



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Sofia Margarida Pinheiro Gomes Moura de Magalhães

O ABSURDO E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

– A PARTIR DA OBRA DE ALBERT CAMUS

Dissertação de Mestrado em Filosofia, orientada pelo Professor Doutor Diogo Ferrer,
apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de
Letras da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2023

FACULDADE DE LETRAS

O ABSURDO E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

– A PARTIR DA OBRA DE ALBERT CAMUS

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	O absurdo e a criação artística
Subtítulo	– a partir da obra de Albert Camus
Autor/a	Sofia Margarida Pinheiro Gomes Moura de Magalhães
Orientador/a(s)	Diogo Falcão Ferrer
Júri	Presidente: Doutora Maria Luísa Portocarrero Ferreira da Silva Vogais: 1. Doutor Luís António Ferreira Correia Umbelino 2. Doutor Diogo Falcão Ferrer
Identificação do Curso	2º Ciclo em Filosofia
Área científica	Filosofia
Data da defesa	24-10-2023
Classificação	19 valores



Aos meus pais, os pilares da minha vida

Resumo:

Este trabalho pretende investigar o conceito de absurdo presente na obra de Albert Camus e a criação artística como resposta a esse absurdo. Nasce da vontade e necessidade individual de investigar o absurdo, o seu significado e sentimento, apresentado como aquilo que define a relação tumultuosa entre o ser humano e o mundo que habita. Debruçar-me-ei maioritariamente nas obras *O Mito de Sísifo* e *O Homem Revoltado* onde se aprofunda a relação entre o absurdo, a revolta metafísica e a criação artística como revolta. Inicialmente será esclarecido o significado do absurdo camusiano e as diferentes possíveis respostas a este sentimento. Para ajudar a esta reflexão, tal como Camus, olhamos para metáfora de Sísifo, o homem condenado pelos deuses a empurrar uma pedra enorme por uma montanha acima apenas para, no topo, a ver rolar de novo pela montanha abaixo. Averigua-se a possibilidade de “viver sem apelo”, sem um sentido, sustentando o absurdo, ao invés de o negar através do suicídio (filosófico ou físico). Fazemos depois uma incursão pelas possíveis e diferentes formas de viver o absurdo e a revolta que dele nasce - metafísica, histórica e pela arte. Por último propomos a arte, de forma mais específica, o teatro, não como solução para resolver o absurdo - pois este não pode ser resolvido, mas como forma consciente de estar no mundo, como uma permanente revolta que mantém os termos da equação do absurdo sem se deixar conformar nem esmagar por ele. Analisa-se ainda a experiência prática da peça de teatro "O Peso da Pele" que põe em cena as temáticas desta tese para uma investigação mais completa.

Palavras-chave: absurdo; revolta; arte; Camus; Sísifo.

Abstract:

This work aims to investigate the concept of the absurd present in the work of Albert Camus and artistic creation as a response to this absurd. It arises from the individual will and need to investigate the absurd, its meaning and feeling, presented as what defines the tumultuous relationship between human beings and the world they inhabit. I will focus mainly on the works *The Myth of Sisyphus* and *The Rebel*, where the relationship between the absurd, metaphysical revolt and artistic creation as revolt is deepened. Initially, the meaning of Camusian absurd and the different possible responses to this feeling will be clarified. To help with this reflection, like Camus, we look at the metaphor of Sisyphus, the man condemned by the gods to push a huge boulder up a mountain only to see it roll back down the mountain at the top. The possibility of “living without appeal”, sustaining the absurd, instead of denying it through suicide (philosophical or physical) will be examined. We then take a look at the possible and different ways of experiencing the absurd and the revolt that arises from it - metaphysically, historically and through art. Finally, we propose art, more specifically, theater, not as a solution to the absurd - as this cannot be solved, but as a conscious way of being in the world, as a permanent revolt that maintains the terms of the absurd equation without letting itself be conformed or crushed by it. The practical experience of the play "O Peso da Pele" is also analyzed, which highlights the themes of this thesis for a more complete investigation.

Keywords: absurd; revolt; art; Camus; Sisyphus.

Índice

Introdução.....	7
O absurdo - concepção camusiana.....	13
Significado e sentimento do absurdo.....	14
O Quotidiano: o Mito de Sísifo.....	18
Respostas ao absurdo.....	21
Suicídio Físico.....	21
Suicídio filosófico.....	26
O Homem Absurdo.....	31
Don Juan.....	33
O Ator.....	35
O Conquistador.....	38
O Homem Revoltado.....	40
Revolta Metafísica.....	42
Revolta Histórica.....	47
Revolta pela Arte.....	59
Criação artística.....	66
Arte como (re)criação do mundo.....	67
A responsabilidade do artista.....	73
Uma obra absurda.....	79
O Peso da Pele: uma experiência teatral do absurdo.....	89
Metáfora do ator.....	91
Deus.....	92
Morte.....	93
Procura/ Tempo.....	94
Exploração laboral/ Mecanicidade.....	94
Suicídio físico ou filosófico.....	95
Mentira vs verdade.....	96
Rituais.....	96
Não pensamento.....	97
Cenário.....	97
“Como é que isso se traduz?”.....	98
Conclusão.....	100
Referências Bibliográficas.....	108
ANEXOS.....	112

Introdução

Esta dissertação parte da vontade e necessidade individual de investigar a filosofia existencialista, nomeadamente o pensamento e a obra de Albert Camus e a sua conceção do absurdo, o seu significado e sentimento, apresentado como aquilo que define a relação tumultuosa entre o ser humano e o mundo que habita. Albert Camus, escritor e filósofo francês, não se apresenta como filósofo existencialista (sendo esta à partida uma definição muito lata), precisamente pelo seu ponto de vista em relação ao confronto com o absurdo, à liberdade possível e à existência de Deus, mas é frequentemente colocado nessa categoria. A obra de Camus pode ser descrita em três ciclos: o ciclo do absurdo, da revolta e do amor. Para cada um destes ciclos escreveu pelo menos um romance, uma peça de teatro e uma obra ensaística. O foco maior desta dissertação será sobre o ciclo do absurdo e da revolta, espelhados nas obras ensaísticas: *O Mito de Sísifo* e *O Homem Revoltado*, respetivamente.

Num primeiro momento desta dissertação debruço-me sobre a conceção camusiana do absurdo. Albert Camus tem como centro do seu pensamento, a tese de que a existência humana é absurda - mais especificamente, o absurdo, conforme procuraremos definir mais abaixo, não está no homem nem no mundo mas na convivência e no confronto entre ambos. Isto acontece devido à procura humana de unidade e sentido na existência e no mundo, demanda que é continuamente insatisfeita. Perante a consciência de si, da morte e da aparente ausência de sentido,

nasce um sentimento de desespero que se transforma no fardo que é necessário carregar para habitar este mundo na pele de um ser humano (Mautner 2010, 132). Camus releva então, na sua obra ensaística dedicada ao ciclo do absurdo - *O Mito de Sísifo*, um dos problemas fundamentais da filosofia: “julgar se a vida merece ou não ser vivida” (Camus 2016, 15). Essencialmente, o problema do suicídio. Contudo Camus rapidamente faz notar a solução do suicídio (tanto físico como filosófico, como se verá em seguida) como uma fuga, uma negação e não como uma resolução do problema do absurdo. Ao eliminar um dos lados da equação, o problema deixa naturalmente de se colocar. Rejeita também o que considera suicídio filosófico, exemplificando a postura de outros filósofos existencialistas, que optam de uma maneira ou outra pelo “salto de fé”, seja ele religioso ou não, propondo assim a evasão ao absurdo. No entanto, nenhum salto de fé ou evasiva filosófica permite produzir um raciocínio que o resolva e que explique o mundo à luz de uma unidade. (Camus 2016, 38).

A obra *O Mito de Sísifo* faz uso da metáfora do homem condenado pelos deuses a empurrar uma pedra enorme por uma montanha acima apenas para, no topo, a ver rolar de novo pela montanha abaixo. Evidencia assim dois momentos: o momento de empurrar a pedra - o trabalho inútil, duro, quotidiano e repetitivo, seguido do momento em que a pedra cai e Sísifo é confrontado com a consciência de tudo isto e com o absurdo da sua condição. A questão fundamental que se coloca é como encarar o terceiro momento: o momento da descida, o momento da tomada de consciência e embate com o absurdo. Será possível viver sem um sentido? Continuar a empurrar a

pedra sem qualquer propósito? Será possível não sofrer com isso?

Num segundo momento deste trabalho irei-me debruçar sobre essa mesma possibilidade de pôr em prática o modo de vida do homem absurdo. Como viver sem esperança e sem, com isso, desesperar? Camus dá-nos o exemplo, sem que isso signifique o exemplo a seguir, de Don Juan, o amante que põe em prática a ética da quantidade ao invés da qualidade, um sedutor consciente do seu destino, sem expectativa futura nem nostalgia pelo passado. Ele liberta o amor da concepção romântica (Lauro 2018), conhece os seus limites e aceita assim as consequências das suas escolhas.

O ator é, segundo Camus, uma outra possível ilustração de um homem absurdo. Alguém entregue por completo à efemeridade da sua existência e da sua glória, cuja arte consiste em “fingir absolutamente entrar o mais profundamente possível em vidas que não são suas” (Camus 2016, 76). Ele experimenta muitos rostos e veste muitas peles, pode percorrer em poucas horas o que o homem comum demora uma vida a completar e por isso também ele pratica a ética da quantidade.

Por último, o conquistador poderá ser descrito como alguém que reconhece que a luta pela dignidade na condição metafísica ou social do homem está perdida mas ainda assim se dedica a ela, exigindo a possibilidade de um presente justo. Não se refere a um conquistador territorial mas a alguém que, a partir da revolta do espírito, escolhe a ação em vez da contemplação, sem com isso afirmar que o pensamento não é necessário mas apenas que por si só este não é suficiente. O homem absurdo pode não ter esperança mas não é por isso que se conforma. A esperança pressupõe um

amanhã, um devir, enquanto que a revolta do homem absurdo faz-se no agora e na consciência de não ter futuro.

Estes heróis absurdos têm em comum a sua falta de nostalgia, a sua vontade de ser o que querem ser nesta vida e o conseqüente desprendimento da eternidade. Vivem assim, nas palavras de Camus, “sem apelo” (Camus 2016, 59), querendo dizer com esta expressão que são despojados de uma crença no sentido da vida, dedicando-se assim a uma vida sem posteridade. Camus remata dizendo que, de todos, o criador é a mais absurda das personagens.

Toda a criação é uma recriação e, portanto, uma revolta. A criatividade passa pela junção de objetos, movimentos, ideias, mosaicos de pensamento já existentes, que tomam nova forma na visão de um indivíduo. Só consigo imaginar um mundo em que a solidariedade é norma porque conheço a solidariedade. “A revolta nasce do espetáculo de irracionalidade perante uma condição injusta e incompreensível” (Camus 2019, 22). Ela é uma resposta natural ao absurdo com que nos defrontamos. Ela exige que o absurdo cesse, procura uma ordem no meio do caos e preocupa-se em transformar a realidade (Camus 2019, 22). Camus, na sua obra *O Homem Revoltado*, fala-nos dessa revolta humana e das diferentes formas que pode tomar. “O ser humano é a única criatura que recusa ser o que é” (Camus 2019, 23). É essa necessidade de destruição e criação que caracteriza todo o género de revolta metafísica, histórica e pela arte. Trata-se de uma recusa do instituído e de uma vontade de recriar. Esta revolta pode certamente ser imbuída de esperança e, como tal, tentar negar o absurdo, mantendo-se presa à ilusão de uma única verdade. É o caso de muitas revoltas

históricas que acabam apenas por substituir uma ordem instituída por outra, fazendo uso da mesma violência que criticaram e da qual foram vítimas. Mas a revolta pode também ser lúcida. Pode ser um movimento pela ação, como o nosso conquistador, o homem absurdo.

Aqui encaminho o foco da minha pesquisa, no terceiro momento desta dissertação, para a revolta pela arte e a criação artística. O artista, ao recriar o mundo, deve estar consciente de que não vai resolver o absurdo, não lhe vai dar resposta. Ainda que o seu ímpeto criador nasça dessa vontade, o artista descreve o mundo, está intimamente ligado a ele, ainda que distanciado, e sabe que o resultado do seu trabalho nunca resolverá este divórcio. “A obra de arte não é um refúgio frente ao absurdo. Ela própria é um fenómeno absurdo e trata-se somente da sua descrição. Não oferece saída para o mal do espírito” (Camus 2016, 90). Mais tarde, Camus alarga e desenvolve o seu conceito do que é uma obra de arte. A arte pode contestar a realidade mas nunca a nega nem foge dela (Camus 2019, 274). Pretende-se com esta tese averiguar se, através da arte e da criação artística, podemos conciliar a nossa revolta constante perante o absurdo da existência com o próprio absurdo, dando-lhe forma, cores, palavras, expressando, descrevendo e experienciando, só ou em partilha, no âmbito de tornar esta existência, esta subida pela montanha acima e a consequente descida, numa viagem feliz, sem esperança nem desespero, plena de consciência sem que essa consciência seja sinónimo de um fardo, sem que ela seja a própria pedra invisível que carregamos nos nossos ombros diariamente.

Por último, como artista de teatro, coube-me colocar em prática esta procura e

pesquisa do absurdo navegando pela obra de Camus. A filosofia e a arte estão intimamente ligadas: também o filósofo é um criador (Camus 2016, 93) pois pensar é, já por si, criar um mundo. Mas para aprofundar esta pesquisa foi necessário passar da contemplação à ação, do pensamento à expressão, sendo que esta só pode começar quando o pensamento termina (Camus 2016, 93). No fim desta dissertação partilho o processo criativo e considerações sobre o resultado final da peça de teatro intitulada *O Peso da Pele*, criada entre Janeiro e Abril de 2022 com uma equipa de atores e bailarinos, com cenógrafo, designer de luz e som, filósofos e outros criadores de teatro que se juntaram para pensar e criar o absurdo em cena.

O absurdo - concepção camusiana

Etimologicamente, a palavra absurdo, do latim *absurdus*, significava “desafinado, que soa mal” (Mautner 2010, 38). O conceito atualmente, em linguagem corrente, remete-nos para o ilógico, o contraditório, o contrário à razão, o ridículo. Esse ridículo apenas o é pois desafia as nossas expectativas daquilo que é suposto acontecer ou que algo é suposto ser. Guiamos as nossas ações maioritariamente com base na razão, mas o que acontece quando esta nos falha como guia moral ou de sensatez? O absurdo, termo do qual Camus se apropriou dentro na sua filosofia, ainda que possa fazer realçar o ridículo e o ilógico, vai muito para além da análise lógica ou etimológica e leva esta palavra a toda uma nova aceção que é imperativo esclarecer.

O absurdismo de Camus nasce e define-se num contexto pós-guerra em pleno século XX quando todas as esperanças depositadas na razão e nas faculdades intelectuais tinham acabado de levar a humanidade a mais um beco sem saída. O declínio da fé religiosa era substituído por outras falácias totalitárias como o nacionalismo (Esslin 2018, 20). Com Deus fora da equação, procurava-se um novo sentido para a existência, um manual de instruções. Trocavam-se crenças antigas por novas. A razão, com os seus limites, foi incapaz de providenciar essa unidade de ação que o ser humano procura e necessita para se mover na vida com um propósito. Tal descrença, marcada pelos horrores da guerra e a ausência de um Deus que os impedisse, marcaram o sentimento que caracteriza o absurdo. Este absurdo, apesar de constar na obra de outros filósofos e autores sob outros nomes, é aprofundado por

Camus e define a relação tensa entre o homem e o mundo que habita. O absurdismo como movimento literário e cultural desenvolve-se nas décadas que se seguem com autores como: Kafka, Beckett, Ionesco, Genet, entre outros.

Num ensaio sobre Kafka, Ionesco definiu o absurdo da seguinte forma: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo. Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis” (Esslin 2018, 21).

Significado e sentimento do absurdo

“Compreender o mundo é reduzi-lo ao humano.” (Camus 2016, 26).

Desde que nascemos que procuramos fazer sentido do mundo, aprender as suas regras, prever resultados para determinadas ações. O pensamento é a nossa principal, senão única, ferramenta para o entendimento. Estudamos o mundo, temos por ele uma intensa curiosidade e vamos assim mapeando o nosso entendimento em livros, teses, teorias e trechos de informação que vão regendo as nossas vidas. A herança deixada por Hegel exalta o racionalismo que considera que o real é, em última análise, racional e que, dessa forma, a razão é capaz de conhecer o real e de chegar à verdade sobre a natureza das coisas. Mas a História subsequente mostra-nos que a razão nos leva apenas até certo ponto, até ao ponto em que se contradiz, até ao ponto em que é insuficiente e nessa grande falha, nesse abismo, cabem todas as dúvidas e desesperos humanos. Nada melhor para preencher esse abismo do que a religião. Mas se a

retirarmos da equação, o que sobra? Camus diz-nos, já em 1942, que o ser humano desespera pelo verdadeiro conhecimento (Camus 2016, 27). Hoje, temos mais conhecimento do que nunca na história da humanidade, mas a procura pelo conhecimento verdadeiro continua a ser desesperada, talvez hoje mais do que nunca, em consequência da definição da era da pós-verdade e da popularização de um relativismo extremo em várias áreas do conhecimento. “A ciência que devia ensinar-me tudo acaba na hipótese, essa lucidez cai na metáfora, essa incerteza resolve-se em obra de arte.” (Camus 2016, 28). Harold Pinter dizia-nos em 1958 que não há grande diferença entre aquilo que é real e aquilo que é irreal, nem entre aquilo que é verdade e aquilo que é falso. Uma coisa pode não ser nem verdadeira nem falsa. Pode ser ao mesmo tempo verdadeira e falsa. Enquanto escritor e artista defendia esta afirmação, mas não enquanto cidadão (Pinter 2008)¹. Enquanto cidadão teria sempre o dever de perguntar o que é verdadeiro e o que é falso. Pois se não há uma verdade, mas sim várias verdades, como posso apreender o mundo e navegar nele? Como posso reivindicar direitos, ir ao espaço, descobrir curas para doenças, julgar crimes, defender causas justas ou sequer viver em sociedade? Serei para sempre um marinheiro perdido em alto mar.

Esta nostalgia por uma unidade, por uma explicação una e absoluta do nosso mundo é, segundo Camus, o drama fundamental enfrentado pelo ser humano (Camus 2016, 22). Eu posso apreender os fenómenos descritos pela ciência mas não consigo perceber da mesma forma o mundo com todas as suas contradições e incoerências

¹ Discurso de aceitação do Prémio Nobel de Harold Pinter em 2005, tradução de Jorge Silva Melo em 2008.

(Camus 2016, 28). A existência de múltiplas verdades e interpretações leva não só a uma incomunicabilidade entre o homem e o mundo mas também entre os próprios seres humanos (Mathias 2013, 80). No entanto, ainda que não consiga reunir todo o conhecimento sobre o mundo numa única teoria e comprová-la pelos métodos epistemológicos, posso conhecer o mundo empiricamente. Experimentando-o, através da sensibilidade - é apenas ela que nos revela a condição humana em toda a sua fragilidade e nos traz o verdadeiro embate com o absurdo que desperta a consciência das ilusões a que nos subjugamos e das correntes que nos prendem. Na interpretação de Camus, a fenomenologia alinha-se inicialmente com o pensamento absurdo afirmando que não há verdade, mas sim verdades (Camus 2016, 45), ou seja, múltiplos pontos de vista e possíveis focos para a consciência. É a consciência que nos apresenta a verdade. Para a fenomenologia, pensar não é unificar mas sim dirigir a consciência - sendo a consciência o ato da atenção - e fazer de cada imagem um lugar privilegiado (Camus 2016, 45). A fenomenologia não ambiciona explicar o mundo mas sim descrevê-lo. Alinhar-se-á assim também com o papel da arte e, como nos dizia Harold Pinter, com o papel do artista. Contudo, a certo ponto, também a fenomenologia se afasta do pensamento absurdo ao não constatar os limites da razão.

Aquilo que é talvez a maior causa da existência de um abismo irreparável de dúvidas e incertezas metafísicas é a presença da morte. Ela espanta-nos sempre, apanha-nos desprevenidos e a sua existência choca-nos. A morte é algo que não posso experienciar de antemão, não temos experiência da morte pois apenas aquilo que foi vivido e tornado consciente pode ser experimentado (Camus 2016, 24). Wittgenstein

fala-nos de pensamentos “inverificáveis” - como podemos pensar algo que nunca poderemos verificar? Como poderemos pensar na própria morte? Apenas o podemos fazer através de um ato de imaginação. Sem ela não se poderia sequer ter consciência de que a morte existe (Tavares 2013, 408-409). Quando não há Deus que justifique essa morte, nem outro tipo de crença, quando a eternidade não nos é apresentada como uma possibilidade ou inevitabilidade, não há ponte estável que una os dois lados do abismo, não há nada que apazigue esse confronto metafísico com a nossa finitude. Não conseguimos simplesmente entender, reduzidos ao nosso pensamento humano, porque tudo tem de ser como é. Esta revolta da carne é um dos sentimentos do absurdo (Camus 2016, 23).

