsumi e de seu escrito intitulado “A dançarina doente”

Porque, sem dúvida, o encolhimento e a delicadeza dos velhos que se dão conta da inutilidade do corpo vagam em torno de mim [...] o uso inútil do corpo que chamo de dança é o inimigo mais odioso e um tabu para a sociedade da produtividade (HIJIKATA apud UNO, 2018, p.85).

Hijikata definiu sua dança butô com a fórmula: “um cadáver que se coloca de pé, arriscando a própria vida” (HIJIKATA apud UNO, 2018, p.73). Lembro das danças do próprio Bowie, sobretudo no último clipe “Lazarus”, realizado quando o cantor já estava com um câncer avançado e lançado poucos dias antes de sua morte. Há algo nisso tudo, para mim, próximo ao capítulo 11:45 do livro de João, e na frase grifada por Dostoiévski: “Lázaro, vem para fora. Saiu *aquele que estivera morto*”

A inutilidade de um corpo esgotado, de um corpo agora frágil, que já não aguenta mais “aqueles que confinam a vitalidade, que mutilam a vida do corpo [...] que impedem de ‘dilatam o corpo da minha noite interna’, quer dizer, dilatam a opacidade e a abertura próprias ao corpo” (HIJIKATA apud UNO, 2012 apud KARAM, 2018, p.137).

²⁰ Citação retirada do programa da peça Lazarus de David Bowie e Enda Walsh com direção de Felipe Hirsch, apresentada no Teatro Unimed (SP) em 2019 e no teatro Multiplan (RJ) em fevereiro de 2020.

Um corpo que precisa de ar, um corpo exausto de andar “atrás do seu sonho naufragado” que precisa abrir espaço para que o algo possa fluir. Um espaço que surge de uma pequena fresta que se abriu ali naquela dança para a garota e no encontro com Sônia para Raskólnikov. Mas não significa que tudo está dado. Disso se esquece ou se distrai facilmente. O trabalho é contínuo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas aqui já começa outra história, a história da renovação gradual de um homem, a história do seu paulatino renascimento, da passagem progressiva de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade nova, até então totalmente desconhecida. Isto poderia ser o tema de um novo relato, mas este está concluído (DOSTOIÉVSKI, 2001, p.561).

Chego até aqui e retorno a imagem inicial, a do menino gago do filme *O Espelho* (1975) o menino agora está no momento em que a médica diz:

“- Quando você tirar a tensão de suas mãos você vai falar eloquentemente: Eu sei falar.

O menino a obedece, depois de um tempo solta suas mãos e os dois juntos dizem:

- Eu sei falar”

Assim como a fala do menino gago de *O Espelho*, talvez essa escrita, conduzida junto a tantos que estiveram aqui presentes, tenha sido um meio para algo que precisava ser expresso e pensado. Contudo, o processo se deu por idas e vindas, desistências, impulsos, indecisões e breves decisões. Então, penso que mais do que aprender a falar, ao lado de Dostoiévski e, também, de Tarkosvki, fui encorajada a permanecer na gagueira para que só então, algo pudesse fluir. Fui encorajada a permanecer, assim como na linguagem de Dostoiévski, em uma linguagem empática à enfermidade, à febre, à crise, que acompanha a desestabilização, uma linguagem da impossibilidade de seguir da mesma maneira após a encruzilhada e que caminha ao lado dos grandes silêncios.

Encontrei nessa investigação uma dimensão não só existencial, mas política, e que aparece no deslizamento arte/vida proposto pelos artistas que trouxe aqui, já que, ao fazerem de suas obras um ato de oposição ao contexto político e mercadológico de sua época, desenvolveram uma perspectiva filosófica e estética que me possibilita enxergar lugares de ruptura com um sentido mais apressado de resistência, abrindo um pequeno espaço para novas possibilidades de ‘resposta’ em tempos tão agitados.

