

REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO ATORAL A PARTIR DA CONSTRUÇÃO DE UM SOLO BASEADO EM CRIME E CASTIGO DE DOSTOIÉSVKI

Liliane Lyon Rovaris
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –UNI RIO)¹

RESUMO

A partir do processo de criação de um solo baseado em Crime e Castigo de Fiódor Dostoiévski esse trabalho se dedica ao estudo de elementos da obra do escritor russo 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.

PALAVRAS-CHAVE: Fiódor Dostoiévski. Processo de criação atoral. Crime e Castigo. Atuação contemporânea.

ABSTRACT

From the process of creating a solo based on Fiódor Dostoevsky's Crime and Punishment, this work is dedicated to the study of elements of the Russian writer's work and his artistic procedures, treating them as inspirations and references to reflect on the creative work of the actress and the actor in contemporaneity.

KEYWORDS: Fiódor Dostoiévski. Actoral creation process. Crime and Punishment. Contemporary performance.

Esse texto parte da minha dissertação de mestrado², sobre o processo de criação de um solo, ainda em andamento, que surgiu do meu encontro com o romance Crime e Castigo de Fiódor Dostoiévski.

Associo a minha aproximação com essa obra 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 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 partiu desse encontro, entre o livro, as ausências, e o novo lugar no qual me encontrava, não mais o lugar de filha, mas um

¹Mestra em Artes Cênicas na UNIRIO-RJ, sob orientação de Tatiana Motta Lima (2021). Atriz, formada pela CAL/RJ e pelo CPT/SP, ministrado por Antunes Filho, é integrante do Areas Coletivo.

²“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” defendida em março de 2021.

outro. Já com um processo de criação iniciado em sala de ensaio, a escrita trouxe desvios, impôs olhar de frente para inúmeras dúvidas, clareou necessidades, e apontou novos caminhos.

Não sei se por causa da sua relação com o luto ou se pela grandiosidade da obra escolhida, o que fui percebendo é que a investigação buscava dar conta de algo que não tinha contornos muito definidos, me convocava para uma experiência que me era estranha e para a qual não tinha prévia nomeação. No entanto, várias vezes, fui capturada pelo 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 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 encontrei na própria obra de Dostoiévski e em seu modo de fazer, alguns elementos que se tornaram boas inspirações para pensar um processo de criação atoral mais aberto a outros modos de percepção diferentes daqueles ao qual problematizei aqui.

Para esse estudo, trago dois desses elementos: o conceito de dialogismo estudado por Mikhail Bakhtin e aquilo que o filósofo Jacques Rancière em seu artigo “De um Dostoiévski a outro” traz como a consciência de uma lógica outra que permeia a obra do escritor russo e que derrota toda a psicologia das razões e do encadeamento aristotélico de causa e efeito únicos. Ao tentar associá-los com a prática de criação do solodialogarei aqui com a noção de “corpo-vibrátil” de Suely Rolnik.

Não posso deixar de dizer que, hoje, creio que aquilo para o qual o livro me convocava está ligado a um sentimento muito presente na obra de Dostoiévski, a compaixão³. 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 o escritor era fundamental, o belo. E, para ele, belo estava relacionado à compaixão.

³Vale 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).

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”. 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. Com a esperança de que possam reverberar nos processos de criação do ator e da atriz trago agora algumas dessas proposições.

1.Dialogismo

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 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. (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.

Os sujeitos dostoievskianos se constroem, destroem, inventam e refazem-se nos diálogos. 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). Pode-se dizer, como afirma Bezerra (2008, p.22), que, nas obras de Dostoiévski, “o outro exerce um profundo ativismo em relação a mim [...] essa relativização de mim mesmo é o que me permite ver o mundo fora de mim mesmo, (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)

Inspirada por essa visão, e esse modo de escrita, penso sobre a atuação: Como seria considerar um texto, uma personagem como uma independência interior e sempre em formação? Tentarei explicar:

Jorge Larrosa Bondia (2011, p.11) lembra 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). Creio que essa escuta está relacionado com a compaixão e no processo atoral, penso que mais do que operar a partir daquilo que já sei, essa escuta me dá pistas para aquilo ao qual o texto me convoca. Penso no dialogismo então como bom modo de inspirar essa escuta e trago algumas considerações sobre a criação do solo para maiores esclarecimento.