Para fazer sentido do universo e de todas as suas leis, temos de o reduzir ao pensamento, ainda que ele não se deixe reduzir, não mais do que a Física consegue. Esta criação de sentido será sempre uma ilusão, a ilusão da racionalidade. A complexidade do mundo é impossível de abarcar numa única explicação, faltará talvez ao nosso cérebro os recursos para entender o universo em que se encontra, tal como não conseguimos fazer sentido de números demasiado grandes ou distâncias infinitas. Esbarramos contra a nossa incapacidade como se fosse uma parede. Seremos talvez como uma criança, ansiosa por conhecer o que a rodeia, aprender e sorver conhecimento, mas que ainda vê o mundo desfocado e nem sequer se mantém de pé. Não poderemos fugir à nossa condição. Se pudéssemos dizer em relação a algo, seja o que for: “isto é claro”, talvez conseguíssemos por fim acalmar a nossa ansiedade existencial (Camus 2016, 33). O mundo é, assim, desrazoavelmente silencioso perante

as nossas questões e ignora os nossos esforços de o compreender (Camus 2016, 34).

Resta-nos assim concluir que vivemos uma existência absurda.

Dizer: “isto é absurdo” pressupõe uma impossibilidade lógica, uma contradição que se apresenta perante a comparação entre a situação ocorrida e a realidade que consideráramos plausível e expectável. O absurdo é tanto maior quanto a distância dos termos da comparação (Camus 2016, 36). Nasce da comparação entre um facto e uma realidade, entre uma ação e o mundo que a ultrapassa. É um divórcio, uma impossibilidade de convivência entre um e outro. Se retirarmos um dos elementos da equação o absurdo desaparece, pois ele vive precisamente desse confronto.

O sentimento do absurdo funda a noção do absurdo, numa relação de causa-efeito (Camus 2016, 35). Conseguimos, de forma geral, ignorar o sentimento do absurdo na nossa existência diária. Encontramos mecanismos, distrações, rotinas que nos vão entretendo. Mas quando ele ressurgir, aparece geralmente sem se anunciar, como uma bofetada que nos atinge na esquina de qualquer rua (Camus 2016, 21). De súbito o olhar atento da consciência desperta e revela-nos as ilusões às quais vamos dando sentido no quotidiano.

O Quotidiano: o Mito de Sísifo

“Acontece que os cenários desabam” (Camus 2016, 23)². Aquilo que construímos

² Camus diz ainda: “Os gestos de levantar, o elétrico, quatro horas de escritório ou de fábrica, refeição, elétrico, quatro horas de trabalho, refeição, sono e segunda-feira, terça, quarta, quinta, sexta e sábado, no mesmo ritmo, esta estrada segue-se com facilidade a maior parte do tempo. Só um dia o porquê se levanta, e tudo recomeça nessa lassidão tingida de espanto.”

meticulosamente no nosso quotidiano, a nossa ética de qualidade - que pressupõe uma forma de viver de acordo com leis e regras que nos vinculam a princípios e valores que adotamos ou adotaram por nós, de súbito vê-se esburacada e questionada, posta sob o olhar minucioso da consciência. Indagamos o propósito de tudo desde o levantar ao trabalho e a repetição diária desta rotina agudiza o sentimento do absurdo. Este ciclo parece-nos estéril e vazio quando confrontado com a ideia de finitude e de falta de lógica para o sofrimento humano. E o facto de que se repete e de que estamos presos a ele torna ainda mais sofrido o percorrer desta jornada. É aqui que Camus faz o paralelismo deste movimento com o mito grego de Sísifo.

Após fugir à morte e desafiar os deuses, estes decidiram castigar Sísifo condenando-o a empurrar uma pedra enorme até ao cimo de uma montanha apenas para, quando a pedra chegasse ao topo, a ver rolar de novo pela montanha abaixo. Sísifo deveria depois descer e voltar a empurrar a pedra pela montanha acima. Este processo repetir-se-ia pela eternidade. Como nos diz Camus, não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança (Camus 2016, 111). Sísifo é obrigado a repetir esta rotina para toda a eternidade, sem sequer poder ter a benesse da morte. Este processo pode dividir-se em três momentos: o primeiro seria o empurrar da pedra até ao topo, o segundo seria o momento em que a pedra cai e o último seria a descida de Sísifo pela montanha em direção à pedra para voltar a empurrá-la. O primeiro movimento simboliza o trabalho, o esforço, o peso da pedra contra o corpo. Na subida o corpo é chamado à ação, aludindo à mecanicidade dos movimentos onde a consciência não tem espaço para se manifestar. É no segundo momento, quando Sísifo

chega ao topo, que a tarefa parece estar concluída. No entanto a pedra apressa-se a cair de novo. Este é o momento da desilusão, do embate com o absurdo em que Sísifo se confronta com a inutilidade de todo o seu esforço até então. Por fim, a descida é o momento da consciência. Sísifo, revoltado com a sua sina, pensa nela enquanto desce a montanha. É impotente perante o seu destino e a sua condição (Camus 2016, 112).

Camus faz-nos ver que Sísifo é o herói absurdo pelo seu desprezo pelos deuses, pelo seu ódio à morte e paixão pela vida (Camus 2016, 112). Este mito apenas é trágico e tortuoso porque Sísifo é consciente de que os seus esforços são inúteis. Não existe possibilidade de esperança. Se houvesse, não seria tortura, não seria um castigo. A pedra vence sempre. É impossível para Sísifo fugir à condição em que se encontra. Onde está a sua liberdade? Onde está a liberdade do ser-humano perante a sua condição de ter de nascer, sofrer inutilmente, trabalhar e repetir diariamente os esforços exigidos pela existência para no fim morrer e ser esquecido? Poderá existir liberdade para um homem consciente?

Camus compara a situação de Sísifo com a do operário que trabalha todos os dias nas mesmas tarefas de uma forma não menos absurda. Mas é apenas quando se torna consciente que a sua condição toma proporções trágicas (Camus 2016, 112). Será possível no entanto habitar essa consciência sem que isso seja um tormento? Atingir a felicidade embrenhado na consciência do absurdo? Camus defende que sim, que a própria luta para atingir o cume da montanha deve bastar para encher o coração de um homem (Camus 2016, 114). E que, dessa forma, devemos imaginar Sísifo feliz.

Na vida de um operário ou na vida de qualquer um que seja confrontado com o

absurdo existem três possíveis respostas: a convivência com esse absurdo, sustentando-o, encontrando essa “felicidade” ou tranquilidade na consciência da inutilidade da existência ou, na impossibilidade de conviver com o extremo desse despertar, deparamo-nos com a possibilidade do suicídio físico ou ainda do suicídio filosófico.

Respostas ao absurdo

Suicídio Físico

Camus começa o seu livro *O Mito de Sísifo* relevando aquele que considera ser o principal problema e a principal questão da filosofia: descobrir se a vida vale ou não a pena ser vivida, se existe uma lógica que conduza ao suicídio. Ao longo dos tempos a ética e a filosofia ocuparam-se mais em perceber como a vida deveria ser vivida, dando como garantida a premissa de que deveria ser vivida (Pimenta 2010, 29). Contudo, sem a resposta à questão se a vida vale ou não a pena viver será inútil avançarmos para outras problemáticas visto que, se a resposta for não, todas as outras questões se anulam. Todos os problemas debatidos pela filosofia ao longo dos séculos só se colocam se a resposta a este problema primordial for afirmativa.

Quando a consciência do absurdo se torna presente a um nível avassalador, podemos deixar de conseguir enfrentar o mundo. A vida parece não valer a pena ser vivida. Essa dor na convivência com o mundo, essa dificuldade em sustentar o absurdo fará muitos querer desistir da existência, terminando este confronto por via da

morte. O absurdo acaba assim com a morte pois fora de um espírito humano ele não pode existir (Camus 2016, 37). “Matar-se, em certo sentido, é confessar. É confessar que se é ultrapassado pela vida e que a não compreendemos” (Camus 2016, 16). Num mundo sem ilusões, sem sentido, poderemos sentir-nos “um estrangeiro” (Camus 2016, 17). Continuamos a empurrar a pedra, a fazer os gestos do dia-a-dia, maioritariamente pelo hábito, mas também pela sensação de que não temos outra hipótese, tal como Sísifo não tem outra opção senão continuar eternamente o seu duro trabalho. A única escapatória a esta brutal falta de sentido, a esta ausência de uma razão profunda para viver, aparece-nos como o pôr termo à própria vida. Contudo, recusar um sentido à vida não significa que ela não valha a pena ser vivida (Camus 2016, 19). Não existe uma correlação entre estas duas afirmações ainda este seja um raciocínio feito com frequência. Camus denota que o suicídio retira um dos elementos da equação $\text{homem} + \text{mundo} = \text{absurdo}$ ou $\text{homem vs mundo} = \text{absurdo}$. Se o ser humano não existe não existe absurdo, existe apenas mundo sem ninguém que o questione, confronte ou desafie. Retirar um dos elementos que cria o absurdo seria assim uma não solução, uma fuga ao problema e não uma resolução. Camus tem o absurdo como uma das suas verdades.

Se tenho como verdadeiro esse absurdo que regula as minhas relações com a vida, se me deixo trespassar por esse sentimento que me ganha ante os espetáculos do mundo, por essa clarividência que me impõe a procura de uma ciência, devo sacrificar tudo a estas certezas e olhar de frente, para poder mantê-las. Devo, sobretudo, regular por elas a minha conduta e persegui-las em todas as suas consequências. (Camus 2016, 29).

Apesar do horror e da dor perante o absurdo são poucas as pessoas que optam por sair da condição de existir pois, naturalmente, rejeitamos a morte. Numa perspetiva evolutiva todo o ser-vivo procura sobreviver, persistir e fazer vingar a sua existência no mundo. Por isso é natural que o suicídio não seja considerado pela maioria dos seres humanos. “Ganhamos o hábito de viver, antes de adquirirmos o de pensar” (Camus 2016, 18). Perante o absurdo e a consciência que podemos ganhar dele Camus questiona como e se nos devemos livrar dele e, em caso afirmativo, se o suicídio é assim uma conclusão natural desse absurdo. Contudo, descarta essa associação, afirmando que se algo é verdadeiro - neste caso referindo-se ao absurdo - deve ser preservado. Camus defende que a falta de sentido na existência pode ser, pelo contrário, um estímulo à vida e não um convite ao suicídio. Escolher viver é desafiar a morte, essa inevitabilidade. Começamos a morrer assim que nascemos e como tal, cada dia em que nos mantemos vivos é como um grito de revolta contra essa sentença. Viver é manter o absurdo vivo e poder olhá-lo (Camus 2016, 54). Nesse gesto de olhar o absurdo nasce a revolta, o confronto do homem com o seu destino. Consequentemente a revolta leva à ação, à recriação, ao questionamento, sem esperança de poder escapar ao destino, mas simultaneamente sem nos resignarmos a ele. Trata-se de mudar a perspetiva com que olhamos a existência de uma linearidade - um início que pressupõe um fim, uma meta a atingir, para uma circularidade - inícios e fins consecutivos, inícios que são finais e em que a meta não é o objetivo. Fazer chegar a pedra ao topo da montanha não é mais um objetivo e dessa forma o falhar não pode ser uma frustração. O que importa é a jornada, a subida, o fazer, e a

descida, o pensar. Essa lucidez é o que pode fazer a vida merecedora de ser vivida.

Camus diz-nos ainda que a verdadeira liberdade só começa com a descoberta do absurdo. É ao estarmos conscientes do nosso destino que nos libertamos das amarras que toldam os nossos dias. Anteriormente a isso, planeamos o nosso futuro, cultivamos a esperança e inibimos certos comportamentos em prol de uma vida de qualidade, assim julgamos nós. Imaginamos um objetivo, uma meta para a nossa existência e assim, conformamo-nos com as exigências que essa meta obriga (Camus 2016, 56). Contamos com a reforma, com o trabalho e o ordenado ao fim do mês e com o afeto dos filhos. Preocupamo-nos com o futuro. Acreditamos ainda que podemos controlar a nossa vida. E dessa forma, agimos como se fôssemos livres mas somos na verdade escravos da nossa liberdade (Camus 2016, 57). Depois do confronto com o absurdo, a imagem dessa meta desfigura-se. O fantasma da morte, o roubo do eterno que nos era devido, retira todo o sentido a essas ações quotidianas. Quando nos privamos dessas esperanças aumentamos de súbito a disponibilidade para viver, não subjugados a esse futuro, mas em ligação com o presente, o único instante que é real e certo (Camus 2016, 56). Aí sim, somos livres, quando entendemos que somos escravos da nossa condição, sem esperança do eterno, como Sísifo, e compreendemos por fim que a liberdade anterior era apenas uma ilusão. A tortura da nossa sina deixa assim de o ser (Camus 2016, 57). O sentido pode criar barreiras à vida, limitando-a. Sem essa amarra, sem o amanhã, aí sim, posso ser livre. Lidar com essa verdadeira liberdade talvez seja o derradeiro desafio que uma alma incapaz de sustentar o absurdo não conseguirá assumir.

Assumir o absurdo e a liberdade que ele pode trazer pode ser equivalente a assumir que Deus não existe pois “se Deus existe, tudo depende dele e nós nada podemos contra a sua vontade. Se não existe tudo depende de nós” (Camus 2016, 100). Numa existência absurda tudo depende de nós. Dentro da nossa condição humana (a liberdade é sempre limitada às leis da natureza e da física) somos o mais livres possível (Pimento 2010, 37)³.

A crença na existência de Deus oferece-me uma explicação para o universo e impõe-me assim uma ética, um certo e um errado que não depende do meu raciocínio, mas de uma moral que já existia antes de eu nascer. Dostoievski dizia-nos, pela boca de Ivan, nos *Irmãos Karamazóv*, que “se Deus não existe, tudo é permitido”. Ao constatar que o mundo é assolado por uma falta de moral, que observa, por exemplo, na violência inaceitável contra crianças inocentes, Ivan põe a hipótese de que tal só pode acontecer num universo em que Deus não exista. Propõe assim, de forma radical, que se é verdade que Deus não existe, o Homem pode fazer tudo o que quiser pois não existe o conceito de pecado. Pode matar ou violentar, tanto os outros como a si. Sartre acrescenta a isto que é essa ausência de um manual de instruções ou de uma divindade que controla ou determina os nossos comportamentos, é esse desamparo, que faz com que o homem seja livre, pois é irremediavelmente responsável por todos os seus

³ O autor refere ainda: “Portanto, Camus não se interessa pelo conceito metafísico de liberdade. Sua investigação foi sobre o homem concreto, o homem de carne e osso. Da mesma maneira ele fez com a liberdade, sendo ela uma liberdade concreta, isto é, uma que podemos experimentar diante de nosso destino limitado e esmagador. Saber se o homem é essencialmente livre não foi uma preocupação camusiana.”

comportamentos. Este existencialismo ateu coloca o homem no centro da questão da liberdade. Se tenho a consciência de que a existência é absurda sou livre para me mover nela sem amarras e sou assim responsável pelo meu comportamento. Não quer isto dizer que tudo é permitido, mas apenas que é o indivíduo (e em última instância as leis da sociedade em que vive) que dita o que é permitido. Essa arbitrariedade confunde-nos. Não nos dá uma lógica clara e única pela qual nos devemos guiar. Todos os fundamentos sobre os quais assentamos as nossas vidas são humanos e, desse modo, falíveis e refutáveis e não verdades absolutas, como desejaríamos que fossem. Isto empurra-nos para um outro tipo de suicídio, o filosófico.

Suicídio filosófico

O suicídio filosófico pressupõe uma morte do pensamento, uma negação. Para Camus trata-se do “movimento pelo qual um pensamento se nega a si próprio e tende a ultrapassar-se naquilo mesmo que faz a sua negação. A negação é, para os existenciais, o seu Deus. Este Deus não tem outro suporte que não seja exatamente a negação humana” (Camus 2016, 44).

Chegando a um beco sem aparente saída de uma lógica que falha em explicar-nos o mundo e a existência não resistimos ao “salto de fé”. Sem qualquer ponte que nos faça chegar a esses raciocínios, saltamos prontamente na sua direção pois, tal como no suicídio físico, consideramos inconcebível continuar a viver neste estado de dor e incompreensão, imersos no absurdo. O salto de fé mais comum é precisamente a religião e a crença num deus. Inúmeros existencialistas deram esse salto e, entre eles,

Camus destaca Kierkegaard, Jaspers e Chestov realçando que todas essas filosofias existenciais propõem uma evasão, uma “esperança forçada” de “essência religiosa” (Camus 2016, 38). Mas sustentar o absurdo não permite o alimentar de esperanças. Para Jaspers, o seu fracasso em explicar ou interpretar o incompreensível é a prova de transcendência. A sua impotência perante o absurdo diviniza-o. Para Chestov, o possível pertence aos homens e o “impossível”, o seu absurdo, é onde se encontra Deus, além da capacidade humana. Ele constata o absurdo, admitindo que não pertence ao racional, mas, logo a seguir, nega-o, pois coloca-o como resposta a si mesmo. Mas o absurdo é fruto da lucidez humana, só existe dentro do Homem e do seu universo interior em confronto com o universo exterior. Nesse sentido não pode servir para justificar aquilo que não é lúcido.

Kierkegaard, não podendo escapar ao irracional, quer fugir ao desespero. Dessa forma ignora o absurdo e diviniza o irracional. Quer curar-se e usa a sua inteligência para fugir à sua condição, num subterfúgio que atribui a Deus os atributos que eram do absurdo: incompreensível e inconsequente. “Assim o absurdo torna-se deus (no sentido mais lato da palavra) e essa impotência para compreender torna-se o ser que tudo ilumina. Nada conduz logicamente este raciocínio. Posso chamar-lhe um salto.” (Camus 2016, 42).

Camus não nega a existência de Deus ou um sentido para a existência. Diz apenas que, se esse sentido existe, de momento ele não é alcançável pelo espírito humano (Camus 2016, 52). Estes filósofos partem de uma filosofia de falta de significado do mundo e encontram, na falta de significado, um sentido para o mundo subvertendo a

lógica a que se propuseram inicialmente. Este salto pede-nos que confiemos, que fechemos os olhos a incongruências, que esqueçamos as nossas categorias racionais para confiar nesse deus (Camus 2016, 39). Se a existência nos parece absurda deve haver um motivo e um sentido que está para lá do nosso entendimento. No ponto de vista de Chestov, a razão é inútil mas existe algo para além dela. Contudo, para um espírito absurdo, a razão é inútil mas não existe nada para além dela (Camus 2016, 40). Achamos possível compreender e encontrar o “absoluto” apenas porque a razão serve-nos frequentemente para compreender muitas coisas que pertencem a este mundo. Por isso ela não deve ser negada mas, devemos sim, constatar os seus limites. Um homem absurdo não ignora a razão mas admite o irracional e sustenta o absurdo nesse confronto irreconciliável (Camus 2016, 41). Como tal, não admite saltos de fé. Defende acima de tudo a procura do que é verdadeiro em oposição ao que é desejável (Camus 2016, 44). Camus, não se identificando como um existencialista, declara que a atitude existencial é um suicídio filosófico (Camus 2016, 44). Esta salta na direção do eterno e do absoluto quando nada suporta esse raciocínio.

Necessitaremos de uma unidade para desfrutar da experiência da existência? A fenomenologia afirma que podemos encontrar satisfação a descrever e compreender cada face da realidade. Existe, não uma ideia única, mas um sem-fim de ideias, essências e perspetivas que oferecem múltiplos sentidos aos objetos e eventos do quotidiano (Camus 2016, 46-47). À primeira vista o método de Husserl nega os mecanismos clássicos da razão. Na interpretação de Camus, esse método participa também do pensamento do absurdo, descrevendo apenas o que se recusa a explicar. A

realidade pode ainda assim ser interessante de testemunhar e experienciar sem um princípio de unidade. Mas o objetivo da fenomenologia de Husserl é descobrir a essência de cada objeto do conhecimento. Troca a ideia única e agregadora dos existencialistas cristãos por uma “infinidade de essências que dão sentido a uma infinidade de objetos” (Camus 2016, 46). Husserl fala-nos também de “essências extratemporais” dentro das quais se incluem alucinações e ficções. Tudo é válido, tudo é privilegiado e, nesse sentido, a razão não encontra limites, lançando-se num “politeísmo abstrato” (Camus, 2016, 47). O absurdo fixa, pelo contrário, os limites da razão visto ela ser impotente para acalmar a sua angústia (Camus 2016, 49). Kierkegaard, por outro lado, afirma que um só limite basta para a negar. Mas o absurdo não vai tão longe. “O tema do irracional, tal como é concebido pelos existenciais, é a razão que se turva e a si própria se ataca e se liberta, negando-se. O absurdo é a razão lúcida que constata os seus limites.” (Camus 2016, 50).

Dessa forma Camus mostra que não existe uma diferença substancial entre o deus abstrato de Husserl, na fenomenologia, e o deus religioso de Kierkegaard, no existencialismo. Ambos partem do mesmo caos e ambicionam conhecer, compreender e explicar. Mas Camus realça que “a razão é um instrumento do pensamento e não o próprio pensamento. O pensamento de um homem é, antes de tudo, a sua nostalgia” (Camus 2016, 49). O mundo não é completamente racional nem irracional, é apenas “desrazoável” (Camus 2016, 49).