Diante de um momento nacional e global onde tanto assuntos importantes estão em pauta, onde temos acesso a tantas informações, em um tempo que parece estar sempre exigindo resultados e respostas rápidas, encontrei, através dessa escrita, um espaço encorajador para que pudesse pensar algumas operações que problematizem os modos mais comuns de enxergar o mundo – mesmo que sejam, alguns deles, modos ditos de resistência.

Penso na minha ida ao rap, que foi um dos lugares mais intensos de revisão das noções que pauta/pautavam meu fazer artístico, poder recuar e reconhecer ali que ainda não sabia lidar com profundidade em um lugar fora do espaço que estou acostumada, deu a ver a necessidade de busca desse aprofundamento e do diálogo com outros territórios.

O modo de lidar com os arquétipos, os mitos, como uma forma de conhecimento poético da realidade, que reconhece aquilo que como lembra Huberman (2012, p.208) “arde pela memória”, que tem “vocação para a sobrevivência” apesar de tudo, muito marcou e me instiga a pensar em novas questões e desafios buscando conexões com outros saberes.

Por fim, chego até aqui, ao ano de 2021, em que permanece fortemente o sentimento de incerteza, e a clareza de que muito resta a ser feito e a ser pensado. Através das etapas que foram aparecendo, pude rever minha trajetória, e vislumbrar a invenção de um lugar possível, para que, em meio a diversas referências que me são caras, pudesse perscrutar um caminho possível, ainda que provisório. Um caminho para compartilhar e rever questões que me inquietam como atriz e, sobretudo, um caminho para lembrar algo que havia esquecido, ou deixado um pouco de lado, visto que o hábito enfraquecera a percepção daquilo que foi necessário lembrar após o luto pelos meus pais.

Os dois artistas sobre os quais refleti aqui, em diálogo com a realização do solo, trazem poéticas que se guiam por aquele sentimento de compaixão e de conexão, como ser vivente, a tudo aquilo que existe e que me coloca ao lado do outro. Nada disso tem a ver com algo que passou a estar bem resolvido, ou que me traz uma sensação de “bem estar”, ao contrário. Mas, talvez agora possa olhar para essas inquietações que me atravessam não como algo que se reduz a mim, que me causa um sofrimento individual. Possa acolher essas incertezas em um ambiente mais alargado no qual sou permanentemente lembrada de que não estou sozinha. Há também o desejo de compartilhar, cada vez mais, esse estudo, através de ações como oficinas práticas, aulas teóricas, como já vem acontecendo nos últimos meses,²¹ além da concretização do solo.

Até chegar aqui foi um longo percurso, no qual sempre volto aquele lugar, é um lugar conhecido para mim, em que prevalece ainda certa descrença, em que muitas vezes me pego

²¹Entre Janeiro e Março de 2021, o projeto “De um Dostoiévski a outro”, contemplado pela lei Aldir Blanc no edital Retomada Cultural popôs a realização de três ações. A primeira ação foi a oficina remota “A escuta: distâncias e aproximações” ministrado pelo Areas Coletivo, que teve como inspiração para a criação de dispositivos os elementos da obra de Dostoiévski investigados nessa pesquisa. A segunda ação, uma cena on line via zoom a partir de Noites Brancas com dois atores, Marcos Cordioli e Raphael Bernardo, que forma alunos da oficina, dirigidos por mim. Por fim, a realização de uma aula performance intitulada “Crime e Castigo 11:45 – um recorte” que tem como base essa pesquisa.

pensando: “Tanto faz, não vai dar em nada”, ou “melhor resolver isso logo” ou ainda, me pego seguindo a lógica imediatista e me afastando de um lugar mais próximo dos mundos que gostaria de inventar. Mas acho que é assim mesmo, no embate, nas tentativas e nas falhas que poderei quem sabe, abrindo algumas frestas para inventar esses outros modos de viver, de pensar, de criar que trouxe aqui.

Lembro muito de uma cena de *Nostalgia* (1983) de Tarkovski em que uma personagem, recebe a tarefa de atravessar uma piscina com uma vela acesa em um local com bastante vento. A tarefa não é nada fácil: em um plano longo, lento e muito belo, vemos a vela se apagar diversas vezes e, a cada vez, ele retorna ao ponto inicial e recomeça.