2. Estar ao lado

Desde o início do processo, percebi que ao lado da história de Crime e Castigo, havia uma necessidade de compartilhar minha própria experiência de encontro com o livro e também dar uma atenção cuidadosa ao vazio e as incertezas que se fizeram evidentes no luto. Identifico então quatro movimentos que se alternam ou confluem no solo:

- 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.

Essa passagem entre um movimento e outro foi uma escolha decisiva que surgiu quase ao acaso no primeiro dia de sala de ensaio, e vem se desdobrando até hoje. Ainda que o solo não seja estritamente autobiográfico, recorro a Marcio Freitas para pensar um pouco mais sobre esse “falar de mim”. Em sua pesquisa ele 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). 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. Freitas indica a constituição de possíveis camadas verbais, vocais e gestuais que, do seu ponto de vista, produziriam desvios na imagem do ator “sincero”.Essa é a tentativa que faço também aqui a partir de Dostoievski com a ajuda de Bakthin. Cito-o:

A palavra do autor sobre o herói é organizada no romance dostoievskiano 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 entre 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. É o que chamo de “estar ao lado”.

Coloco aqui o trecho da primeira página do livro pois acho exemplar para identificar o modo como Dostoiévski opera a sua palavra sobre a personagem.

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, [...] 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 escapular sorrateiro, para que ninguém o visse. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 9)

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, 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, ao texto de Raskólnikov? 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, em alguns momentos, intenciono, ao borrar essas bordas, justamente me afastar de uma verdade única ou de uma espécie de sinceridade reduzida à minha figura.

Esse primeiro parágrafo do livro e tantas outras passagens propiciam, a meu ver, a mesma sensação que o cineasta russo Andrei Tarkovski, grande interlocutor de minha pesquisa, diz ter com relação a Jovem com um Ramo de Zimbro, 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 pára 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 (TARKOSVKI, 1998, p.127).

Algumas observações que Tarkovski faz nessa citação também apontam para o próximo elemento que trarei agora. Ao lado do dialogismo, em que é revista a experiência de um sujeito individualista e identitário, 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). Para perscrutar esse mistério, recorro agora ao artigo “De um Dostoiévski a outro”, de Jacques Rancière que elucidou, o que seria, ao meu ver, o que chamo de “nó vital” da obra. Pego essa expressão emprestada de Clarice Lispector para seguir.

3. O nó vital 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).

Em seu artigo, 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). Ao dar exemplos de como dois diretores de cinema “colocaram em imagens” a história de Crime e Castigo ele reitera um lugar de abrangência de sua obra. Para ele, o texto de Dostoiévski, 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).

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).

Assim, no caso de Crime e Castigo por exemplo, é importante ter em mente que nenhum fato pode dar a motivação única e racional para o crime de Raskólnikov, nada poderia destituir do romance aquilo que mais lhe é caro, e que faz parte de seu mistério. Mistério que ao meu ver, está presente em toda a obra de Dostoiévski, e está ligado a essa lógica não racional citada por Rancière.

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”.

Não é intuito aqui aprofundar os conceitos de realismo, verdade, autenticidade, o que demandaria um trabalho de fôlego maior, mas me aproximando já de um pensamento que me inspira para a encenação do solo e para a atuação, gostaria de retirar essas palavras de um certo lugar comum, para contaminá-las com aquilo que penso ser interessante para esse estudo. Creio que um dos textos nos quais Tarkovskise refere a Dostoiévski pode ajudar a compreender esse realismo superior que, ao meu ver, tem estreita ligação com a lógica dos “encadeamentos 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 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. (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, 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)⁴. Para Flavio Vassoler, Dostoiévski é empático a enfermidade, a febre, a crise, concentrando assim a ação de suas personagens em pontos de desestabilização, de fissura. Ele ressalta ainda que “a linguagem mesma acompanha essa desestabilização [...] a linguagem da impossibilidade de seguir da mesma maneira após a encruzilhada, que faz com que nós não possamos seguir adiante sem reconfigurar nossos parâmetros de cognição” (VASSOLER, 2018).