Contemplar o suicídio, quer físico ou filosófico, é assumir que não conseguimos viver sobre essa ferida aberta, suprimindo assim um dos termos da equação (matando

o corpo ou o pensamento). Camus propõe-nos a recusa, não a renúncia. Propõe a consciência e, em consequência, a revolta (Camus 2016, 55). Pode pensar-se que o suicídio é fruto dessa revolta, mas também ele é um salto pois presume que a vida não vale a pena ser vivida e que a morte é a solução. Essa consciência e revolta, apesar de recusarem o transcendente, não renunciam à vida. “A revolta põe o homem e sua inteligência «às voltas com uma realidade que o supera», sem nenhuma muleta metafísica” (Lopes 2015). A revolta não é o sentido ou a justificação para a vida em detrimento da morte. Mas é um sentimento que pode ter algum valor na luta para mitigar o sofrimento humano.

O homem absurdo esgota tudo, inclusive a si próprio. É no confronto com o absurdo, que tem como a sua única verdade, que ele é permanentemente desafiado. Desse modo despreza a morte e cultiva a paixão de viver, numa ética de quantidade.

O Homem Absurdo

O que é o homem absurdo? Aquele que, sem o negar, nada faz pelo eterno. Não que a nostalgia lhe seja estranha. Mas prefere-lhe a sua coragem e o seu raciocínio. A primeira ensina-o a viver sem apelo e a bastar-se com aquilo que tem, o segundo instrui-o acerca dos seus limites. (Camus 2016, 65)

O homem absurdo, mais fácil de caracterizar e imaginar do que de pôr em prática ou observar no dia-a-dia, é definido precisamente pela sua falta de esperança, a sua lucidez perante o seu destino - a morte - e o facto de não se separar do seu tempo: não ser assolado pela nostalgia do passado, nem movido pela expectativa do futuro, muito menos um futuro pós-morte. De acordo com Camus, não é que o homem absurdo não sinta a nostalgia do passado ou a ansiedade perante o futuro, simplesmente faz uma escolha consciente, através do seu raciocínio, de não se deixar guiar por essas emoções.

Ao assumirmos o absurdo, as consequências dos nossos atos são encaradas, não como uma punição, mas como um destino, como as “regras do jogo” que desde o início se sabia estar a jogar. Dessa forma são desprovidas de um juízo moral, são factuais ao invés de serem cármicas, independentemente de serem aquilo que julgaríamos consequências “boas” ou “más”, com resultados positivos ou negativos para o indivíduo.

O facto de as consequências serem equivalentes não significa que o absurdo recomende o crime ou outros atos violentos ou egoístas, simplesmente reforça a inutilidade do arrependimento. Pode escolher ser-se virtuoso, não pela consequência

desse virtuosismo, mas simplesmente porque é isso que se deseja fazer - não porque existe uma moral que o obriga ou um futuro que julgue essa ação (Camus 2016, 66). Em suma, um espírito absurdo rejeita todas as morais e aceita todas as consequências pois está lúcido delas e não responde a ninguém a não ser a si próprio. Existem responsáveis pelos atos mas não culpados. No entanto “absurdo e moral não são, de modo nenhum, valores que se excluem” (Hengelbrock apud Pimenta 2010, 51). Mas a moral camusiana, ao contrário do imperativo categórico de Kant, não segue cânones obrigatórios. Não poderia seguir uma lei moral abstrata que pretende ser universal pois esta é inviável para o homem concreto e individual do qual Camus se ocupa na sua análise (Pimenta 2010, 51).

O homem absurdo faz por existir apenas no momento presente. Os seus pensamentos são privados de futuro. “O único pensamento que não é enganador é, portanto, um pensamento estéril.” (Camus 2016, 67). Tudo o que não é presente é ilusório, é um salto de fé e, como tal, não pode existir num espírito absurdo.

Camus dá-nos alguns exemplos de figuras que levam a cabo o raciocínio absurdo. Relembra-nos que dar exemplos não significa indicar que esses sejam os exemplos a seguir, abstendo-se também ele de um julgamento das figuras que indica. Os exemplos que dá seguem um raciocínio mas não se fecham num modelo de homem. “Um supranumerário nos Correios é igual a um conquistador, se a consciência lhes for comum” (Camus 2016, 66). As circunstâncias são indiferentes. Elas podem apenas servir ou prejudicar o homem. Estando essa consciência ao alcance de todos, como pôr então em prática o raciocínio absurdo?

Don Juan

A figura lendária, tornada famosa pela literatura espanhola e não só, é um dos exemplos dados por Camus de um espírito absurdo. Ele simboliza o amante que ama em quantidade ao invés de em qualidade. Não que isso signifique que ama com menos intensidade, pelo contrário, no presente em que ama, fá-lo com toda a intensidade possível mas não faz juras de amor eterno. Para este amante absurdo não existe o eterno. O passado também perde relevância. Ele não ambiciona colecionar mulheres, recusa a saudade e quando a paixão desvanece segue para uma nova aventura (Camus 2016, 70). Nunca por falta de amor ou em busca de um amor verdadeiro que não teve até ao momento mas porque, para um homem absurdo, a quantidade de experiências e a eficácia dessas satisfações é mais importante do que o deixar-se prender a uma ideia, norma ou moral do que deverá ser o amor. Interessa amar mais e mais, pois é na diversidade que se celebra a vida que, já se sabe de antemão, ter data e hora marcada para terminar. É nessa celebração da vida que jaz a revolta do homem absurdo. É a única forma que tem de desafiar a morte. Como não acredita noutra vida e a única que tem completa-o, a maior tragédia é perdê-la ou não desfrutar dela ao máximo (Pimenta 2010, 50). Multiplica assim o amor em vez de o unificar num só rosto.

Ao definirmos e qualificarmos o que significa “qualidade”, e “viver melhor”, estamos a negar um rol de outras experiências à custa de uma crença, ilusão ou ideologia. Para um pensamento absurdo, estéril, tal ato não faz sentido. O homem absurdo não acredita no sentido profundo das coisas e, dessa forma, não pode jurar

lealdade a uma fórmula que lhe dita o que deve ou não fazer. A sua consciência ávida impede-o de o fazer. Por isso importa-lhe viver mais, em vez de viver melhor (Pimenta 2010, 56). Dessa forma, não julga as suas experiências, apenas procura a melhor relação entre aquilo que o vai beneficiar e o que o vai prejudicar. A consciência das consequências dos seus atos distingue-o de um sedutor vulgar (Camus 2016, 70). Mas nem por isso deixa de ser um sedutor. Não mudará por ser lúcido.

Camus descreve Don Juan comparando-o àqueles “artistas que conhecem os seus limites, nunca os excedem e, nesse intervalo precário onde o seu espírito se instala, tem o maravilhoso à-vontade dos mestres” (Camus 2016, 68). Conhece bem o terreno onde opera, é hábil na sua arte, assume as regras do jogo, ou seja, aceita as consequências das suas escolhas, e não perde tempo. A moral absurda não retira a ninguém o peso das suas escolhas (Pimenta 2010, 51). Elas são feitas conscientemente. Quando Don Juan deixa uma mulher não é porque deixou de a desejar, mas sim porque deseja outra e privilegia sempre a nova experiência. Poderá parecer-nos cruel e egoísta a sua forma de agir, muito em parte pelo facto de que as expectativas das mulheres que conquista serão outras e ele defraudará sempre essas expectativas. Se as partes interessadas partilhassem o mesmo espírito absurdo tal problemática não seria certamente colocada.

Vale ainda a pena debruçarmo-nos sobre a ideia popularizada do significado do amor, sendo que o amor assume várias formas dependendo do tipo de relação mas, para simplificar, falemos aqui do amor romântico. Quando se pensa em amor romântico, este conceito está fortemente ligado à ideia de eternidade. De um amor que

termina conclui-se vulgarmente que não era amor verdadeiro. A melhor forma de um amor se eternizar é não ser concretizado, dando luta sem fim, ou ser interrompido pela chegada precoce da morte (Camus 2016, 70). O amor de Romeu e Julieta nunca se desvaneceu, não houve tempo para isso, pois nunca se chegou a viver em pleno. Estará assim o amor romântico só ao alcance daqueles que conseguem amar eternamente? Don Juan desafia essa premissa recusando-a. Dá-se o nome de amor àquilo que nos liga a outros, “em referência a um modo de ver coletivo, de que são responsáveis os livros e as lendas.” (Camus 2016, 71). Mas a experiência do amor é diferente dos relatos do que o amor deve ser. Talvez por isso vive-se tanto a frustração neste campo, pois está-se constantemente insatisfeito à procura da ideia de amor que nos foi transmitida. Camus realça ainda que usar um só nome para cobrir todas as experiências de desejo e ternura que nos ligam a outros, é redutor. O homem absurdo multiplica assim aquilo que não pode nem quer unificar. E descobre uma nova forma de estar no amor que o liberta tanto quanto aos que ama. “Não há amor generoso, a não ser aquele que ao mesmo tempo se sabe passageiro e singular.” (Camus 2016, 71).

O Ator

Eis, para Camus, mais um exemplo do pôr em prática do modo de vida absurdo: o ator. Não generaliza a qualquer indivíduo que pratique esta profissão mas refere-se ao destino do ator, de glória efêmera e adepto da ética da quantidade.

O teatro tem uma história rica e complexa e ao longo dos séculos serviu

diferentes consciências e propósitos mas, mesmo naqueles exemplos em que só procuravam entretenimento e alienação da vida, o teatro sempre foi um espelho erguido à realidade, partindo da realidade para enfatizar um determinado aspeto ou provocar uma determinada reflexão e, como local de excelência para o ato da observação e contemplação, despertou consciências em múltiplas ocasiões. No teatro, o espectador comum - o homem quotidiano que foge desse despertar de consciência, pode, vendo o outro a fazer, através da magia dos neurónios-espelho, satisfazer a sua curiosidade perante os milhares de destinos e vidas que não irá ter. “O homem absurdo começa onde este acaba, onde, cessando de admirar a representação, o espírito nela quer entrar” (Camus 2016, 74). Deseja assim “penetrar em todas essas vidas, senti-las na sua diversidade.” (Camus 2016, 74).

Camus fala da efemeridade do trabalho do ator defendendo que nada do que ele foi em cena, “os seus gestos e os seus silêncios, a sua respiração curta ou o seu arfar no amor” (Camus 2016, 75), nada ficará para além da sua morte. Tal poderá ser verdade do ator de teatro, mas o ator de cinema tem garantida a sua longevidade durante mais tempo pela natureza do registo do seu trabalho. Muitos atores desejam ser lembrados pela sua grandeza nos palcos e nos ecrãs. Essa é a sua forma de eternidade. Mas focando-me no ofício do ator de teatro, todos os que fazem teatro sabem que, ao contrário do cinema, o teatro acontece no momento presente dependendo do contacto com o público e do estado do intérprete e, como tal, o resultado é diferente em todas as récitas. É verdadeiramente a arte de estar presente, no presente. Dessa forma é inteiramente efêmero e irrecuperável.

O ator é descrito por Camus como o “viajante do tempo” ou o “afrito viajante das almas” (Camus 2016, 75) pois percorre os séculos e os espíritos à procura de personificar nem que seja uma centelha de verdade acerca da natureza humana. Também ele se esgota, percorre e procura sem parar vivendo dessa forma, pelo menos em palco, a ética da quantidade através da arte de entrar em vidas que não são as suas, fingindo absolutamente que o são (Camus 2016, 76). Também para este homem absurdo a morte é trágica. Morrer é não representar e não representar é “morrer cem vezes com todos os seres que ele teria animado ou ressuscitado.” (Camus 2016, 75). É a ambição do indivíduo que quer atingir e viver tudo (Camus 2016, 77), recusando-se dessa forma a viver um só destino. Para o ator “o que importa não é a vida eterna, é a eterna vivacidade.” (Nietzsche apud Camus 2016, 78). Mas não é necessariamente fácil esta escolha. No passado, a religião sempre criticou e condenou o ofício do ator pois vai precisamente contra a ética da qualidade apregoada pela moral cristã e anuncia uma liberdade desses princípios regedores que não era desejável para o controlo dos crentes e da sociedade, em tempos, maioritariamente religiosa. O ator sabia que iria para o inferno (Camus 2016, 78). Mas quer acreditasse nisso ou não, ainda assim optava muitas vezes pela fidelização ao seu ofício, com a consciência do seu destino.

O ator é, cada vez mais, um agente criador. No teatro contemporâneo as peças são frequentemente criadas a partir dos contributos dos atores pelo que o ator não só interpreta vidas e personagens já sedimentadas num papel, como contribui também para o levantamento de novas dramaturgias, assumindo também o papel daquele que

Camus considera a mais absurda das personagens: o criador (Camus 2016, 85).

O Conquistador

À partida, a palavra “conquistador” remete-nos para uma ideia de conquistador de territórios ou de bens materiais, uma pessoa que se apodera de algo. Neste caso Camus refere-se àquele que passa da contemplação à ação. Ele é alguém que tem consciência da sua condição e escolhe o caminho da luta mesmo sabendo que não poderá vencer, que não há vitória que não seja passageira. Escolher a ação não implica que a contemplação e o pensamento não façam parte dessa escolha. São eles que alimentam a escolha (Pimenta 2010, 60). A revolução é uma reivindicação do homem contra o seu destino (Camus 2016, 82), e é esse destino que o conquistador desafia, porque não pode separar-se do seu tempo, não pode aceitá-lo em troca de uma justiça divina para além da morte. Nega o eterno escolhendo o homem e sua dignidade, no presente. No entanto o conquistador sabe que o seu esforço é inútil: “Só havia uma ação útil, a que refizesse o homem e a terra. Ora, eu nunca farei de novo os homens. Mas é preciso fazer «como se assim fosse». Porque o caminho da luta me faz encontrar a carne. (...) Eis porque estou do lado da luta.” (Camus 2016, 82). Fazer “como se assim fosse” é como o empurrar da pedra de Sísifo até ao topo da montanha. Sabemos que irá cair depois de todo o nosso esforço, no entanto, temos de a empurrar. A nossa condição exige que o façamos mas a nossa lucidez impede-nos de alimentar ilusões acerca de soluções ou vitórias definitivas. Sendo a vida absurda, sem recurso ao eterno, a revolta é a única atitude coerente perante a condição humana (Pimenta

2010, 60)⁴. É o seu comprometimento com o presente que impele o conquistador a lutar por ele. Este homem absurdo acredita que esse presente é tudo o que existe. “O homem é o seu próprio fim. E é o seu único fim. Se quer ser qualquer coisa, tem de ser nesta vida.” (Camus 2016, 82).

As conquistas do conquistador podem ser passageiras e sujeitas às flutuações da história mas isso não invalida o seu protesto. O conquistador está consciente do poder que a sua ação pode ter. Camus diz-nos que “o indivíduo não pode nada e no entanto pode tudo” (Camus 2016, 81). É essa grandeza do espírito humano que habita no conquistador. Não tem forças sobrenaturais mas, através da sua vontade, excede-se (Camus 2016, 82-83).

O conquistador age a partir da sua revolta. Ela é fundamental para gerar a ação. O homem revoltado é o agente que vai mudando o mundo. Contudo, Camus alerta-nos para o perigo de, nessa mudança, substituir uma ideologia por outra, uma violência por outra, na busca incessante por uma fórmula que unifique e clarifique o mundo. Em que termos e com que consciência se faz essa revolta é uma questão tão importante quanto a própria revolta.

⁴ “O não, frente a seu destino, se transformará na afirmação da dignidade humana, negando a existência do eterno, afirmando a relatividade de tudo, afirmando o seu direito à felicidade do hoje, consciente que não existe amanhã” (Espínola apud Pimenta 2010, 60)

O Homem Revoltado

O Homem Revoltado é talvez a obra ensaística mais importante de Camus (Foley 2014, 55). Nela, Camus reflete sobre a revolta como uma forma de reação ao absurdo, defendendo que esta é a única posição coerente para o homem lúcido, consciente do absurdo da existência. O homem revoltado é o homem que diz não. Não pelo meio do suicídio, não pela renúncia e abandono, mas pela recusa (Camus 2019, 27). O seu “não” cria novos limites, exigindo aquilo que considera digno e acreditando, dessa forma, ter razão (Camus 2019, 27). O silêncio permite tudo, deixando o outro acreditar que não desejamos nem julgamos nada. Toda a revolta invoca um valor, a capacidade de julgar uma ação como desejável ou não, como certa ou errada (Camus 2019, 28). Ao revoltar-se, o ser humano apercebe-se de que existe algo com o qual ele se pode identificar, ainda que temporariamente. Em muitos casos, está disposto a sacrificar-se em benefício desse bem ou direito, colocando-o acima de si próprio (Camus 2019, 29). Contudo, Camus questiona a relatividade dos valores implícitos nessa revolta, pois ao longo dos tempos as razões pelas quais nos revoltamos parecem ter vindo a mudar (Camus 2019, 33). Fará sentido abdicarmos da nossa própria vida em prol de uma ideia que não é absoluta e que daqui a uns séculos pode não fazer sentido? Colocar esta questão não implica defender que a revolta é inútil e que, portanto, deve ser silenciada, mas implica estar consciente de que esta é feita no momento presente a partir de valores relativos, sendo que o único valor que o homem absurdo pode considerar como absoluto é a vida e, dessa forma, nenhuma ideia ou

valor poderia estar à frente de uma vida. O homem absurdo preza a vida acima de tudo, ela é tudo o que tem. Quando se revolta, o que faz é lutar pela integridade de uma parte do seu ser (Camus 2019, 32).

O homem revoltado é dessacralizado, no sentido em que, não aceitando a ordem divina, exige uma ordem humana que seja formulada racionalmente (Camus 2019, 35). É o resultado das sociedades se terem vindo a afastar do sagrado, não tendo este providenciado apaziguamento suficiente às maleitas e insatisfações da condição humana. A fé e a esperança podem oferecer um consolo perante aquilo que consideramos as injustiças deste mundo. Esperamos pela justiça divina e cósmica que se irá completar, não no tempo da nossa vida, mas no tempo do universo. Mas para o homem absurdo, afastado do eterno, da fé e da esperança, o único caminho é a revolta do presente.

A revolta, como fenómeno de uma sociedade que se afastou de Deus, vai-se manifestando no final do séc. XVIII, afirmando-se o séc. XIX como o século da revolta (Camus 2019, 118). Camus refere-se ao séc. XX como o século da justiça e da moral, em que o homem pretende tomar o lugar de Deus, depositando a sua fé em novos padrões morais fundados a partir do seu racional (Camus 2019, 118). Entregues a nós mesmos, porém, não encontrámos ainda o que procuramos. Não deixámos de colocar a nossa fé em ideias a ponto de matar por elas, continuámos a alimentar ilusões e devaneios, procurando edificar a partir da violência, não olhando a meios para atingir os fins que acreditamos serem justos. “Será que, longe do sagrado e dos seus valores absolutos, somos capazes de encontrar uma norma de conduta? É essa a

questão posta pela revolta.” (Camus 2019, 35).

Camus diferencia a revolta da revolução. O homem deve revoltar-se mas a sua revolta deve encontrar os seus limites, nunca abdicando da memória (Camus 2019, 36). Ao revoltar-se, o homem vai além do sofrimento individual que experiencia ao deparar-se com o absurdo e torna-se consciente do sofrimento coletivo, enquanto condição humana ou social. “Revolto-me, logo existimos.” (Camus 2019, 36).

Revolta Metafísica

A revolta metafísica consiste na revolta contra a condição humana e a criação divina. Questiona os sentidos e propósitos nessa criação afirmando-se frustrado com ela e exigindo clareza e unidade (Camus 2019, 39). Surge após a constatação do absurdo como consequência ou possível resposta. A morte e o mal são os dois elementos da condição humana que despoletam o sentimento de revolta por serem inexplicáveis e pelo sofrimento que causam ser irreduzível a um propósito (Camus 2019, 40). O revoltado, através da insurreição metafísica, derruba a ideia de Deus e consciencializa-se que a ordem que procura terá de ser criada por si.

Camus analisa, ao longo do capítulo, a revolta metafísica na história desde os primeiros mitos e episódios bíblicos, até Sade, Dostoiévski, Nietzsche e o movimento surrealista do século XX, sendo que nem todos os seus exemplos serão objeto de estudo para esta tese, servindo alguns apenas como referências ou menções que suportem o raciocínio que se pretende desenvolver.