Apesar de. Com fé...

REFERÊNCIAS

LIVROS, MONOGRAFIAS E ARTIGOS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. Tradução de: Paulo Bezerra.

BIAGINI, Mario. Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas. **R. bras.est. pres.**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 287-332, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/33504>. Acesso em: 1 mar. 2020.

BOFF, Leonard. **A beleza salvará o mundo: Dostoiévski nos ensina como**. Site Leonardo Boff.org, abr. 2014. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2014/04/27/a-beleza-salvara-o-mundo-dostoiévski-nos-ensina-como/>. Acesso em: dez. 2019.

CAVALIERE, Arlete. Dostoiévski: polifonias contemporâneas. **Revista de Literatura e Cultura Russa**, São Paulo, v. 7, n. 7, p. 17-35. 2016. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2016.114016. Acesso em: 25 dez. 2020.

COSTA, José da. Biopolítica e teatro contemporâneo. **Lugar Comum (UFRJ)**, v. 1, p. 121-133. 2010a.

COSTA, José da. Subjetivações e biopolítica: os devires do mundo na cena. In: CONGRESSO DE PÊSQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6. 2010. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1. 2010b. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3497/3655>. Acesso em: 30 jan. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 21 dez. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora 34, 2001. Tradução de: Paulo Bezerra.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. **Crime e castigo**. São Paulo: Todavia, 2019. Tradução de: Rubens Figueiredo.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. **O Idiota**. São Paulo: Editora 34, 2002. Tradução de: Paulo Bezerra.

EUGÊNIO Fernanda, FIADEIRO, João. **Excerto da conferência-performance Secalharidade**. Culturgest, jun. 2012. Disponível em: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2021.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. Tradução de: Maria Beatriz de Medina.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski: os efeitos da libertação: 1860-1865**. São Paulo: Edusp, 2002.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski: um escritor em seu tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradução de: Pedro Maia Soares.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JALLAGEAS, Neide. **Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento**. 2007. 268 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

KARAM, Sofia. **Corpo em combate, cenas de uma vida**. 2018. 176 f. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade)- Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/34268/34268.PDF>. Acesso em: 31 jan. 2021.

KEHL, Maria Rita. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em perspectiva**, São Paulo, v. 13, n. 3, jul./set. 1999. Disponível em: http://produtos.seade.gov.br/produtos/spp/v13n03/v13n03_12.pdf. Acesso em: jan. 2020.

LISPECTOR, Clarice. Uma bela e instigante carta de Clarice Lispector para sua irmã Tania Kaufmann. **Revista Prosa Verso e Arte**. [20--?] Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/uma-bela-e-instigante-carta-de-clarice-lispector-para-a-sua-irma-tania-kaufmann/>. Acesso em: 31 jan. 2021.

LOPES, Denilson. Fé e pertencimento. **Revista Cult**, São Paulo, n. 214, ano 19, p. 44-47. 2016.

MARQUES, Priscila Nascimento. A compaixão como virtude e como fardo: anotações sobre o par Sônia e Raskólnikov de Crime e Castigo. **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 216-232. 2016.

MARQUES, Priscila Nascimento. **Polifonia e emoções: um estudo sobre a subjetividade em Crime e Castigo**. 2010. 313 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2010.

MOTTA LIMA, Tatiana. Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo? **Revista Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, ano 6, n. 6, p. 28-36, dez. 2009. Disponível em: <https://issuu.com/galpaocinehorto/docs/subtexto6>. Acesso em: 28 jan. 2018.

MOTTA LIMA, Tatiana. Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento. **Revista Sala Preta**, [S.l.], v. 16, n. 2, p. 6-23, 21 dez. 2016.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959-1974). São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOTTA LIMA, Tatiana. Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta: (re) pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. **Pós**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 248-261, 27 maio 2018.

MOTTA LIMA, Tatiana. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. **Revista do LUME**, Campinas, n. 2, p. 1-19, nov. 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/149/148>. Acesso em: 28 jan. 2108.