Essa linguagem traduz então o estado das personagens que se encontram em vulnerabilidade e desassossego. Tudo 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 convocação que uma das personagens, Sônia parece fazer também a mim mesma, e aos nossos tempos em que o individualismo parece ter se tornado a norma. Assim, procurarei esclarecer em que consiste esse chamado e, também, como ele me possibilita tecer algumas relações com o trabalho da atriz e do ator.

4. Um mundo a sonhar

Para que se possa acompanhar o que virá, trago uma breve sinopse de meu recorte dramaturgico, sem a pretensão de apresentar o conteúdo do romance:

⁴Além 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.

Raskólnikov, vive à beira da miséria e angustiado pela sombra de realizar algo importante, acaba por assassinar uma senhora, justificando o crime por uma perigosa teoria que o desnorteia. Quando encontra Sônia, pede à ela que leia a passagem bíblica sobre a ressurreição de Lázaro (Jo,11:1-45), e sua leitura lhe revela algo de muito íntimo. No impulso de concretizar o laço entre os dois, Raskólnikov confessa seu crime à ela. É através da compaixão de Sônia que ele entra em contato com a potência destruidora de seus pensamentos utilitário-racionalistas e se dá conta de que sua teoria era apenas uma obediência cega a algo que se disfarçava de princípios morais para legitimar um crime. Tomado pela possibilidade de reconciliar-se com a humanidade, entrega-se ao mundo do sentimento vivo e espontâneo, encarnado por Sônia, resgatando potencialidades até então adormecidas.

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. Seu estudo deu visibilidade a algumas questões que eu intuía e encontrei nele uma perspectiva que me ajudou na condução da dramaturgia. Para Marques, é através de Sônia que Raskólnikov entra em contato com a compaixão. Não caberá aqui aprofundar nesse estudo, ressalto apenas 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. Assim, 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. Sem impor, sem julgar, Sôniacultiva 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, que tem me acompanhado nosolo, 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 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 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, para que este faça 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. 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)⁵ 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

⁵ 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.

efeitos em nosso corpo 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.

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; uma reconciliação com a terra, que penso ser como uma comunhão com o (seu) ser vivente. Lembremos da cena: logo após Raskólnikov confessar seu crime para Sônia, ela o aconselha:

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 irreduzíveis” (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, 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 desassossego, não cumpriria seu potencial, não seria escutado, não produziria transformações e seria vivido apenas como angústia para o sujeito.

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 precisemos 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 do solo.

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).

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 cometer o crime, 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 no livro 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: a dificuldade, por vezes, de me manter nesse estado de vulnerabilidade, de desassossego. Se penso sobre a cena, entendo esse estado como abertura para 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. Reconheço-me nessas precipitações e enxergo nessa investigação prático-teórica que estou realizando a possibilidade de uma revisão nesse modo mais imediatista de agir. Assim, a trajetória de Raskólnikov até Sônia e os modos de fazer de Dostoiévski tem me encorajado a me manter nesse lugar da experiência, de escuta e escavação nos quais eu possa encontrar aquilo que me chama e que ao meu ver, está ligado de ao sentimento de compaixão que busquei trazer.

Até chegar aqui foi um longo percurso, no qual sempre volto aquele lugar, que é um lugar conhecido para mim, em que prevalece ainda aquela lógica imediatista, 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 espero ter conseguido compartilhar aqui.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. Tradução de: Paulo Bezerra.
- BOFF, Leonard. **A beleza salvará o mundo**: Dostoiewski nos ensina como. Site Leonardo Boff.org, abr. 2014. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2014/04/27/a-belezasalvara-o-mundo-dostoiewski-nos-ensina-como/>. Acesso em: dez. 2019.
- 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.
- 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.
- 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-lispectorpara-a-sua-irma-tania-kaufmann/>. Acesso em: 31 jan. 2021.
- 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.
- 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 em: <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 Graduados de Psicologia Clínica, PUC-SP.
- 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>.

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>.

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

VASSOLER, Flávio Ricardo. **Crimes sem castigo e a banalidade do mal**. Instituto CPFL: Café filosófico, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NHplOno4NFs>.