Camus refere-se ao mito de Prometeu agrilhado considerando-o “o mito mais

sublime acerca da inteligência revoltada” (Camus 2019, 42). Contudo, faz notar que o rebelde, neste caso Prometeu, não se revolta contra toda a criação mas apenas contra Zeus. Ele próprio é um semi-deus (Camus 2019, 43). Faz então notar que, não havendo na antiguidade grega uma separação clara entre deuses e homens, mas sim uma gradação entre uns e outros, não existe um responsável único pela criação a quem pedir contas. A história da revolta no mundo ocidental começa com o monoteísmo, neste caso, o cristianismo, em que o deus uno, a quem é atribuída a criação, é claramente distinto dos homens (Camus 2019, 44). Um exemplo mais representativo da revolta como a vivemos atualmente é aquele que é considerado o primeiro homicida bíblico: Caim. Deus, em castigo, condena Caim ao exílio, sendo este para sempre um errante pelo mundo, impedido de morrer. Quem o matasse seria castigado. Denotam-se semelhanças com o mito de Sísifo: a eternidade amarrada a uma condição absurda é talvez o pior castigo que poderia ser dado a quem desafia Deus. No entanto não é necessário ter um trabalho fútil ou ser errante para que a condição humana doa todos os dias e o revoltado sabe-o. Apenas a condição de viver, encarando o sofrimento e a perspectiva da morte são suficientes para desencadear a revolta.

Se o Deus do antigo testamento, vingativo, é muito responsável pela revolta contra a criação, o novo testamento surge como uma tentativa de reconciliação, oferecendo um intercessor entre Deus e o homem, na figura de Cristo (Camus 2019, 48). Oferece uma nova perspectiva sobre a morte, reforçando a ideia da vida eterna - pois até o filho de Deus sofre e morre por nós - e reforça-se a ideia de um destino e de

um propósito no sofrimento. A tão usada frase: “foi por vontade de Deus”, torna-se um bastião que tudo justifica, pois aceita-se que a vontade de Deus é misteriosa mas que, ainda que desconhecendo os seus motivos, tudo está orquestrado de acordo com o destino, esse grande plano elaborado por um ser perfeito.

No século XIX, Dostoiévski, no campo da ficção e imaginação, e Nietzsche, no pensamento filosófico, vêm por fim alargar o campo do pensamento da revolta, questionando Deus que, durante tanto tempo na história, ocupou um pedestal alto demais para ser derrubado (Camus 2019, 49).

Camus analisa o pensamento da personagem fictícia de Ivan na obra “Os Irmãos Karamazóv” de Dostoiévski. Ivan, que não consegue entender o propósito do sofrimento de inocentes, afirma que, ainda que esteja enganado e Deus exista, ele recusa-o e a sua indignação persiste. Pois essa verdade não poderia conviver com tamanho mal. “Ivan simboliza a recusa da salvação. A fé conduz a uma vida imortal. Mas a fé pressupõe a aceitação do mistério e do mal, a resignação perante a injustiça.” (Camus 2019, 71). Para Ivan a injustiça é inaceitável. O que o revolta não é propriamente o sofrimento das crianças, mas o facto desse sofrimento não ter sequer uma razão de ser (Camus 2019, 116). Contudo, ainda que não exista sentido para a vida e para as suas injustiças e sofrimentos, ainda existe vida. A não existência de sentido não pressupõe o desistir da vida. Ivan diz-nos “Ainda que já não tivesse fé na vida (...) ainda assim, gostaria de continuar a viver.” (Camus 2019, 72). Dessa forma ele continuará a viver sem fidelização a um propósito maior. É no pensamento de Ivan que Camus encontra o início da história do niilismo contemporâneo. Viver implica

comportarmo-nos ou agirmos de uma determinada forma. De que forma? Ivan questiona: se não existe o eterno, nem recompensas nem castigos, nem certo nem errado, não existem leis e “tudo é permitido” (Camus 2019, 72).

Será possível viver mantendo-nos em espírito de revolta, em sustentação do absurdo? Não resta mais nada ao homem que derrubou Deus senão tornar-se Deus. Cabe-lhe a ele tentar corrigir aquilo que o fez revoltar-se em primeiro lugar. Camus questiona ainda: “Nega-se Deus em nome da justiça, mas compreender-se-á a ideia de justiça sem a ideia de Deus?” (Camus 2019, 77). É Nietzsche que nos vem dizer que se pode viver sem acreditar em nada. Ao negar a responsabilidade de Deus, liberta-se o mundo, responsabilizando o homem. Nietzsche é o primeiro niilista europeu consumado, não por vontade sua mas por encontrar na sua época as consequências de um Deus deposto, como se alguém já tivesse morto Deus e Nietzsche apenas tivesse encontrado o corpo (Camus 2019, 80-83). Construiu assim uma filosofia a partir da revolta. É essa responsabilização do homem, por tudo o que vive, que faz com que apenas ele possa voltar a encontrar a ordem e a lei. Acrescentando ao pensamento de Ivan, Nietzsche vai mais além: “Se nada é verdadeiro, se o mundo não tem regra, nada é proibido; para proibir uma ação é necessário, de facto, ter um valor e um objetivo. Mas, ao mesmo tempo, nada é autorizado; serão igualmente necessários valor e objetivo para eleger uma outra ação.” (Camus 2019, 86). Desta forma, o “tudo é permitido” também valida o “tudo é proibido”, sendo que cabe aos homens encontrar, dentro do caos que o restringe, as leis que o poderão servir melhor. Só a partir das leis e da definição do possível e do impossível se pode exercer a liberdade. Nietzsche

reafirma a nossa liberdade perante o reconhecimento de que o mundo não tem uma finalidade e, dessa forma, não está sujeito a julgamento (Camus 2019, 87). Somos livres de esculpir as regras a que nos sujeitamos. O divino existe apenas na gratuitidade do mundo, na sua inutilidade ou futilidade. Dessa forma, diz-nos Camus, apenas a arte, por também ser gratuita é capaz de apreender o mundo. “Nenhum raciocínio consegue expressar o mundo, mas a arte pode ensinar-nos como repeti-lo, tal como o mundo se repete em retornos eternos.” (Camus 2019, 88). Existe, de facto, um Deus que é o próprio mundo. Repetir o mundo significa recriar-se a si próprio e ao mundo transformando-se no grande artista, num criador, num Deus (Camus 2019, 88). Pois ser Deus não é senão ser o derradeiro artista. Esta natureza divina prescinde da imortalidade e define o homem criador, que supera a liberdade do homem revoltado, na medida em que é ao aceitar tudo que se reina sobre tudo (Camus 2019, 89). De novo remeto ao mito de Sísifo - este torna-se lúcido e revolta-se perante o absurdo da sua condição mas, em última instância, aceita a inevitabilidade das suas circunstâncias e, ao aceitar, ao sustentar esse absurdo, ao admitir que a luta e o caminho bastam para “encher um coração de homem” (Camus 2016, 114), vence os deuses que o queriam castigar, deixa de ser vítima de um castigo, percorrendo de forma satisfeita o seu caminho.

Por último, no capítulo da revolta metafísica, Camus menciona ainda os surrealistas, cuja arte foi o resultado da sua filosofia, uma filosofia revoltada que nega a existência de salvação. Para André Breton, a revolução não poderia proporcionar aos homens a felicidade mas deveria sim, revelar a condição trágica do homem

(Camus 2019, 111). Os sacrifícios terríveis que a revolução acarreta só teriam assim uma possível consequência positiva: “impedir que a precariedade completamente forjada da condição social não esconda a precariedade real da condição humana” (Breton apud Camus 2019, 111). A arte, a seu ver, é também uma recriação, a vitória da imaginação, a transfiguração do real em maravilhoso (Camus 2019, 111), ocupando este maravilhoso o lugar do racional em Hegel. Também o surrealista procura a unidade. Esse desejo de unidade exige que o racional e o irracional sejam conciliados e não pode pedir menos (Camus 2019, 112). É o tema do “Tudo ou Nada” que surge frequentemente no embate com o absurdo e na vivência da revolta. Ou tudo me é explicado ou nada. Ao lutar contra a morte, o revoltado reivindica o sentido da vida, combatendo pela unidade (Camus 2019, 116).

Revolta Histórica

Camus dedica uma grande parte do seu ensaio *O Homem Revoltado* à revolta histórica, aquela que, pela sua ação concreta, vai moldando o mundo, revolta após revolta, revolução após revolução, escrevendo as páginas da História. Será importante clarificar as diferenças entre revolta e revolução. A revolução é a consequência lógica da revolta metafísica (Camus 2019, 121). É a procura da liberdade que está na origem destas revoluções pois para o revoltado não poderá haver justiça sem liberdade. Contudo, demasiadas vezes, para impor aquilo que o revoltado acredita ser justo, exige-se a suspensão da liberdade (Camus 2019, 121). A revolta é rápida e visceral, já

a revolução inicia-se a partir de uma ideia maturada que nasce a partir desse movimento de revolta individual. A revolução é “o incorporar da ideia na experiência história” (Camus 2019, 122). Enquanto a revolta não pressupõe um envolvimento consequente, a revolução é precisamente uma tentativa de pôr em prática uma ideia que visa moldar o mundo, a partir de um enquadramento teórico. A revolução destrói homens e princípios, é a negação para a edificação. Segundo Camus ainda não aconteceu nenhuma verdadeira revolução niilista na história, que arrase por completo todos os pilares que edificam as nossas sociedades. A anarquia seria o resultado de uma verdadeira revolução pois, como evidencia, “governo e revolução são, literalmente, incompatíveis.” (Camus 2019, 122). Enquanto a revolta metafísica ambiciona a unidade do mundo, ponto de partida para qualquer revolta, o movimento revolucionário do séc. XX, para atingir essa mesma unidade, exige a totalidade histórica (Camus 2019, 123).

Os regicídios, golpes de estado, insurreições e motins de escravos ou camponeses, são tentativas espalhadas ao longo da história de atacar o poder vigente, cruel e injusto aos olhos dos rebeldes. No caso dos regicídios, o Rei era considerado a encarnação divina, o nomeado por Deus. Matar o rei implicava também um ataque indireto a Deus. No entanto, o primeiro movimento de revolta pode ser assinalado como o do escravo em relação ao seu senhor. O rebelde rejeita por fim a servidão e afirma o princípio de equivalência, é igual ao senhor e quer também ser senhor (Camus 2019, 124).

Rousseau, Hegel e Marx são os principais pensadores que influenciam o

raciocínio de Camus neste capítulo. Rousseau, através do seu Contrato Social, questiona por fim a legitimidade tradicional, transferindo a titularidade da soberania do governante para o povo. A origem do poder deve encontrar-se no consentimento geral. “Já não reside naquilo que é, mas no que deverá ser” (Camus 2019, 129). De acordo com Rousseau, o homem é naturalmente bom, sendo apenas corrompido pela civilização. Se for livre de se exprimir naturalmente, sendo que a sua natureza se identifica com a razão, ele irá exprimir a excelência da razão. Refere-se ao termo “vontade geral”, como aquilo que deverá ser, a expressão da razão universal, categórica. Assim nasce uma nova moral, um novo Deus, preconizando uma religião laica. Rousseau é, deste modo, o precursor das sociedades contemporâneas (Camus 2019, 129). A filosofia de Rousseau influenciou, naturalmente, a Revolução Francesa. Qualquer religião, laica ou não, interpretada de forma dogmática, qualquer fê inflexível, acaba por exigir adoração incondicional (Camus 2019, 132). Saint-Just foi um dos revolucionários franceses que votou a favor da execução do rei. Matando o representante de Deus, este deixou de se envolver na história, ficando apenas uma simulação de Deus, responsável pela criação de uma moral universal (Camus 2019, 135). Saint-Just afirmou: “O nosso objetivo consiste em criar regras de modo a proporcionar que uma tendência universal para o bem se estabeleça.” (Camus 2019, 137). Estabelece-se um culto da razão.

Só através da pena de morte é que se assegura a eficácia da revolução pois as fações dividem a sociedade e, dessa forma, são criminosas (Camus 2019, 139). Endurece-se então a liberdade em prol de um bem maior. Desta forma, Saint-Just

justifica o crime e legitima o terrorismo (Camus 2019, 140). “Quando a razão e a liberdade de expressão dos indivíduos não conseguem fundar sistematicamente a unidade, é preciso decidir amputar os corpos estranhos.” (Camus 2019, 141). Traduzindo: ou é a bem ou a mal.

A filosofia de Rousseau foi seguida à letra pelos seus sucessores que tentaram fundar a divindade do homem (Camus 2019, 145). Também a filosofia de Hegel foi fundamento de novos movimentos políticos e históricos. E esta, apesar de ser na sua maioria, uma filosofia reconciliadora com o real, foi também lida pelos seus sucessores com as paixões e fanatismos humanos, em vez de apenas com a inteligência, tornando-se mais uma justificação para o totalitarismo, que, em si, nada reconcilia (Camus 2019, 151).

Hegel considerava que o terror já existia no caráter abstrato dos princípios jacobinos e, por esse motivo, é que a revolução francesa teria sido tão violenta. A liberdade absoluta e abstrata só poderia conduzir ao terrorismo. Era necessário então uma sociedade concreta onde a liberdade e a necessidade fossem conciliáveis, partindo do real. Substituiu assim a razão universal mas abstrata, de Saint-Just e de Rousseau, pelo universal concreto (Camus 2019, 149). No séc. XIX todas as disciplinas se afastaram da rigidez e da categorização. Os filósofos da dialética vieram substituir “os harmoniosos e estéreis construtores da razão” (Camus 2019, 150). Com Napoleão e Hegel começaram os tempos da eficácia. Ainda que Hegel marque uma nova etapa do espírito de revolta, a sua obra pretendeu ser reconciliadora. Como aquilo que é real é racional, tal pode constituir uma justificação para que não se

procure o ideal. O “panlogismo” de Hegel é a sua justificação para o estado das coisas. Mas podemos falar também do seu “pantragismo” que, por sua vez, exalta a própria destruição (Camus 2019, 151). Se tudo é reconciliável na dialética não é possível apresentar um extremo sem surgir outro.

A *Fenomenologia do Espírito* de Hegel fala-nos da dialética domínio-servidão, senhor-escravo. Na interpretação de Camus, esta dialética impõe a lei da força. No séc. XX procurou-se o poder acreditando que o vencedor é quem tem razão - o real é racional. Camus ressalva que existe em Hegel formas de contradizer estes dados mas a ideologia do séc. XX não está apenas vinculada a Hegel tendo este sido reformulado por outros, nomeadamente a esquerda hegeliana (Camus 2019, 152).

Segundo Hegel, o que distingue o animal do homem é que o animal tem consciência do mundo exterior, uma consciência em-si, mas não uma consciência de si mesmo (para-si) (Camus 2019, 154). A consciência de si próprio (para-si) deve trazer a distinção daquilo que não se é. “O homem é a única criatura que nega para poder afirmar o seu ser e a sua diferença.” (Camus 2019, 154). Em contemplação do mundo exterior, o ser humano, com consciência de si, deseja o que não tem, o que é do mundo e não seu. Age então com o intuito de se satisfazer, negando, suprimindo ou tomando posse daquilo de que o satisfaz. Mas estar consciente implica que este desejo incida sobre outro, que “a consciência de si se satisfaça através de uma outra consciência de si.” (Camus 2019, 154). Para ir além da subsistência, o homem tem de reconhecer e ser reconhecido pelos outros homens. A consciência de si traduz-se na vontade e no desejo de ser reconhecido pelas outras consciências. O ser humano é

uma criatura social e apenas em sociedade pode ser mais do que qualquer outro animal. Este raciocínio serve-nos para chegar à conclusão de que todas as relações humanas são relações de prestígio, em busca de reconhecimento pelo outro, sendo este reconhecimento tão valorizado que se pode sobrepor ao valor da vida (Camus 2019, 155). Na relação entre o senhor e o escravo, o senhor é reconhecido por uma consciência que ele, por sua vez, não reconhece, não ficando, dessa forma, satisfeito. Olhando para a história, o senhor serve apenas para acordar a consciência do servo que, através da sua revolta, exige o reconhecimento e cria verdadeiro movimento, pois, ao contrário do senhor, não está ligado à sua condição e luta para alterá-la (Camus 2019, 156). A história é feita da sequência dos esforços do escravo para obter a liberdade. A relação senhor-escravo é a mesma do antigo Deus-homem.

É esta junção do imoralismo, do ateísmo e do materialismo científico com a influência de Hegel que se aliaram ao novo movimento revolucionário, distante da origem moral e idealista (Camus 2019, 158). Segundo Camus, Hegel destrói a transcendência vertical e a dos princípios, substituindo-as pela imanência. Os valores só se tornarão claros no final da história. Até lá não poderão haver critérios fixos para fundamentar juízos de valor. Todas as morais são provisórias, correspondentes ao espírito do tempo (*Zeitgeist*).

A razão e a lógica pressupõem que tudo possa ser justificado. Mas quando existe algo inaceitável, como o sofrimento dos outros, a história deixa de ser guiada pela razão pois há algo sem justificação. É esta incoerência que perturba até o mais são dos homens. Ou a história é inteiramente racional ou, então, não o é de todo (Camus 2019,

167)⁵. O individualismo revoltado impede que o indivíduo aceite a história como ela se desenrola. É necessário destruir a realidade para se afirmar e rejeitar dessa forma colaborar com ela. Bielinski, filósofo russo, afirma: “a negação é o meu deus, como outrora a realidade” (Bielinski apud Camus 2019, 168). Mas os niilistas, em vez de se converterem ao ceticismo, tornaram-se socialistas, contradizendo a própria definição onde se inseriam. Mesmo os que duvidavam de tudo tiveram necessidade de acreditar, rompendo com o passado e colocando a sua fé no futuro (Camus 2019, 170). Netchaiev, um anarquista revolucionário russo, tinha a revolução como a mais alta das prioridades e valores e defendia a utilização de todos os meios necessários para a defender. Quando confrontado por um dos seus camaradas, Uspenski, sobre o direito que teriam de tirar a vida a um homem, Netchaiev respondeu: “não se trata de direito, mas do nosso dever de eliminar tudo o que é prejudicial à causa” (Netchaiev apud Camus 2019, 178). O crime torna-se um dever quando não existem outros valores senão a revolução. Durante os tempos de revolução tudo se torna permitido quando em prol da causa.

Hitler e o regime nazi lutaram para se afirmar no topo da dialética senhor-escravo. Um só chefe, Hitler, um só povo, o alemão, traduz-se num só senhor para milhares de escravos (Camus 2019, 197). Este princípio de liderança - “Fuhreprinzip” - traz mais uma subversão ao mundo do niilismo, através da idolatria a um sagrado distorcido e abjeto. Goering, “um dos carrascos de Dachau” (Camus 2019, 197), após os julgamentos de Nuremberga, entrevistado na prisão, usou como defesa o facto de

⁵ De novo a temática do “Tudo ou Nada” que surge na obra *O Homem Revoltado*.

apenas estar a cumprir ordens do Fuhrer e do Reichfuhrer. Se não cumprisse essas ordens estaria a cometer um crime. Se cumprisse, como cumpriu, cometia outro crime. Pelo primeiro pagaria com a sua vida, pelo segundo pagou de facto com a sua vida. A ordem prende-se apenas à eficácia, raramente com o fazer o bem (Camus 2019, 198).

A negação, desta vez, não foi criadora (Camus 2019, 200). Hitler não deixou mais nada a não ser suicídio e assassínio tornando o episódio do Holocausto uma das maiores lições da História, sendo o termo mais ajustado em inglês: um verdadeiro “cautionary tale” e, por esse motivo e outros, nunca a revolta deve prescindir da memória.

Olhando agora para a filosofia de Marx e para o grande ensaio russo que tentou pôr em prática esta filosofia, os marxistas que fizeram a História usaram a profecia e os aspetos mais apocalípticos da sua doutrina para pôr em marcha a revolução (Camus 2019, 203). A profecia é uma previsão para um futuro distante que, precisamente por ser tão distante, não pode ser provada e sustém toda a crença, semelhante a uma religião. Quando as previsões a curto prazo falhavam, ainda havia a profecia para manter a esperança. É curioso que uma revolução tão atea tenha caído nas mesmas armadilhas da religião, a esperança no devir. “O futuro é a única forma de propriedade que de bom grado os senhores concedem aos escravos” (Camus 2019, 208).