PELBART, Peter Pål. Biopolítica. **Revista Sala Preta**, [S.l.], v. 7, p. 57-66. 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66>. Acesso em: 6 dez. 2016.

PRUDENTE, Sérgio E. L. **Problemáticas da moral em Crime e Castigo**. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14953>. Acesso em: nov. 2019.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume Editora, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. De um Dostoiévski a outro. **Revista Mais**, São Paulo, 6 maio 2001. Parte do jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0605200111.htm>. Acesso em: out. 2019.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, maio 2006. Disponível:<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v.1 n. 2, p. 241-251, set./fev. 1993. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduação de Psicologia Clínica, PUC-SP.

SAFATLE, Vladimir. Somos livres quando somos capazes de nos abrir ao que não controlamos. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 2017. Disponível em:<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/columnas/vladimirsafatle/2017/01/1853295-somos-livres-quando-somos-capazes-de-nos-abrir-ao-que-nao-controlamos.shtml>.

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia de bolso, 2011.

SHAEFER, Sérgio, Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 6, n.1, p. 194-209, ago./dez. 2011. Disponível em:<https://www.scielo.br/pdf/bak/v6n1/v6n1a13.pdf>.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Tradução de: Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges.

TARKOVSKI, Andrei. **Diários 1970-1986**. São Paulo: É Realizações: Editora, Espaço Cultural e Livraria, 2012.

UNO, Kuniichi. **HijikataTatsumi**: pensar um corpo esgotado. São Paulo: N-1 Edições, 2018. Tradução de: Christine Greiner e Ernesto Filho.

PALESTRAS YOUTUBE

QUILICI, Cassiano Sydow. Meditation practices and performing arts in times of crisis: a Buddhist approach. Open Program: Work center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards: Towards Constellations: A Week of Online Encounters. 23 set. 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iPYetmgYzIA>

ROLNIK, Sueli. À escuta de futuros em germes. Canal Agenciamentos Contemporâneos. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEjhX8Aqgnk>.

ROLNIK, Sueli; KRENAK, Ailton. Constelações insurgentes: fim do mundo e outros mundos possíveis. Mediação de Tatiana Roque. Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, 10 out. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k5SP0GHjWfw>.

VASSOLER, Flávio Ricardo. Crimes sem castigo e a banalidade do mal. Instituto CPFL: Café filosófico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NHplOno4NFs>.

ENTREVISTA

ROLNIK, Sueli. **A hora da micropolítica**. Entrevistadores: Aurora Fernández Polanco e Antonio Pradel. Goethe Institut. [201-?]. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>.

YANAGIZAWA, Miwa. Entrevistador: Jorge Braga Jr. Entrevista concedida para o artigo “Oficina a Escuta: a presença do ator naquele instante”. Não publicado.

FILMOGRAFIA (Em ordem cronológica)

A INFÂNCIA de Ivan. Direção: Andrei Tarkovski. 1961. 90 min.

ANDREI Rublev. Direção: Andrei Tarkovski. 1966. 205 min.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovski. 1972. 166 min.

O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovsky. 1975. 105 min.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovsky 1979. 134 min.

NOSTALGIA. Direção: Andrei Tarkovski. 1983. 121 min.

O SACRIFÍCIO. Direção: Andrei Tarkovski. 1986. 142 min.

DOCUMENTÁRIO

ANDREY Tarkovsky: uma oração de cinema. Produção de Andrey A. Tarkovsky. Documentário. 97 min. color. 2019. Itália, Rússia, Suécia

MÚSICAS

BOWIE, David. **Life on Mars**. Londres, RCA Records, 1971.

RACIONAIS MC'S. **Jesus Chorou**. São Paulo, Cosa Nostra, 2002

RACIONAIS MC'S. **Diário de um detento**. São Paulo, Cosa Nostra, 1997

RACIONAIS MC'S. **Capítulo 4, versículo 3**. São Paulo, Cosa Nostra, 1997