Marx entendeu que uma religião sem transcendência, uma religião dos homens, não era mais do que a política (Camus 2019, 210). A sua doutrina baseou-se também no conhecimento científico da época, uma época marcada pelo evolucionismo de Darwin, pela máquina a vapor e a indústria têxtil, bem antes da descoberta da

relatividade e da incerteza (Camus 2019, 211). Há premissas que não se mantêm inalteráveis e perdem assim a sua validade. Como certos ensinamentos da Bíblia são desatualizados e descontextualizados ao espírito da nossa época, também certas verdades marxistas perderam contexto com a passagem do tempo. Marx, construindo a partir da dialética de Hegel, afirma que a economia é o caminho para uma sociedade sem classes, tal como o capitalismo abrirá caminho para o comunismo (Camus 2019, 212). O *Capital* recupera a dialética de domínio e servidão substituindo a consciência de si pela autonomia económica mas mantendo o social e o reconhecimento dos outros como a base do desejo de afirmação humana (Camus 2019, 214). Também o comunismo procurava a liberdade absoluta do homem, em relação às determinações materiais. Marx, guiado pelo seu ideal, define assim o “valor da mercadoria pela quantidade de trabalho de quem a produz” (Camus 2019, 216) e sonha com uma anulação da separação entre trabalho manual e intelectual. As suas previsões orientam a sua profecia: a utilização da máquina levará à desumanização do operário e a fenómenos de concentração e acumulação de riqueza. Os pequenos capitalistas serão absorvidos pelos grandes, a classe média irá ruir, juntando-se ao proletariado e a consequência será inevitável: um dia, o sistema irá cair de tanto desequilíbrio e os escravos oprimidos irão revoltar-se contra os senhores. Segundo Marx “a ruína da burguesia e a vitória do proletariado são ambas inevitáveis.” (Camus 2019, 217). A missão desta luta é fazer surgir da humilhação a dignidade do trabalhador (Camus 2019, 219). A degradação que levará à revolução será tal, que irá estender-se a todo o planeta, extinguindo a economia como a conhecemos e a História, a partir da

violência, deixará de ser violenta (Camus 2019, 220). Claro que o socialismo vive dessa utopia, o futuro é Deus, a moral está nesse futuro e todos os valores devem servi-lo (Camus 2019, 222). De acordo com Camus, as intenções de Marx foram louváveis: refletiu sobre a injusta decadência do trabalho e a dignidade do ser humano, tentando mudar o paradigma da riqueza para algo não material mas do lazer e da criação. Nunca desejou a degradação que os subsequentes ensaios das suas teorias causaram. Ele próprio dizia: “Um objetivo que tem necessidade de meios injustos não é um objetivo justo.” (Marx apud Camus 2019, 223). A reivindicação de justiça pode conduzir à injustiça quando não é fundada sobre uma justificação ética (Camus 2019, 224). O que para um homem pode parecer justo para outro parecerá injusto. Caberá à ética e não à revolução cega essa reflexão.

Apesar das boas intenções, após a revolução, o sistema de produção continuou a funcionar, beneficiando apenas alguns. A revolução industrializa-se e denota que o problema da acumulação surge mais devido à técnica usada do que ao capitalismo em si. “A máquina apela à máquina” (Camus 2019, 233), como se os seres humanos tivessem criado algo do qual já não pudessem abdicar. A justificação dessa acumulação de alguns prende-se com a necessidade de poder para que a revolução se imponha a todos. Adia assim a justiça. Armam-se os exércitos dos países porque os outros também se armam. A revolução só poderá parar quando dominar o mundo (Camus 2019, 233).

Até que ponto o sonho de Marx não se confundirá com um pesadelo? Infelizmente, até hoje, o socialismo industrial ainda não conseguiu conceder ao

operário a alegria do criador, como sonhou Marx. O socialismo autoritário confiscou a liberdade presente pela liberdade futura. Os proletários lutaram para de novo entregar o poder a militares e intelectuais que os tornaram a escravizar. As previsões foram falhando mas a profecia mantém-se no horizonte (Camus 2019, 232). Lenine afirmou com confiança que se serviriam do Estado, como máquina, para esmagar qualquer forma de exploração e só no dia em que essa exploração terminasse, deitariam fora a máquina do Estado (Camus 2019, 246). Restam dois finais possíveis: o fracasso ou o império do mundo. Até lá, a injustiça.

A questão principal do séc. XX passou por: como viver sem a graça divina e sem justiça? A única resposta foi o niilismo. “A vontade de poder veio substituir a vontade de justiça, primeiro fingindo identificar-se com ela, e depois relegando-a algures para o fim da história, esperando que nada restasse sobre a terra para dominar.” (Camus 2019, 239).

O caminho para a unidade exigida pela revolta histórica tem de passar pela totalidade e, conseqüentemente, pela privação de liberdade (Camus 2019, 247). Chamamos nomes diferentes a fenómenos que não são tão diferentes assim, não há nenhuma transformação objetiva nem mudança de paradigma, apenas novas roupagens para a mesma violência e vontade de uma unidade que acaba por ser forçada. A revolução do séc. XX matou o que restava de Deus nos princípios e consagrou o niilismo histórico. Fosse pela afirmação do irracional, dizendo que nada tem qualquer sentido, como pelo racional absoluto, ambos os caminhos encontraram apenas o terror (Camus 2019, 259). Apesar de partirem de princípios diferentes tanto

o fascismo como o comunismo partiram também do niilismo moral.

A revolta, antes de ser transformada na revolução, significa apenas a recusa de ser tratado como uma coisa. Ela afirma sim e não, recusa uma parte da existência em prol de outra. A revolta é criadora mas a revolução é niilista, pois obriga-se sempre a agir, movida pela esperança do devir (Camus 2019, 264). Esse nutrir da esperança é a grande diferença entre um conceito e o outro. O homem absurdo revolta-se mas não tem esperança. Revolta-se no presente.

As revoluções começam por destruir tudo o que as rodeia e acabam por se destruir a si próprias. A revolta, por outro lado, ainda que, como a revolução, nasça da constatação absurda de que as coisas não são como deveriam, é uma resposta noutra direção. A revolução impõe fisicamente a sua visão, destruindo o que foi criado. Da sua parte, a criação revoltada oferece a sua visão de uma existência mais completa, ainda que nunca inteiramente (Leblanc 1999, 135)⁶.

A verdadeira manifestação de lucidez é assim a criatividade e não a tirania (Leblanc 1999, 136).

Camus termina o capítulo mencionando que a revolta em estado puro traduz-se na criação artística. “Em vez de matar e morrer para produzir o ser que não somos, devemos viver e fazer viver para desenvolver aquilo que somos.” (Camus 2019, 265).

⁶ “Revolutions begin by destroying all that surround them and conclude by destroying themselves. Rebellion, on the other hand, though like revolution born of the absurd realisation that things are not as they should be, is a response in quite another direction. While each entails a vision imposed, revolution physically imposes the vision, destroying that which has been created. For its part, rebel creation offers its vision, one of a more complete, if never ultimately complete, existence.”

Revolta pela Arte

Acredito cada vez mais que não devemos julgar o bom Deus por este nosso mundo. É um esboço que não lhe saiu bem. (Van Gogh apud Camus 2019, 272)

A arte nega uma parte da realidade e exalta outra. Rejeita certos aspetos da realidade e, no seu universo fechado, recria o mundo à sua maneira e por isso, para Camus, não podemos falar de revolta sem falar da criação artística. Nietzsche afirma: “nenhum artista aceita a realidade” (Nietzsche apud Camus 2019, 269). Mas também é verdade que nenhum artista pode prescindir da realidade. Ser criador de arte é assumir-se verdadeiramente Deus, sem defender nenhuma moral ou impor nenhum princípio, mas criando um mundo a partir do seu ponto de vista, com a unidade que falta ao nosso. Todas as revoluções foram pautadas pelo pragmatismo e promoveram a utilidade da arte a seu favor. A estética seria assim uma questão fútil e a arte que questionasse a revolução, perigosa. Marx afirmou que a arte não é intemporal mas sim o resultado da sua época, exprimindo apenas os valores da classe dominante (Camus 2019, 270). Desta forma só um tipo de arte poderá ser revolucionária que é a arte ao serviço da revolução, confundindo-se assim com a propaganda. O espírito da revolução, que nasce da negação total, rejeita frequentemente a arte livre, pois nela, para além da recusa, existe também uma afirmação e exaltação que não se coaduna com a revolução (Camus 2019, 273). A arte contesta a realidade mas não a pode negar completamente (Camus 2019, 274).

A arte, sendo distinta da revolução e muitas vezes renegada por ela, partilha, no entanto, com a revolta a mesma exigência metafísica da unidade e a produção de um

universo de substituição. Sendo criadora de mundo, a exigência da revolta é também, em parte, uma exigência estética (Camus 2019, 271). Nos mundos fechados da arte é possível ao homem ser deus e aprender com os seus erros.

Seja na escultura ou na pintura, a arte procura o universal a partir do singular, um gesto, expressão ou olhar que represente todos os gestos e olhares do mundo. É dessa forma que reconcilia, sem esforço, o particular e o universal de que Hegel falava (Camus 2019, 273). Não pretende imitar mas estilizar (Camus 2019, 272). O artista faz, primeiramente, uma escolha. A partir de todas as paisagens, de todos os temas, de todas as perspectivas, deve escolher uma. O pintor francês Delacroix disse: “A essência do génio reside apenas no dom de sintetizar e escolher” (Delacroix apud Camus 2019, 272). Ao fazer essa escolha, o pintor, por exemplo, enquadra a sua tela, omitindo todos os outros enquadramentos, rejeitando-os. Esse momento captado, esse instante, na pintura, deve parecer-se com uma janela para um mundo cuja ação se desenrolava e que se fixou subitamente. Camus denota que no início e no final das épocas artísticas o grau de estilização parece ser maior (Camus 2019, 273). Os marcos da história da arte coincidem frequentemente com os da história das ideias políticas e filosóficas. Esse maior grau de estilização é talvez sintoma de uma ânsia exacerbada em direção a uma nova unidade através de uma negação e rotura com o passado. Os extremos, num pensamento dialético, são o que iniciam e rompem essas épocas artísticas bem como históricas.

A arte poderá levar-nos “às origens da revolta, na medida em que procura dar forma a um valor que se esconde no devir perpétuo, mas que o artista presente e

deseja arrebatá-la à história” (Camus 2019, 274). O artista não poderá esperar por esse futuro, cria assim um mundo para que essa unidade exista no presente, através da sua imaginação. Não existindo transcendência vertical ou horizontal, talvez haja ainda uma transcendência viva, que emana da natureza do ser humano e nos permita encontrar beleza na condição humana fazendo assim com que, apesar de todas as falhas, continuemos a preferir este mundo.

Camus debruça-se sobre a análise do romance, considerado vulgarmente como um género separado da vida, que embelezava ou exagerava a vida, propondo a evasão à realidade (Camus 2019, 276) e que, como tal, não poderia ser benéfico ou desejável. Também a grande literatura se dedicou a criar universos fechados, numa espécie de recusa da realidade. Mas esta recusa, diz-nos Camus, não é uma simples fuga (Camus 2019, 276). O homem recusa o mundo mas não pode afastar-se dele. A maioria das pessoas não deseja deixar o mundo. Em vez disso, sofrem por não o possuírem ainda mais, ao constatar uma realidade incompleta e fragmentada, vivem assim como se fossem exilados na sua própria pátria (Camus 2019, 277). É natural que romancemos. Fazemo-lo não só na ficção mas com as vidas dos outros. Ao vê-las de fora, parece-nos óbvio que têm uma unidade e coerência que nos falta na nossa vida (Camus 2019, 277). Cada um de nós procura fazer da sua vida uma obra de arte mas, como vivemos na realidade e não num livro, os nossos desejos não coincidem com essa mesma realidade. Assim o homem concebe a ideia de um mundo, que poderá não ser muito diferente do real, mas que é unido. Há uma correção do mundo mas trata-se sempre do mesmo mundo. A criação romanesca é também fruto da revolta e os seus

heróis não desistem até cumprir o seu destino (Camus 2019, 279). “O romance constrói destinos por medida” (Camus 2019, 281). Tomando como exemplo a obra de Proust, Camus refere que o mundo de Proust é um mundo sem deus que ambiciona ser perfeito e atribuir à eternidade o rosto do humano (Camus 2019, 284), sendo assim uma obra que evidencia a luta do ser humano contra a sua condição mortal. “A arte do romance alia-se à beleza do mundo e dos seres contra os poderes da morte e do esquecimento.” (Camus 2019, 284). Um romance torna-se assim uma forma de eternidade, não necessariamente do seu autor mas do mundo que encerra e das personagens que o habitam.

O artista, na sua obra, escolhe aquilo que guarda da realidade e aquilo que recusa. Por isso a obra diz muito a seu respeito, no quanto ele concordará com uma parte da realidade. Isso contribuirá para a definição do seu estilo. Quanto maior a sua recusa da realidade, mais separada dela estará a sua obra e, no limite, se a recusa for total o resultado serão obras puramente formais. Por outro lado, se nada recusar e pretender ao máximo imitar e exaltar a realidade, o resultado será o realismo. No realismo, o artista tenta retirar da sua obra qualquer perspectiva especial. Assume igualmente a necessidade de unidade do mundo, mas retrata-a degradada. Renuncia assim à negação para a edificação de algo novo. No entanto, tal como o niilismo não consegue ser absoluto e acaba por implicar valores, a arte formalista e realista são impraticáveis (Camus 2019, 285). O formalismo que pretende negar e esvaziar-se de conteúdo encontra sempre um limite pois terá sempre de ir beber ao real, nem que seja às suas cores e noções de perspectiva (Camus 2019, 285). Só o silêncio e a inação poderiam

fazer jus ao formalismo. O imaginário puro não poderia existir e se existisse não teria significado pois não conheceríamos os seus signos e não teríamos forma de o interpretar (Camus 2019, 286). A unidade pressupõe-se comunicável. O realismo também dificilmente se concretiza pois existe sempre interpretação, uma escolha e um limite. O verdadeiro realismo seria uma descrição sem fim, pois não poderia deixar nada de fora (Camus 2019, 286). Seria uma repetição do mundo, sem consequência. Ao escolhermos a cena, ao enquadrarmos a tela, já não estamos a ser inteiramente realistas, pois há uma parte da realidade que omitimos. Mesmo nessa descrição existe um ponto de vista. Delacroix afirmou com sabedoria que “para que o realismo não fosse uma palavra vazia de sentido, seria necessário que todos os homens tivessem o mesmo espírito, a mesma maneira de conceber as coisas” (Delacroix apud Camus 2019, 287). Tanto o artista realista como o formalista procuram a unidade onde ela não pode existir, na realidade em bruto ou na criação completamente imaginária e desconexa da realidade (Camus 2019, 285). Entre o puro formalismo e o realismo brutal situa-se o artista e o seu estilo. Através da sua linguagem e do seu ponto de vista perante os elementos da realidade o artista cria o seu estilo que define o universo que cria e os seus limites (Camus 2019, 286). O seu esforço criador refaz o mundo ao descolar-se ligeiramente da realidade e é aí que jaz o seu protesto. Esse descolar representa o estilo e o tom de uma obra (Camus 2019, 288) e o estilo de um artista define também a sua revolta. A verdadeira criação artística é, deste modo, também ela revolucionária, sem a pretensão de mudar nada mas sim de denunciar e de afirmar o que temos de comum com outros seres-humanos, essa mesma procura de dignidade

que alimenta o espírito de revolta. O gênio não está na simples negação, mas na proposta de algo novo. Não podemos existir no vazio e por isso é que a derradeira negação tem de ser o suicídio. Camus diz-nos ainda que o grande estilo é a estilização invisível, aquela da qual não se dá conta, de tão bem justificada que está. Flaubert corrobora: “«Em arte, não se deve ter medo de ser exagerado». (...) Mas acrescenta que o exagero deve ser «contínuo e proporcional a ele mesmo.»” (Camus 2019, 288). Quando reparamos demasiado no estilo é porque o estranhamos e a unidade que pretende alcançar não ressoa com o nosso entendimento. Quando o estilo é insignificante, é porque a unidade não foi alcançada. É o casamento perfeito entre forma e conteúdo, o domínio do estilo, que nos dá a sensação de estarmos perante uma verdadeira obra de arte. Aliado ao estilo, Camus fala-nos ainda da importância da beleza como qualidade estética. “A função da beleza é revelar uma ordem naquilo que não tem ordem e ver unidade naquilo que não tem unidade. A representação artística da beleza desafia a existência absurda”⁷ (Leblanc 1999, 134), nem que seja por breves momentos e numa escala individual e subjetiva. Para Camus, a beleza era análoga à verdade, ambas com potencial criativo e de perigo (Leblanc 1999, 135).

André Malraux, tal como Camus, vê a arte como uma expressão da revolta do homem contra o absurdo da existência, uma revolta criativa que oferece em troca um mundo unificado. A história da arte não é senão a sequência de esforços humanos para nos libertarmos deste mundo. Malraux faz notar ainda que, particularmente na

⁷ “The function of beauty is to reveal an order in that which is without order and to see unity in that which lacks unity. The artistic depiction of beauty defies absurd existence.”

pintura, até ao século XIX a arte idealizava a realidade mas sem se descolar dela por completo mas que, progressivamente, a arte foi perdendo a ligação com a realidade acabando por não ter outro fim que não ela própria. Onde Camus e Malraux divergem é nesse limite à forma, pois Malraux acredita que quando mais revoltada é a arte mais esta se irá afastar da realidade, enquanto que Camus desclassifica essas obras como puramente formais, acreditando que alguns limites são necessários para preservar os valores da revolta (Leal 1966, 76-77). Para Camus a arte deve falar pela humanidade e, dessa forma, estar relacionada com o mundo no qual a humanidade habita (Leal 1966, 78).

Tanto a revolução como a arte do séc. XX apoiaram-se no mesmo niilismo, negando aquilo que depois afirmam, procurando o caminho através do terror e da tentativa de destruição e rompimento total com o passado. É esse o movimento contemporâneo. Acreditam estar a inaugurar um mundo novo (Camus 2019, 289), sendo que usam apenas formas diferentes para falar dos mesmos conteúdos. É por isso que a criação e a revolução, a arte e a sociedade, não podem estar despidas do sentimento de revolta para que a singularidade e a universalidade, o indivíduo e a história coexistam no grau de tensão certo (Camus 2019, 290).

O modo de reconhecer a todos o direito à dignidade que é exigido pela revolta é não separar o trabalhador do criador, da mesma forma que a criação artística não ambiciona separar a forma do conteúdo. A criação nega o mundo do senhor e do escravo (Camus 2019, 290), rompendo assim com as dinâmicas de poder instaladas. Ela é essencial para que o homem revoltado não se afunde no niilismo nem nas

esperanças estéreis.

Atualmente o artista não pode dar-se ao luxo de viver isolado da sociedade. Ele é um agente ativo dela, na medida em que a revolta que alimenta o seu trabalho nasce dessa vida em sociedade. Esse “atualmente” estende-se ao tempo de Camus, que já não é o nosso, mas que talvez marque o início dessa necessidade crescente do envolvimento do artista na sociedade: “hoje em dia, criar significa criar arriscadamente” (Camus 2019, 291). É cada vez mais necessário dar voz à revolta e exigir a dignidade da condição humana, negando e exaltando simultaneamente, criando novas visões e pontos de vista. A arte é feita pelo indivíduo mas reflete o outro, o coletivo. Também a arte reflete a frase: “Revolto-me, logo existimos”.

Podemos recusar toda a história e, no entanto, estar em concordância com o mundo das estrelas e do mar. As revoltas que pretendem ignorar a natureza e a beleza condenam-se a excluir, da história que querem afirmar, a dignidade do trabalho e do ser. Todos os grandes reformadores tentaram construir no seio da história aquilo que Shakespeare, Cervantes, Molière, Tolstoi souberam criar: um mundo sempre pronto a satisfazer a fome de liberdade e de dignidade que habita o coração de cada homem. Não é a beleza, certamente, que faz as revoluções. Mas virá o dia em que as revoluções precisam dela. A sua regra, que contesta o real ao mesmo tempo que lhe transmite a sua unidade, é a mesma da revolta. Poderemos continuar a recusar, eternamente, a injustiça sem deixarmos de louvar a natureza do homem e a beleza do mundo? A nossa resposta é sim. (Camus 2019, 293)

Criação artística

Ao longo da sua obra Camus refletiu sobre questões do foro artístico como: o que é arte, o que deve ser, o que constitui uma obra absurda e qual o papel e

responsabilidade do artista. Para além disso, não só se dedicou à escrita dos seus ensaios como escreveu romances e peças de teatro, vivendo dessa forma em proximidade com as artes, nomeadamente com a literatura e o teatro. No seu ensaio *O Mito de Sísifo* partilha esboços de uma primeira teoria de arte que depois, na obra *O Homem Revoltado* e noutros escritos, vem a reformular.

Camus dedica-se a pensar sobre a criação artística por esta ser uma reação ao absurdo. É a partir da arte que o ser humano pode verdadeiramente substituir Deus, sem exercer a violência típica dos totalitarismos. Só a arte permite a liberdade, a partir do exercício de imaginar e organizar um mundo fechado com a coerência que o mundo real não tem.

Arte como (re)criação do mundo

Enquanto seres racionais procuramos encerrar em categorias, definições e conceitos fechados todas as nossas atividades e fenómenos do mundo natural e social. Ao longo da História, a arte tem sido alvo de sucessivas tentativas de definição mas, à medida que os tempos avançam, essas definições vão-se desatualizando e tornando-se cada vez mais complexas de reconstruir. Cada vez são mais ténues as fronteiras entre as diferentes formas de arte, todas elas imbuídas da mesma angústia, a angústia do criador (Camus 2016, 92). Outras questões nos assombram: qual é a motivação da obra de arte? Qual a sua finalidade? Qual o seu valor? Por que é que os seres humanos se dedicam a uma atividade aparentemente inútil? A arte é gratuita e isto diferencia-a de todas as outras atividades do ser humano e de outros animais. Será a arte, por si

mesma, uma atividade absurda?

Para Camus, a mais absurda das personagens é o criador e a alegria absurda é a criação (Camus 2016, 89). Nietzsche afirmou: “A arte e só a arte, resta-nos a arte para não morrermos de verdade.” (Nietzsche apud Camus 2016, 89). Esta frase, traduzida para o português como se encontra, pode ser interpretada de duas formas: resta-nos a arte para não morrermos verdadeiramente, ou seja, ela será uma forma de vida eterna, ou resta-nos a arte para não morrermos devido à verdade do mundo, à realidade pura e crua. Numa das interpretações a arte oferece-nos a eternidade que a realidade não oferece, na outra ela salva-nos da realidade oferecendo-nos a imaginação. Talvez ambas correspondam àquilo que Nietzsche quererá dizer pois, em qualquer uma das aceções, a arte é um desafio à realidade e à morte e uma forma de sustentar a dureza do real.

Na obra *O Mito de Sísifo* Camus aproxima-se da descrição inicialmente proposta por Platão: a arte é mimesis, a imitação da vida, o seu reflexo. “Criar é viver duas vezes” (Camus 2016, 89). A criação é assim a derradeira imitação, a mimesis do absurdo (Pimenta 2010, 68). Contudo ela nunca poderá ser aquilo que imita, nem o pretende. O realismo, como mencionado no capítulo anterior, é uma ambição impossível. A obra de arte surge quando a inteligência renuncia ao raciocínio do concreto. É o pensamento que a provoca mas ela só acontece quando esse raciocínio se afasta (Camus 2016, 92). “A expressão começa onde o pensamento termina” (Camus 2016, 93). Ela colmata o pensamento, vai a lugares onde o pensamento já não pode chegar. Pois se o pensamento fosse completo e suficiente, não haveria

necessidade da arte. “Se o mundo fosse claro, a arte não existiria” (Camus 2016, 93).

Com a obra de arte o homem absurdo não pretende explicar ou resolver mas sentir e descrever (Camus 2016, 90). Aqui o pensamento do absurdo na arte alinha-se com o da fenomenologia ainda que use ferramentas muito distintas. Descrever é a sua ambição, sem a pretensão de consolar ou oferecer uma fuga ao absurdo. Trata-se de encarar o absurdo de frente, sem oferecer esperanças. Criar ou não criar não muda nada e, como tal, o criador absurdo não pode estar preso à sua obra (Camus 2016, 92). Ainda que ele se faça na sua obra e esta seja um reflexo seu, não deve colocar nela a sua fé. A arte não deverá ser uma arma de arremesso, um ideal político, uma ideologia ou princípio moral que possa levar o seu criador a cometer atos de violência. A arte faz uso de mitos e valoriza o que não é real, mas nunca com a ambição de nos fidelizar a uma ilusão - não existe outra profundidade que não seja a da dor humana (Camus 2016, 108). Nesse aspeto a arte, na sua procura pela beleza, é o único movimento que pode negar e exaltar sem exigir morte e destruição (Leblanc 1999, 126). Para Camus, a criatividade consciente seria assim o único antídoto para a capacidade de auto-destruição humana (Leblanc 1999, 127). A arte é um meio para definir e fixar o absurdo e a luta do homem dentro deste absurdo. Ao evidenciá-lo ajuda assim o homem a chegar a uma compreensão mais profunda da natureza da sua condição (Leal 1966, 67). Aquilo que irá revelar e descrever será a injusta condição do homem no mundo. Criar é um protesto metafísico contra o mundo (Leal 1966, 69). O propósito da criação artística é a restauração da dignidade perdida da humanidade (Leblanc 1999, 129). Segundo Camus, a essência da diversidade da experiência

humana é mais facilmente capturada pela arte do que observada pela ciência. Nietzsche e Camus concordavam que nem a religião nem a ciência puderam oferecer o consolo espiritual que a humanidade precisa, deixando a modernidade despida de um propósito espiritual. “As reflexões de Camus sobre a arte foram uma tentativa de resolver este problema de significado” (Leblanc 1999, 129)⁸.

Ainda que na obra *O Mito de Sísifo* Camus realce que a ambição da obra de arte é descrever, *O Homem Revoltado* vem completar e, aparentemente, contradizer essa sua teoria inicial. Se, por um lado Camus afirmava que a diversidade é o local da arte e que, dessa forma, ela está livre da procura pela unidade, afirma também, na sua obra posterior, que é essa procura pela unidade que leva o criador a criar. A revolta, alimento para a criação, tenta corrigir através da arte aquilo que o mundo não pode oferecer. A obra é apresentada assim com um estilo específico que traduz essa tensão entre o descrever da realidade e o imaginá-la. A primeira teoria de Camus propunha a reprodução do mundo enquanto que a segunda admite a unidade presente na obra como idealização do mundo. Não penso que as duas teorias estejam divorciadas mas sim que sejam um complemento uma da outra. Acredito que a diversidade é o local da arte pela multiplicidade de pontos de vista que o próprio criador pode ter ao longo da sua obra e igualmente pela convivência com o universo interior de outros criadores, sem que haja uma definição única que valide uma obra de arte e desvalorize outra. Isso não invalida que dentro de uma mesma obra exista uma unidade estilística ou uma procura pela unidade. Criar um mundo unificado significa simplificar ou estilizar

⁸ “Camus's reflections on art were an attempt to resolve this problem of meaning.”

o mundo real onde só existe a diversidade. A unidade de uma obra de arte consiste precisamente nessa ordenação da existência humana pelo estabelecimento de uma lógica e de uma relação de causa e efeito (Leal 1966, 72). O criador absurdo deve negar por um lado e exaltar por outro. A sua obra é o conjunto das suas várias criações que se completam entre si mas que também se podem contradizer (Camus 2016, 106), tal como a obra de Camus o faz. O filósofo também é um criador. “Pensar é, antes de tudo o mais, querer criar um mundo. É partir do desacordo fundamental que separa o homem da sua experiência, para encontrar um terreno de entendimento de acordo com a sua nostalgia, um universo reforçado de razões ou iluminado de analogias, que permita resolver esse divórcio insuportável” (Camus 2016, 93).

A obra de arte é o testemunho da dignidade do homem manifestada na revolta contra a sua condição e a sua perseverança num esforço inútil. Ainda que criar não mude nada e a obra de arte não seja solução para o problema do absurdo, tal não significa que criar não tenha valor.

Muitos teóricos de arte, como Scruton e Budd, acreditam que o valor da arte não nasce de fontes externas. Ainda que nos possam trazer prazer ou conhecimento, argumentam que não é essa relação que faz com que uma obra seja valiosa. Ela é valiosa por si: a arte pela arte (Polzler 2020, 369). Contudo, Camus atribui à obra um valor extrínseco em vez de intrínseco, sublinhando sobretudo a importância que o processo de criação tem para o criador. Ela exige “um esforço quotidiano, o domínio de nós próprios, a apreciação exata dos limites do verdadeiro, a medida e a força.” (Camus 2016, 107). Nesse aspeto atribui mais importância ao processo do que ao

resultado final. O propósito da arte seria assim o de alargar a consciência do absurdo para o artista e para os outros que a recebem⁹ (Polzler 2020, 370). O seu valor é extrínseco pois está na relação que a obra tem com quem a faz ou observa. Ela é feita do reconhecimento do outro e não existiria sem ele. Apesar de poder durar mais do que uma vida humana, também a obra de arte terminará como um fóssil e cairá no esquecimento, não mudando em nada os factos do absurdo. Os esforços do artista não têm mais significado do que os de Sísifo na sua missão de empurrar a pedra. É no entanto a atitude que Sísifo tem em relação ao empurrar da pedra que faz com que ele seja o mestre do seu destino absurdo e afirme a sua dignidade dentro da precariedade da sua condição. Dessa forma, também o artista restaura a sua dignidade ao criar a sua obra sem futuro (Leal, 1966, 69). Ela interessa-lhe no presente e é a sua forma de revolta. Criar é assumir as rédeas do nosso destino num mundo em que somos os únicos deuses por perto.

A arte é assim, para Camus, o mediador das tensões da existência absurda¹⁰ (Leblanc 1999, 130) conciliando e confrontando a unidade e a diversidade, a ordem e a desordem, a revolução e a revolta, o que é e aquilo que deve ser, o pensamento e a ação, a razão e o espiritual (Leblanc 1999, 136). A criação artística seria para si uma das mais nobres atividades humanas (Leblanc 1999, 130).

⁹ O autor resume o que descreve serem as premissas de Camus para uma criação artística com valor: “First, valuable artistic creation requires that the artist detaches or frees himself/herself from his/her work in the sense of regarding this work as meaningless. Second, Camus stresses that valuable artistic creation also requires that the artist illustrates both the absurd and the attitude of revolt. Third and finally, in order for a process of creation to be valuable Camus also requires that the artist resists the temptation to explain the experiences that his/her work addresses.” (Polzler 2020, 371)

¹⁰ “Camus's own idea of art was as mediator of the tensions of absurd existence”

A responsabilidade do artista

Quatro dias após receber o Prémio Nobel de Literatura, a 14 de Dezembro de 1957, Albert Camus faz uma conferência na universidade de Uppsala na Suécia sobre as exigências da criação face ao seu tempo e a responsabilidade que daí advinha para os artistas. Ainda que Camus estivesse temporalmente situado em meados do século XX, num tempo pós-segunda guerra mundial em que, proporcionalmente, a consciência da miséria humana e a luta pela dignidade se acentuavam vertiginosamente, as suas palavras ressoam até aos dias de hoje. O crescimento das massas fez com que se fosse tornando cada vez mais difícil de ignorar o seu sofrimento. Se o artista deixou de poder viver divorciado da realidade por esta exigir tanto da sua atenção, tal condição não só se mantém como foi ainda mais acentuada no século XXI. Em 1957 Camus, talvez ainda bebendo das aprendizagens da guerra, afirma que o silêncio ganha um sentido perigoso (Camus 2022, 260). Ficar em silêncio é tomar um partido. É escolher afastar-se da revolta que os tempos exigem. O impulso de criar nasce de um encontro lúcido com a realidade¹¹ (Leblanc 1999, 134). Já não é possível ao artista não estar envolvido no seu tempo. A nossa época exige a nossa contribuição, não querendo dizer com isso que devemos ser agentes morais ou pedagógicos, pelo contrário, mas devemos expor o absurdo e a criação artística deve ser alimentada da revolta que nos deve sobressaltar. É de novo nesta palestra que

¹¹ “The impulse to create derives from a lucid encounter with reality.”

Camus reafirma o que escreveu no seu livro *O Homem Revoltado*: “Criar, hoje em dia, significa criar perigosamente.” (Camus 2022, 262). Todo o gesto é político, nada é inocente. Todos os atos criativos estão expostos às paixões e opiniões de um século que nada perdoa (Camus 2022, 262). É preciso assumir o poder da voz do artista e fazer uso dela.

Uma das questões que Camus levanta, dentro desta responsabilidade do artista perante a sua época, é se, no meio de tantas ideologias, será possível criar livremente. Se antes um artista duvidava do seu talento, agora duvida da necessidade da sua arte e, conseqüentemente, da necessidade da sua existência. A sua arte terá a obrigatoriedade de ser útil? Pergunta-se ainda: “será a arte um luxo ilusório?” (Camus 2022, 263), respondendo logo de imediato que sim, é um luxo e pode muito bem ser ilusório. A arte não pode ignorar a miséria do mundo. Se a arte estiver de acordo com o que a sociedade lhe pede será divertimento, entretenimento sem consequência, mas se, por outro lado, rejeitar a sociedade por completo decidindo isolar-se, será uma completa negação. É na Europa burguesa que surge a teoria da arte pela arte que advoga a desresponsabilização do artista e o seu direito de se manter à margem. Camus afasta-se diametralmente dessa postura afirmando que “a arte pela arte, o divertimento de um artista solitário, é bem o retrato dessa arte artificial de uma sociedade factícia e abstrata” (Camus 2022, 265). Para ele, o desafio de um artista é situar-se algures entre estes dois lados opostos.

O artista pode muito bem perder o seu tempo em questões de ego. Pode ocupar-se com viver o seu mediatismo, alimentando o culto da personalidade e, dessa forma,

preocupando-se mais com questões de aparência do que com a verdade que deve emanar de si e do seu trabalho. De súbito, tudo se pode tornar artificial, até a revolta. Se me revolto a partir de um *pro forma*, fazendo-o porque é suposto fazê-lo ou porque vejo outros a fazê-lo, dificilmente o trabalho espelhará a minha verdade e servirá de muito pouco a não ser o alimentar de egos. O tema do “poeta maldito” criou a ideia de que só se pode ser um grande artista se se for contra a sociedade do seu tempo, independentemente desta. Dessa forma, os artistas querem ser “malditos” desejando ao mesmo tempo o aplauso e o apupo (Camus 2022, 265). Querem agradar e desagradar ao mesmo tempo. Querem o reconhecimento e o anonimato, o amor e o ódio. Quando se cria a pensar somente na recepção do público a ênfase passa a ser na forma e não no conteúdo. Todas as decisões são baseadas nessa finalidade egoísta que não serve o absurdo nem a revolta. O artista contemporâneo quer recusar tudo, até a tradição da sua arte, e acredita assim criar a sua própria realidade, mas acaba por criar apenas obras formais ou abstratas que estarão distantes de todos os outros. Trai assim a vocação da arte que é comunicar e unir (Camus 2022, 266). Se a arte pode ser um luxo ilusório e não desejamos que assim seja, é normal que a luta se faça na direção oposta, envolvendo a realidade, expondo-a e comunicando para o maior número de pessoas. “A arte não pode ser um monólogo” (Camus 2022, 267). Ela deverá ser um diálogo com a realidade da sua época e o sofrimento dos seus contemporâneos. “O mar, as chuvas, a necessidade, o desejo, a luta contra a morte, eis o que nos une a todos. Somos semelhantes naquilo que vemos em conjunto, naquilo que em conjunto sofremos” (Camus 2022, 267). Trata-se assim de, a partir do singular, encontrar o

universal, aquilo que une a experiência humana neste mundo onde nos sentimos exilados. A realidade e a condição humana são o nosso solo comum (Camus 2022, 267).

Do outro lado do formalismo, o realismo. Nesta conferência, Camus desconstrói a possibilidade de um realismo puro: nem mesmo um filme que captasse todos os instantes da vida de um homem seria realista. A partir do momento em que se escolhe e seleciona a realidade, a arte tem sempre um ponto de vista. Dá o exemplo da arte propagandista. De acordo com a ditadura comunista russa o realismo era necessário, possível apenas na condição de querer ser socialista. Esta afirmação contradiz a própria definição de realismo, pois se deve ser socialista implica já uma escolha que orienta o realismo num determinado ângulo (Camus 2022, 269). Na sociedade atual, na arte, no jornalismo e até na ciência, assistimos cada vez mais ao realismo selecionado para servir diferentes ideologias criando verdades paralelas e extremando cada vez mais os seus crenes, tornando a possibilidade de diálogo cada vez mais inviável. Encontra-se um princípio para a escolha e seleção da realidade e a partir daí organiza-se um universo que promete uma unidade, mas à custa de excluir a diversidade. Esta estética é um novo idealismo. A arte passa a ser subserviente e apenas os que recusam descrever a realidade são apelidados de verdadeiros realistas (Camus 2022, 270). Nas sociedades totalitárias em que a arte serve um regime ou ideologia, o objetivo será barrar toda a arte que não a corroborar. A arte não poderá ser livre e, dessa forma, não poderá ser arte. A definição de arte nunca poderá ser algo simples e não devemos insistir que assim seja, pois é a sua complexidade e

multiplicidade que a torna tão inclusiva e apelativa.

“O génio é parecido com toda a gente, mas ninguém se parece com ele.” (Balzac apud Camus 2022, 272). Da mesma forma a arte não é nada sem a realidade, mas a realidade sem a arte também é pouca coisa (Camus 2022, 272). A arte é uma resposta ao mundo no que ele tem de inacabado. O artista está sempre nesse estado de ambiguidade incapaz de negar o real mas impelido a contestá-lo (Camus 2022, 273). A verdadeira obra de arte será aquela que conseguir esse equilíbrio entre o real e a recusa, cada um fazendo sobressair o outro. “(...) O mundo não é nada e o mundo é tudo, eis o duplo e incansável grito de cada artista verdadeiro, o grito que o mantém de pé, sempre de olhos abertos (...)” (Camus 2022, 273-274). Assim o artista não pode ignorar o seu tempo, se o fizer falará num vazio. Quando o reconhece e permite que ele contamine o seu trabalho está a assumir-se como parte desse tempo sem deixar que este o subjogue por completo. Não será nunca o lugar do artista julgar absolutamente o seu tempo. Se o fizesse só poderia cair no simplismo, que não é o lugar da arte, dividindo o mundo entre bem e mal, entre culpados e inocentes. O lugar da arte é compreender ao invés de julgar e condenar (Camus 2022, 274). Nenhuma grande obra de arte poderá nascer do ódio e do desprezo. O artista defende a liberdade e dignidade no presente, não em prol de um ideal futuro e longínquo (Camus 2022, 274). Defende o amor ao próximo e a beleza que cria é geradora de empatia pelas dores e angústias do outro, que também são as suas. A arte só pode estar ao serviço do indivíduo, comunicando por meio desse sentimento que o liga ao restante mundo de homens e mulheres. Ela será assim fruto de uma “eterna tensão entre a beleza e a dor,

o amor pelos homens e a loucura da criação, a solidão insuportável e a multidão extenuada, a recusa e o consentimento” (Camus 2022, 275).

A arte deve ser uma aventura perigosa, desafiante e conciliadora, criadora de uma nova ordem mas consciente dos seus limites. André Gide, escritor francês, também recebedor do Nobel afirmou “A arte vive de constrangimentos e morre de liberdade” (Gide apud Camus 2022, 276). Com isto não pretende dizer que a arte deve ser limitada pelos outros, mas sim pela lente do próprio criador.

Assistimos, de forma repetida na história e de ambos os lados do espectro político, a tentativas de censuras, não só do que é criado no presente mas daquilo que foi criado no passado, sob a ótica e espírito de outro tempo. Os próprios artistas caem por vezes no erro do julgamento, deixando o papel de artista para passar a ativista. Ao longo da história, quando as ditaduras se avizinham, os artistas e intelectuais são sempre os primeiros a ser censurados. Tal acontece precisamente pela força emancipatória da obra de arte (Camus 2022, 277), uma força que liberta ao estimular o pensamento crítico. A criação artística é inerente ao espírito humano e é a maior afirmação da sua dignidade, impossível de sufocar pelos campos de concentração ou grades de prisão (Camus 2022, 277).

Camus anuncia assim o fim do tempo dos artistas irresponsáveis. A única perda será a nossa felicidade ignorante (Camus 2022, 278). A sua conferência é um apelo e talvez um conselho: que saibamos usar sabiamente a liberdade da arte pondo-a ao serviço de algo mais que o nosso conforto, subsistência ou ego.

Uma obra absurda

O que é uma obra absurda? Será uma obra absurda possível sequer? (Camus 2016, 91). Em consequência da descrição do absurdo camusiano, podemos imaginar que uma obra absurda tenha as mesmas características. É importante que o pensamento lúcido, a consciência, seja o motor da criação mas que, ao mesmo tempo ele não transpareça nem abafe a expressão artística naquilo em que ela ultrapassa o racional (Camus 2016, 92). É importante que a criação absurda também seja feita sem apelo, sem depositar nesta esperanças de resolução do absurdo e que seja assim consciente da sua gratuidade. Deve ilustrar o divórcio entre o homem e o mundo e ser fruto da revolta (Camus 2016, 95), num “exercício de desprendimento e de paixão que consome o esplendor e a inutilidade de uma vida de homem.” (Camus 2016, 95). Camus fala ainda da importância de evitar a tentação de explicar, de oferecer fórmulas e sentidos ilusórios, sem a consciência da sua esterilidade. Será que a obra absurda pode oferecer uma unidade? Ou será ela própria também um conjunto de fragmentos, como tantas vezes a vida se nos apresenta? Será a unidade a escolha dramática que fazemos e que oferece à obra um sentido? A dramaturgia é precisamente o pensar da coerência da obra. Será que uma obra absurda não pode apresentar mais coerência do que a própria existência? Como as teorias de Camus, formuladas em diferentes alturas da sua carreira, parecem, em momentos, contradizer-se, a definição da obra absurda também não me parece ser estanque. Podemos argumentar que existe a obra absurda, que corresponde a todas as categorias do absurdo nomeadas acima, em que este quase

se torna um estilo (iremos falar do teatro do absurdo como um desses exemplos), e a obra que, revoltada, se insurge contra o absurdo do mundo e retrata-o, tematicamente, sem no entanto deixar de conferir a si mesma uma unidade. Camus dá o exemplo do romance de Dostoievski, *Os Possessos*, como uma obra não absurda mas que expõe o problema do absurdo. Argumenta que a diferença é que a obra absurda não fornece respostas (Camus 2016, 103).

O Estrangeiro, de Camus, é um exemplo dos seus esforços para a criação de uma obra absurda. A personagem principal, Meursault, poderia ser um homem absurdo pois vive a sua vida sem ambição, direção, nem sentido (Leal 1966, 70). O próprio estilo de escrita deste romance faz uso de frases curtas, inconsequentes, que demonstram a ausência de um valor e de um princípio unificador para a obra (Leal 1966, 70). Ainda assim, pode ser argumentado que a obra tem uma coerência e um princípio unificador que é a ação principal, o assassinato do árabe por parte de Meursault, e que todos os outros eventos da sua vida são relatados pois vão surgir como episódios fundamentais para densificar a ação principal.

Camus, para além dos seus romances e obras filosóficas também foi dramaturgo, escrevendo, interpretando, adaptando e produzindo teatro. Dentro das artes da performance, também a definição de teatro se encontra cada vez mais diluída e é fruto de uma constante mutação de acordo com o pensamento da época em que é criado, por vezes inaugurando-o, outras vezes seguindo-o. Para Platão, o teatro era imitação sem narração (Stern 2014, 19). Mais de dois mil anos depois, o encenador Peter Brook, no seu livro *O Espaço Vazio*, afirma que para acontecer teatro só são

necessárias duas coisas: alguém que faz e alguém que vê: um homem atravessa um espaço vazio enquanto alguém observa e isso já se pode considerar teatro (Stern 2014, 19). Contudo, muitos teóricos de teatro acrescentam a tal definição de que terá de haver consciência mútua, tanto dos performers como dos espectadores, de que o que está a acontecer é teatro, sendo assim este um ato colaborativo entre os dois (Stern 2014, 20). Num mundo em que o digital é presença cada vez mais regular, começa-se a acrescentar à definição a importância do teatro ser “ao vivo”, algo que está vivo, a acontecer no momento presente. É mais fácil descrever o que é teatro quando munidos da história e da cultura da humanidade e interessará pouco a sua definição mas a sua capacidade de envolver diferentes áreas em nome da expressão artística e da comunicação com o público.

O teatro de Camus nasce paralelamente à escrita das suas obras ensaísticas e romances, na época conturbada do pré, durante e pós-guerra e refletem a filosofia do absurdo. Para Camus, o teatro é um lugar onde cada espectador pode ter um encontro consigo mesmo (Reck 1961, 43), uma oportunidade de conhecer e reconhecer o absurdo da existência. O seu teatro foi criticado como sendo uma mistura de oratória com solilóquio e teatralidade com intelectualismo (Reck 1961, 43). Pois apesar das suas temáticas serem o reflexo da sua filosofia do absurdo, que expressa a limitação do racional, elas eram expressadas eloquentemente, fazendo pleno uso das ferramentas da razão. Peças como *Calígula* e *O Mal-entendido* são testemunhos artísticos da alienação e grandeza da condição humana (Reck 1961, 45). Destaco a peça *Calígula*, que teve mais de 400 récitas em Paris, uma das suas primeiras peças,

escrita em 1941 e que atingiu um grande sucesso. Conta-nos a história de um jovem imperador romano que, levado ao desespero pelo absurdo da vida - após a morte da sua irmã - decide fazer uso da sua liberdade absoluta, tomando o papel de Deus. O mundo para si não é suportável pois é ensombrado pela morte e permanente insatisfação. Expressa assim a sua revolta jogando com o destino dos que o rodeiam. Quer que todos à sua volta enfrentem essa realidade com que ele próprio se deparou. Dessa forma, mata e destrói, personifica o mal desinteressado e não o faz por rancor ou maldade, mas porque quer provar a falta de sentido da vida. Ele mata os seus súbditos arbitrariamente apenas para que todos entendam que não é necessário ter feito algo de mal para morrer e essa é a crueldade da vida (Reck 1961, 46). A sua personagem é a personificação do niilismo e incita mais pena do que ódio. A sua liberdade absoluta destrói assim a justiça relativa, criada pelos homens, para os homens (Reck 1961, 47). As personagens do teatro de Camus entregam-se aos extremos, ao absoluto, procuram a unidade do ego e da existência, não entendendo que esta é ilusória e inatingível. A solução que desejam é incompatível com a natureza do homem. Cada excesso, cada doutrina que parece explicar tudo, aumenta a alienação do homem de si próprio e dos outros, justificando toda e qualquer violência (Reck 1961, 53).

Na década de 40 e 50, motivado pelo contexto histórico e pela filosofia de Camus, surge o Teatro do Absurdo que incorpora o absurdo não só tematicamente mas formalmente. Enquanto que Camus e Sartre apresentam, nas suas peças, a irracionalidade humana por meio do raciocínio lúcido e lógico, o Teatro do Absurdo

pretende expressar de forma ainda mais completa a falta de sentido da condição humana e a insuficiência do discurso racional, repudiando o pensamento discursivo e lógico (Esslin 2018, 21). Qualquer peça de Camus e Sartre, motivadas pela filosofia do absurdo, oferecem ao público uma “lição filosófica intelectualmente formulada” (Esslin 2018, 464). Dessa forma, o Teatro do Absurdo acaba por ser mais fiel à filosofia de Camus do que o seu próprio teatro, artisticamente, pelo menos. Na obra de Camus ainda existe a convicção de que o discurso lógico possa oferecer soluções e que a linguagem possa ser uma fonte de comunicação efetiva (Esslin 2018, 22). Pelo contrário, o Teatro do Absurdo abandona a esperança na linguagem, não pretende falar sobre o absurdo mas apresentá-lo tal e qual como ele existe, através de imagens teatrais concretas (Esslin 2018, 22). “Essa é a diferença entre a atitude do filósofo e a do poeta” (Esslin 2018, 22).

O propósito do Teatro do Absurdo é uma tentativa de dar ao homem esse encontro consigo mesmo, como Camus acreditava que o teatro deveria ser, oferecer a consciência da realidade da sua condição, e de lhe incutir o sentimento de “deslumbramento cósmico e de angústia primordial” (Esslin 2018, 446) que foi perdendo, ao arrebatá-lo do seu quotidiano mesquinho e mecânico, privado da dignidade que desperta com a consciência. Este teatro não tem objetivos didáticos, morais ou sociais, como o teatro épico de Brecht, nem narrativos. Não propõe teses nem ideologias, não se preocupa com a representação de acontecimentos mas apenas com a apresentação da situação de um indivíduo, tornando-se assim um teatro de situação em vez de um teatro de acontecimentos em que, necessariamente, algo deve

acontecer e todo o enredo é estruturado à volta desse acontecimento. Por este motivo, o Teatro do Absurdo, faz mais uso de uma linguagem imagética, que forma imagens concretas, do que uma linguagem argumentativa ou discursiva (Esslin 2018, 449). O Teatro do Absurdo parte da realidade, mas entende que existem diversas facetas da realidade, diversos ângulos pelos quais a abordar. A realidade que retrata é a do mundo pessoal do autor, a sua interioridade, uma realidade psicológica expressa em imagens que são projeções de estados mentais, sonhos, receios, ansiedades e conflitos desenrolados dentro da mente do autor (Esslin 2018, 463). Não é um teatro dramático porque não se foca em criar personagens em conflito pois não lhe interessa contar uma história, nem a sua tensão dramática poderia ser igual à de um texto guiado pela revelação do enredo e do conflito entre personagens (Esslin 2018, 463). Comunica antes através de várias imagens poéticas. Esslin, no seu livro *O Teatro do Absurdo*, expressão cunhada pelo autor, dá-nos o exemplo da peça *À espera de Godot* do dramaturgo do absurdo Samuel Beckett. Várias coisas acontecem nesta peça, contudo, esses acontecimentos não constituem um enredo, são imagens que reforçam a ideia de que nada realmente acontece na vida de um homem e que completam a metáfora da peça: estar à espera de algo que nunca chega (Esslin 2018, 450). Estas imagens são entrelaçadas, criando no espectador uma impressão de uma situação básica e estática, como um poema simbolista (Esslin 2018, 450). É um teatro desprovido de psicologia, enfatizando sobretudo o elemento poético (Esslin 2018, 451).

Cada peça, de diversos autores, alguns sinalizados por Esslin, como Ionesco, Beckett, Adamov, Genet e Pinter, responde às perguntas: “Como se sente este

indivíduo quando confrontado com a condição humana? Qual é a atitude básica com que ele enfrenta o mundo? Como é que se sente uma pessoa sendo ele?” (Esslin 2018, 452). A resposta é uma imagem poética ou uma sucessão de imagens, complexas e contraditórias (Esslin 2018, 452).

Na sociedade e na filosofia contemporânea surge também a relativização, a desvalorização e crítica da linguagem. Segundo Esslin, Wittgenstein afirma que o filósofo deve procurar um pensamento livre das convenções e regras da gramática que são muitas vezes confundidas com as regras da lógica (Esslin 2018, 455). É essa perda de fé na linguagem que influencia o Teatro do Absurdo que retrata tantas vezes a comunicação entre as personagens em estado de desintegração e falência, amplificando e enfatizando aquilo que já acontece na vida real (Esslin 2018, 457). As personagens apresentam motivos e ações incompreensíveis, impossibilitando a identificação do público com estas, atingindo verdadeiramente aquilo que Brecht desejara com o seu Teatro Épico: impedir a alienação e ativar o pensamento crítico. No entanto, o Teatro Épico incita a uma reação mais intelectual enquanto que o Teatro do Absurdo evoca planos mais profundos da mente, que podem ou não ser racionais (Esslin 2018, 460). Por vezes, o absurdo na ação traz alguma comicidade às personagens (Esslin 2018, 459). Enquanto público rimos também de constrangimento. O que vemos é um mundo desintegrado, sem princípio unificador, um verdadeiro universo absurdo (Esslin 2018, 459). Esta confrontação com um mundo que enlouqueceu é a proposta do Teatro do Absurdo, para que juntos possamos rir, chorar, enlouquecer, desesperar, pensar, encontrarmo-nos connosco e chegar a solução

nenhuma pois este teatro não apresenta soluções claras, reduzíveis a lições, slogans ou máximas (Esslin 2018, 464). É a verdadeira definição de encarar o absurdo de frente. Desafia-nos a continuar a vida aceitando que ela não tem apelo. As reações possíveis da parte do público serão ou rejeitar e fugir ou ser atraído para o enigma da peça (Esslin 2018, 461). Se for atraído irá tentar compreender a sua experiência, juntando uma quantidade de pistas desconexas que deve tentar integrar num panorama geral (Esslin 2018, 461), como se pegasse nas peças de um puzzle altamente complexo e tentasse construí-lo. É assim um espectador ativo, obrigado a fazer um esforço criador para interpretar o que vê. A loucura da condição humana expõe-se sem eufemismos, subtilezas ou ilusões e o espectador pode agora enfrentá-la conscientemente (Esslin 2018, 462).

A estrutura das peças é, muitas vezes, circular, terminando como começou, ou intensificando a situação inicial mas sem a desfazer ou resolver (Esslin 2018, 464). Não existe forma de prever o que irá acontecer de acordo com o que já aconteceu pois as suas ações são, frequentemente, inconsequentes.

Como é que uma peça de Teatro Absurdo, que habita o lugar do não sentido, da incoerência e do irracional, pode ser julgada pelo público? Como distinguir a obra autêntica da farsa? A obra verdadeira da falsa? (Esslin 2018, 467). Se o Teatro Absurdo tem como preocupação principal a comunicação do sentimento do absurdo perante a condição humana, poderemos julgar o seu sucesso conforme o grau de comunicabilidade da sua poesia e do grotesco, do horror tragicómico que desperta e da qualidade e do poder das imagens que evoca (Esslin 2018, 468). Avaliaremos o seu

poder sugestivo, a sua criatividade e a autenticidade, profundidade e universalidade das imagens bem como a mestria com que são traduzidas para palco (Esslin 2018, 468). Como referido anteriormente, a arte vive dos seus constrangimentos. A liberdade absoluta de criação é muito desafiante e requer uma habilidade de, dentro do universo criado, encontrar a sua própria coerência. Reunir e combinar elementos aleatórios não produzirá uma obra de arte que comunique além do banal. É necessário pensar num todo que seja válido (Esslin 2018, 470). É necessário transmutar a qualidade negativa da falta de lógica na qualidade positiva da criação de um mundo novo, que existe por si só (Esslin 2018, 470). Para escrever uma peça narrativa será necessário engenho e inteligência mas para inventar uma imagem poética sobre a condição humana que seja apelativa e eficaz será necessário um maior grau de sensibilidade, profundidade e autenticidade (Esslin 2018, 471).

O Teatro do Absurdo é, assim, a expressão da angústia e do desespero perante o desconhecido que não nos fornece as respostas que poderiam tornar tudo claro e com um propósito (Esslin 2018, 475). Resta-nos a postura científica: admitir o que não sabemos sem deixar que isso nos esmague, entendendo assim que estamos limitados à “lenta e empírica descoberta do mundo” (Esslin 2018, 478). Tal é a atitude oposta aos sistemas de pensamento, religiosos ou ideológico que nos querem dar todas as respostas e forçar um manual de instruções para a existência. “Um fenómeno como o Teatro do Absurdo não reflete desespero nem o retorno a forças obscuras e irracionais; antes expressa a preocupação do homem moderno de dialogar com o mundo em que vive.” (Esslin 2018, 478). Estamos rodeados de tantas oportunidades para cometer

suicídio filosófico e lógico e somos tão frequentemente conduzidos a deixar a consciência submergida, para que a revolta não aflore com ela, adormecidos através do entretenimento em massa, das satisfações materiais supérfluas, da pseudociência e espiritualidades e das ideologias (Esslin 2018, 478), que o confronto e o encontro com a realidade crua e dura é uma oportunidade de valor incomensurável, ainda que possa causar dor. Esse encontro é o que nos faz reencontrar com a nossa condição e estar mais perto da verdade que nos liga aos outros. “Pois a dignidade do homem reside em sua capacidade de enfrentar a realidade em toda a sua insensatez, aceitá-la livremente, sem medo, sem ilusões – e rir-se dela. É a essa causa que se dedicam, de várias maneiras individuais, modestas e quixotescas, os dramaturgos do Absurdo” (Esslin 2018, 479).

A definição mais justa de uma obra absurda será aquela que o é tanto a nível temático como formal, sendo que esta definição não impede que o absurdo esteja retratado e a revolta seja comunicada eficazmente noutros géneros de escrita para teatro.

O pensamento de Albert Camus e as suas considerações sobre o absurdo foram a base para o surgimento do Teatro do Absurdo que expandiu as fronteiras do teatro e daquilo que seria expectável em cena, influenciando grandemente as formas de teatro que surgiriam mais tarde. O sentimento do absurdo já era temática frequente no teatro ao longo dos tempos mas é apenas no séc. XX, em que o sentimento do absurdo funda a noção de absurdo, impulsionado pela filosofia de Camus, que este deixa de ser apenas conteúdo e se alarga à própria forma.

O Peso da Pele: uma experiência teatral do absurdo

A teoria de Camus sobre o absurdo fala-nos frequentemente dos limites da razão e expõe a potencialidade da arte para chegar a lugares aos quais o pensamento não chega. A arte, nomeadamente o teatro, é o ensaio para a vida. Faltará essa prática para que esta pesquisa sobre o absurdo esteja completa. A leitura e a investigação são o ponto de partida mas só passando à ação poderemos refletir de forma mais profunda sobre a temática. Dessa forma, sendo atriz e criadora de teatro, decidi juntar a minha prática ao estudo sobre o pensamento de Camus e levar para cena as temáticas do absurdo. O resultado culminou na peça *O Peso da Pele*¹², que escrevi e interpretei e que estreou em Abril de 2022 no Teatro Regional da Serra do Montemuro.

O título da peça é uma referência à angústia metafísica que sentimos apenas pela condição de sermos humanos, fazendo uso da imagem da pedra que Sísifo empurra e que simboliza esse mesmo peso. “Qual é o verdadeiro peso da condição humana? Quanto pesa o labor diário, fútil e repetitivo, a inevitabilidade da morte, as incongruências da realidade, as relações fragmentadas e as expectativas falhadas? Peso a mais para um ser só. Quanto pesa a pele, os ossos e os músculos de uma eternidade escrava? Peso a mais para a humanidade carregar. *O Peso da Pele* nasce da procura do lugar do absurdo e da revolta quando o cenário desaba, a pedra rola e o homem fica a sós com a sua consciência”¹³.

¹² O texto da peça encontra-se em anexo.

¹³ Texto da folha de sala do espetáculo *O Peso da Pele*, escrito pela autora.

A peça *O Peso da Pele* resultou assim de uma pesquisa sobre o conceito do absurdo, presente na obra de Albert Camus, confrontando o desejo de unidade por parte do ser humano e a sua necessidade de compreensão do todo com um mundo que recusa deixar-se compreender. É o conflito entre o homem e o mundo, a simultânea constatação do absurdo e a recusa de desistir da procura de alguma clareza. A sinopse da peça poderá explicar de forma mais clara as premissas base do espetáculo:

“Em cena três atores testam um método, procuram uma fórmula, uma única certeza para salvar a sua relação com o mundo e com a existência. Estão presos, como Sísifo, à condição de embrenhar os seus esforços em tentativas e sucessivos fracassos, numa existência em que só lhes resta usar o corpo para passar o tempo. Para matá-lo. Para atravessá-lo. Estão numa procura incessante pois não se conformam, não podem ficar sempre sem resposta. Se não for hoje, será amanhã. Qualquer lucidez que possam atingir será esquecida e novamente alcançada. Poderão alguma vez ser homens e mulheres absurdos? Será essa uma forma possível de conduzirmos as nossas vidas, renegando ao nosso desejo mais primário de sentido? Partir sem querer deixar nada para trás? Ler a teoria não basta, estes atores têm de experimentar. Colocar em cena, resolver fazendo, ambicionar viver em quantidade, fazer uso da pele de atores para poderem ser tudo ao mesmo tempo que não são nada. No fundo desse corredor, serão leves. Etéreos.”

A peça não é uma peça de Teatro Absurdo e, dessa forma, não a qualificaria como uma obra absurda mas sim como uma obra que retrata o absurdo e, particularmente, a frustração humana na procura da unidade. No seio da pesquisa para

esta tese tornou-se essencial passar do pensamento à expressão, usar a arte para ter um encontro com o absurdo de uma forma que o pensamento racional não poderia facilitar. Passo a explicar as escolhas usadas para abordar cenicamente os temas e as metáforas levantadas durante o processo de criação.

Metáfora do ator

Fizemos uso da meta-teatralidade - a construção e sucessivo rompimento da quarta parede, assumindo-nos ora como personagens ora como atores. A metáfora do ator/criador que vive em quantidade tornou-se o fio condutor do espetáculo. Contudo, contrariamente à visão de Camus que nos apresenta o ator como homem absurdo, neste contexto não só o ator usa a sua arte como ferramenta de tentativa de compreensão do mundo, como pretende encontrar a dramaturgia que una todas as cenas. Com dramaturgia referimo-nos precisamente ao sentido, à lógica. Esta não se pode afirmar como uma peça de teatro absurda pois a pretensão dos atores é precisamente encontrar esse sentido, embora a tragédia seja que falham constantemente. A imagem é a de Sísifo. Enquanto constroem e interpretam as cenas os atores metaforicamente rolam a pedra. Quando são atingidos pela lucidez, pela constatação do absurdo, a pedra rola pela montanha abaixo. Apresentamos diferentes formas de lidar com este desabamento: um dos atores adota uma postura mais nihilista, preferindo a desistência, o suicídio. Outro ator torna-se o inconformável otimista, ainda que, por momentos, reclame a solução de abdicar da esperança e viver sustentando o absurdo, solução esta rapidamente esquecida, ofuscada por uma nova

ilusão. O terceiro ator procura conciliar estas duas formas mais extremas, tentando manter a unidade do grupo, enquanto luta com as suas próprias dúvidas.

Deus

As referências a Deus tomam diferentes contornos ao longo do espetáculo. Numa das cenas usamos a atividade de fazer um puzzle - objeto com uma finalidade clara, uma imagem final definida e com lógica - como metáfora para a unidade que procuramos. Procuramos o apaziguamento, após a morte de Winston, que toma a forma de um gato nesta cena. Para lidar com algo incompreensível, dedicamo-nos a uma tarefa compreensível, um entretenimento que nos ajude a não pensar no que não conseguimos conceber, simplesmente matando o tempo que, de outra forma, estaria poluído de pensamentos depressivos. No entanto, falhamos na nossa tentativa de não pensar e de não tentar dar um sentido à morte. Invocamos crenças que possam explicar tudo - a presença de um Deus, de alguém que vê de fora e controla as nossas experiências. Sentimos que tem de ser assim e confiamos no que sentimos. No fim, falta uma peça no puzzle. E existe uma que está a mais, não encaixa. Debruçamo-nos sobre “aquilo que é suposto” - não é suposto o puzzle estar incompleto, mas a caixa do puzzle anuncia a contradição: o puzzle só tem 999 peças. É um puzzle que nunca foi suposto estar completo, em analogia à nossa relação com a existência - parece que o sentido nunca se completa. Um pouco mais à frente no espetáculo, um dos atores (o que assume a posição mais nihilista ao longo do espetáculo) interrompe a cena,

rompendo simultaneamente a quarta parede e a ilusão das personagens, para dizer que não lhe está a fazer sentido o curso da cena. Reclama a existência de um encenador, uma espécie de Deus, que possa orientar o rumo das coisas em cena. Mas esta figura não existe. Esta peça foi uma co-criação dos atores, não existe um olhar de fora para os guiar. Os atores desesperam perante a falta de sentido da peça e da existência. Tal escolha cénica refletiu verdadeiramente as dificuldades enfrentadas na criação da peça.

Morte

A morte é sempre o fantasma que assombra as personagens e as cenas, seja ela muito concreta, como a perspectiva do suicídio, o atropelamento de um animal de estimação ou mais abstrata como a ideia da vida não vivida e a espera pela morte inevitável. E por fim, na última cena da peça, torna-se presente a constatação de que a morte anuncia o facto de que estamos vivos mas seguindo sempre na sua direção, um caminho que não podemos contornar. A nossa consciência da morte anuncia a nossa humanidade que consideramos fétida. Rejeitamo-la. É a parte de nós que abominamos, que “cheira mal”, uma conclusão à qual não nos conseguimos adaptar. Apesar da morte ser uma constante na existência humana desde o início dos tempos, é das poucas coisas às quais não nos conseguimos habituar. Na verdade, surpreendemo-nos sempre quando ela nos bate à porta. Camus explica: “É que, na realidade, não há experiência da morte. No sentido próprio, só aquilo que foi vivido e tornado

consciente foi experimentado” (Camus 2016, 24). Como nunca a experimentámos não conseguimos assimilá-la verdadeiramente.

Procura/ Tempo

Os atores passam a peça em procura, são os verdadeiros viajantes do tempo (Camus 2016, 75). Entre as cenas, percorrem um caminho, em diagonal, movimentando-se em câmara lenta, como se o tempo se dilatasse. No fim desse caminho está uma luz que os guia, que os cega. Essa luz é a unidade que lhes falta, o sentido que se anuncia ao longe como um horizonte onde é preciso chegar, por fim. Todas as cenas passam-se como se fossem instantes deste corredor de luz, momentos da vida vivida, perdas de rumo e sucessivos reencontros com o caminho. No final desse corredor espera-se que esteja o mais próximo da ideia de Deus. Este caminho promete o encontro com a derradeira explicação e sentido total e absoluto para todas as suas vivências.

Exploração laboral/ Mecanicidade

A peça também aborda as questões laborais, a dedicação a um trabalho fútil e mecânico e os contornos da escravatura moderna. Numa das cenas há a banalização das condições laborais de um trabalhador do Burger King, anunciando a dormência que a maioria de nós já apresenta perante situações e condições de injustiça laboral.

Noutra das cenas a exposição deste tema é ainda mais óbvia. Denuncia-se o

trabalho - neste caso o trabalho de insuflar uma bola gigante cheia de furos (ou seja, nunca fica cheia), como algo que nunca termina, da qual não pode haver pausas pois a consequência de parar seria catastrófica - o parar da sociedade consumista e capitalista. Denota-se também a estratificação do poder, quem manda e ordena e quem executa e a exploração laboral que daí advém. Para lidar com os buracos que surgem na bola, usa-se fita-cola preta, como uma espécie de penso rápido, solução rápida e eficaz, que na verdade resolve pouco ou nada. O trabalhador mais antigo, sempre ocupado, tem muito pouco tempo para o visitar da consciência e adota o seu “métier” como o sentido da sua vida, até que um novo trabalhador se questiona, interrompendo a cadeia de insuflamento (que precisa da ação de duas pessoas) e, à semelhança da bola gigante, começa a “desinsuflar”, caindo na depressão e na ausência de sentido.

Suicídio físico ou filosófico

Um dos atores em cena reage às constantes desilusões e falhas na procura de sentido sugerindo: “Porque é que não nos matamos e acabamos logo com isto?” O desespero leva-o sempre a esta conclusão, sendo que no fim da peça é essa a opção que toma. No entanto, outro dos atores, ao procurar constantes soluções, adota sempre novas ilusões entrando dessa forma no suicídio filosófico. A única altura da peça em que este parece estar a chegar à conclusão do modo de vida do homem absurdo, à sustentação do absurdo como único caminho, de novo acende-se a luz do caminho que encandeia, oferecendo nova esperança.

Mentira vs verdade

Nesta peça joga-se também com os conceitos de verdade e mentira. Numa das cenas dois atores apresentam uma situação ao terceiro ator, relatando uma situação absurda de exploração laboral, situação que só desmentem no fim. O terceiro ator fica de tal forma revoltado com a circunstância que mesmo depois de assumir da mentira continua a sentir essa revolta. Os próprios atores que mentem assumem que é mentira mas que no fundo não é, pois poderia ser verdade.

Ao longo de toda a peça há duas camadas de realidade: a dos atores e a das cenas que eles constroem. As cenas que constroem não são mentira mas também não são verdade, representando no entanto circunstâncias que são ou poderiam ser verdade.

Rituais

Um dos cenários construído pelos atores em procura da unidade e do sentido para a existência passa pela recriação de uma cena familiar com pai, mãe e filho, que se juntam para a celebração do aniversário do filho. De repente a interpretação exacerba-se, o estilo de interpretação cai no grotesco, pelo desespero crescente dos atores. Cria-se um arquétipo de pai (ausente, exigente) e mãe (cuidadora, permissiva) e um filho que não consegue ser outra coisa senão alienado, como se todo o discurso dos pais fosse absurdo para si e, como tal, incompreensível. Refletimos aqui sobre as tensões familiares, a comunicação ineficaz e as expectativas de diferentes gerações, o amor que nem sempre fala a mesma língua. Os atores querem criar um retrato de

família que funcione mas há um desequilíbrio patente na cena, presente também na mesa que é inclinada. Há sempre algo em queda, sempre algo errado que nem as personagens nem os atores conseguem identificar para poder corrigir. Este mal viver cria uma profunda frustração nos atores que estão permanentemente a falhar (tanto no nível da construção ficcional como no nível da realidade de atores), criando cada vez mais conflitos entre si. Falhando o aniversário tentam outras celebrações como o Natal e a passagem de ano mas todos os cenários e hipóteses estão destinadas a falhar pela simples condição de serem humanos.

Não pensamento

Depois de várias tentativas, um dos atores propõe o não pensamento, o usar o corpo para passar o tempo a partir da premissa de Camus de que começar a pensar é começar a ser consumido (Camus 2016, 16) e todo o processo até àquele ponto não os levou a lugar nenhum. Experimentam, dessa forma, dançar até à exaustão, cansando o corpo de tal forma que não haja espaço para o pensamento, numa espécie de hedonismo, uma nova filosofia que os possa guiar pela existência. Contudo, o corpo também se cansa. E quando ele pára, o pensamento volta.

Cenário

O cenário da peça são três “paredes” embelezadas com papel de parede, um quadro e candeeiros, que criam a ilusão de uma casa ou espaço íntimo onde se vão recriar as cenas propostas pelos atores. Por todo o espaço existem bolas de diferentes

tamanhos, como átomos do mundo que habitam e numa referência à unidade, à esfera perfeita. Contudo, através de alguns efeitos, as bolas também não se comportam como seria de esperar. Algumas bolas são mais leves do que parecem, outras, tendo pesos dentro delas, rolam de forma irregular, e as maiores, em vez de ar, têm água lá dentro o que também torna o seu movimento imprevisível. Tudo isto são dificuldades para os atores, elementos do meio que jogam contra eles. À medida que a peça progride e a ilusão vai enfraquecendo, as paredes viram e mostram o seu lado descomposto, o cenário torna-se cada vez mais caótico e fragmentado.

“Como é que isso se traduz?”

O que guiou a construção desta peça foi aquilo que Camus descreve como o movimento essencial do drama humano: a nostalgia de unidade e o desejo pelo absoluto (Camus 2016, 26). No final, os atores chegam ao desespero. Não conseguindo resolvê-lo, tentam sustentar o absurdo, enfrentá-lo, coabitar com ele, mas um dos atores, perante toda esta filosofia pergunta: “Como é que isso se traduz?”¹⁴. Como é que eu posso anular o meu desejo pelo absoluto? Como é que eu posso ser menos homem e mais homem absurdo? Antes do momento final, voltamos a Camus: “É que se por um só momento pudéssemos dizer: isto é claro, o mundo estaria a salvo.”¹⁵. E é neste momento que regressa a promessa do corredor de luz que se ilumina e lhes devolve a esperança.

¹⁴ Citação do texto da peça *O Peso da Pele*, em anexo.

¹⁵ Excerto da peça *O Peso da Pele* a partir da citação de Camus “Se uma só vez pudéssemos dizer: «Isto é claro», tudo estaria a salvo.” (Camus 2016, 33)

Num êxtase emotivo, os três atores conseguem chegar ao fim do corredor de luz. E apercebem-se de que a luz vem de um projetor - que também ela é um artifício, uma ilusão, um caminho sem saída. Um dos atores, perante o desabamento do cenário, decide por fim e, de forma resoluta, suicidar-se. Mas a atriz otimista assegura que amanhã será outro dia, que amanhã continuarão a sua procura, noutras direções.

Conclusão

A condição de ser pessoa em confronto com o mundo silencioso e sem respostas é o divórcio que parece inevitável e irresolúvel. A nossa razão impele-nos a que encontremos a razão no que nos rodeia. A nossa procura pela unidade será tão natural como respirar pois apenas essa unidade justificaria todas as dores que o mundo nos impõe. A procura de um sentido está na nossa formatação enquanto seres humanos e por isso, quando Camus pergunta se seria possível viver sem um sentido, sem essa procura constante e frenética que não nos leva a lado nenhum senão à violência dos totalitarismos, a resposta não pode ser simples.

Ao longo desta tese foi, primeiramente, definido o absurdo, o seu significado, para além da etimologia, na filosofia de Camus, e o seu sentimento, na época em que surgiu e na que agora vivemos, uma época maioritariamente dessacralizada. É possível que, na mecanicidade do quotidiano, a consciência permaneça adormecida, é possível ainda que façamos um esforço para que isso aconteça, ocupando frequentemente o corpo e a cabeça, através de entretenimento ou um trabalho supérfluo. Mas, em algum momento, esse cenário que montámos para a nossa existência pode desabar. Pode ser um mero tremor que não cause grandes danos, mas em casos extremos, em casos em que o “porquê”, questão frequente para os existencialistas, domine por completo todos os movimentos, só existem duas hipóteses: “suicídio ou restabelecimento” (Camus 2016, 23). O suicídio físico pode ser uma posição coerente, uma admissão de que se foi ultrapassado pela vida e que

esta é incompreensível para nós (Camus 2016, 16). No entanto, não é sustentável, já que o ser humano, por norma, preza a sua existência e o desejo de viver será sempre um fator da equação. Para além disso, o suicídio não resolve o absurdo, simplesmente anula o problema. Abordámos também o suicídio filosófico, em que se encontra uma resposta muito concreta, que resolve o absurdo, mas que acaba por ser um salto de fé, visto que, logicamente, nada conduz a esse raciocínio a não ser a esperança desmedida que dobra a razão a seu favor. Para Camus, esse salto não poderá ser honesto. Ele é o resultado de uma vontade desmesurada de mitigar o sofrimento humano. Camus não nega o conhecimento sensível, nem coloca a razão como único caminho para o conhecimento, mas define antes um método analítico em vez de epistemológico. Está consciente de que o verdadeiro conhecimento é impossível (Camus 2016, 22)¹⁶. Mas tal não justifica a aceitação de falácias, teorias fantasiosas que pretendem ser tomadas como verdades absolutas. Desta forma, se recusarmos o suicídio físico e não acreditarmos nas teorias que nos permitem o suicídio filosófico, permanecemos no confronto duro com o absurdo. Escolhemos a vida e a honestidade em vez da morte e da hipocrisia. Contudo, se no caminho que trilhamos aceitamos que não há esperança nem eternidade, como devemos percorrer a vida? Concordando que vale a pena viver, ainda que sem propósito, a questão passa a ser como viver.

¹⁶ O autor diz ainda: “Vê-se bem que defino assim um método. Mas esse método é de análise e não de conhecimento. Porque os métodos implicam metafísicas, atraíam, sem se darem conta disso, as conclusões que, por vezes, pretendem não conhecer ainda. (..) O método definido confessa o sentimento de que todo o verdadeiro conhecimento é impossível. Só as aparências podem enumerar-se e o clima fazer-se sentir.”

Os exemplos que Camus dá de homens absurdos, talvez com a exceção de Don Juan, são utópicos, no sentido em que são pouco praticáveis. Don Juan é um mito e nos mitos, tal como nas histórias, tudo parece mais coerente e articulado. Contudo, tanto o ator como o conquistador refletem atitudes ou estados, em vez de personalidades concretas com as quais nos deparemos frequentemente. É certamente desafiante viver a todo o instante como um “homem absurdo”. Preferir a ética da quantidade à da qualidade é algo que facilmente entendo mas que dificilmente pratico. Vivemos numa sociedade que desde cedo nos incute ideias de qualidade e abdicamos constantemente de coisas, vontades e prazeres, em prol dessa ética. Frequentemente essa ética recompensa-nos mais à frente, mas é sempre construída levando em consideração esse “mais à frente”. Sem esse futuro ela é apenas frustrante e castradora. O ator vive em quantidade em palco mas esse é um estado apenas, tal não significa que na sua vida não ceda à esperança ou à ilusão de eternidade. E o conquistador muitas vezes cairá na tentação de acreditar na fertilidade da sua luta e na ideia de que ela mudará o mundo para aquilo que acredita que deve ser. Ser “homem absurdo” a todo o instante, ainda que nos possa pôr de bem com o absurdo da existência, sem dor na confrontação com este, não resolverá muitos dos nossos problemas e poderá criar outros.

Seguidamente foi analisado o movimento de revolta, que sucede à constatação do absurdo, e como esta se desdobra em revolta metafísica, histórica ou artística. A revolta é a consequência natural do sentimento do absurdo. Também ela sustenta o absurdo mas pode, e cai nessa tentação frequentemente, tentar resolvê-lo. Se me

revolto contra a minha condição humana é porque desejaria mudá-la, mas racionalmente sei que não o posso. Em relação a condições sociais a revolta é imperativa e a dignidade humana deve ser sempre reivindicada mas, historicamente, o caminho da violência acaba por instaurar novas violências, disfarçadas de boas intenções. As revoltas seguir-se-ão umas às outras, levando a revoluções, mas o sofrimento humano, a opressão de uns por parte de outros, parece ser uma constante que não se resolve. Camus aponta os defeitos da revolução mas defende a absoluta necessidade da revolta.

Para além de sempre ter negado o rótulo de existencialista, Camus afastou-se também do rótulo de filósofo, escolhendo antes o de artista. Afastou-se do rótulo de filósofo precisamente por não ter fé suficiente na razão (Foley 2014, 56). Acredito que essa decisão lhe terá dado mais liberdade na escrita. Os seus ensaios são pontuados pela poesia e pelas metáforas que usa nos seus romances, faltando-lhe, talvez por vezes, o rigor de um ensaio filosófico. Por outro lado a sua ficção é alimentada pelo seu pensamento filosófico. É difícil separar o filósofo do artista e o ser humano da sua experiência. Enquanto atriz e criadora de teatro, também eu desejo viver tudo, em quantidade, ainda que na minha vida quotidiana não abdique da qualidade. Pretendo experienciar ao máximo a existência humana, com todas as suas facetas, contradições e incoerências dentro da segurança de um teatro ou de uma sala de ensaios. Procuro entender a complexidade das relações humanas e o nosso lugar num universo frio onde, apesar da nossa consciência que nos faz parecer grandes, somos apenas uma pequena poeira. A revolta artística, a criação como forma de

sustentar o absurdo, parece-me assim a mais justa e a que mais facilmente me reconciliará com um destino absurdo. É através da arte que pratico a vida e, nesses ensaios da vida, quando esbarro com o absurdo, comovo-me em vez de sofrer. Procuo iluminar essa sensação comunicando-a com os outros para que a nossa condição enquanto seres humanos nos una e, por instantes, qualquer angústia existencial possa ser mitigada pelo simples facto de ser algo partilhada por todos. O desejo do ser humano criativo de articular e expressar a existência é o reflexo de um dos mais profundos desejos humanos (Leblanc 1999, 134). Numa criação artística, seja uma encenação de teatro ou a escrita de um texto, procura-se o singular, o detalhe e o concreto, para falar do universal, do macro e do abstrato. É sobretudo no trabalho de criação que me dedico à procura da unidade. É nesse universo fechado que o sentido se torna mais fácil de encontrar, um sentido humano que só pode ser fabricado por um ser humano, através do ato da imaginação. Por vezes esse sentido apazigua, por outras vezes é inibidor e encerra possibilidades, mas fornece regras que tornam clara a forma de nos movimentarmos. O teatro é um jogo e qualquer jogo precisa de regras. Essas são mais ou menos flexíveis consoante as criações e o desejo que as motiva. O ponto de partida é entender e conhecer um determinado assunto ou tema, com a plena consciência de que, embora haja uma pesquisa inicial, haverá um dia em que o racional ficará à porta do ensaio e o gesto, o corpo, a vida e o imprevisto irão acontecer. É apenas nesse momento que, passando do pensamento à ação, a criação se aproximará da verdadeira natureza do mundo.

Sprintzen argumenta que o pensamento de Camus sobre o significado concreto da

arte surge da tentativa de responder às rebeliões humanas que procuram soluções metafísicas e a libertação do ser humano (Leblanc 1999, 128)¹⁷. Para Camus, atualmente, a arte não pode estar separada do mundo, o artista tem uma responsabilidade ética e deve ter consciência do seu poder político. No entanto, Sprintzen argumenta que a criação artística é inadequada enquanto forma de existência política, no sentido de ser insuficiente. A arte apenas oferece a sua unidade, não a impõe, e as suas manifestações são breves e pouco frequentes. Os problemas dos seres humanos não são resolvidos pela arte. Apesar dela ser fruto da revolta, não oferece soluções (Leblanc 1999, 128)¹⁸.

A arte como revolta e como forma de sustentar o absurdo também estará longe de ser uma solução para todos. Nem todos terão esse tempo, talento ou as ferramentas para interpretar, enquanto espectador, uma obra de arte, deixando que ela provoque a consciência o suficiente para que haja algum efeito palpável nas suas vidas. Gonçalo M. Tavares, no seu poema intitulado *Alguns dólares sobre teatro e outras notas menores* diz que “o teatro é (deve ser) um bilhete para mudar a vida”¹⁹. Mas frequentemente não é. É, portanto, ingénuo acreditar que a arte vai salvar o mundo.

¹⁷ Leblanc refere: “Similarly, David Sprintzen finds in Camus's thought that '[t]he concrete significance of art emerges in its attempt to respond to the dual dimension of human rebellions, for metaphysical insight and for human liberation. Its answer, when successful, is a unitary expression of both needs in the achievement of an integral work that is the stylised embodiment of a concrete vision”.

¹⁸ Acrescenta ainda: “Sprintzen seems sympathetic to Camus's project, but concludes that artistic creation is inadequate as a mode of political existence because 'art only offers its unity to human experience' and the manifestations of these offerings are brief and infrequent Camus the artist fails to meet 'the problem facing human living”.

¹⁹ Poema de Gonçalo M. Tavares. Cito de memória.

Mas poderá, em certas ocasiões, chegar a lugares de verdade, poderá mudar a vida dos seus criadores, ainda que não a dos espectadores. O seu entendimento nunca será algo fixo e quantificável. A eficácia da obra de arte está sempre dependente do engajamento por parte do espectador e, dessa forma, nunca poderá ser imposta pelo criador (Leblanc 1999, 128).

Dizer sim à vida, trabalhar para a afirmar e dignificar, resistindo à tentação de abandonar pela sua futilidade, essa é a escolha do artista e a escolha de Camus (Leblanc 1999). Esse trabalho do artista é a sua rebelião. “Por que criar se não for para dar um sentido ao sofrimento, nem que seja para dizer que ele é inadmissível?” (Camus apud Lauro 2020). Ainda que a procura pelo sentido e pela unidade possa ser a grande tragédia humana, num universo frio que não fornece respostas, esta insistência pode ser simultaneamente uma força. A nossa grandeza enquanto espécie está também na nossa capacidade de criar sentidos para a vida (Lauro 2020) e a revolta artística é a forma mais justa de o fazer, precisamente por respeitar a individualidade e não querer impor esses sentidos ao coletivo. Esses sentidos só se justificam na medida em que pertencem ao tempo da vida e orientam cada indivíduo de acordo com os seus próprios objetivos, gostos e ambições.

Muitas vezes não sabemos porque fazemos o que fazemos. Ao investigar Camus e aquilo que pode ou não ser considerada a sua teoria da arte, descobri que é a criação artística que vai orientando e sustentando a minha relação com o absurdo, tornando-a, como Sísifo, numa dança em três passos, uma descida consciente, uma nova subida dedicada e suada e, entre as duas, o espreitar de uma angústia e de uma revolta

necessária para não parar de dançar.

Concluo, desta forma, numa resposta que não é fechada e é sujeita às incongruências da vida, que sim, é possível viver sem um sentido, conquanto nos permitamos descobrir e fabricar, pelo ato da imaginação e da criatividade, e sempre de forma honesta fugindo aos totalitarismos, os múltiplos sentidos que a arte pode propor.

Referências Bibliográficas

Bibliografia primária:

Camus, Albert. *Conferências e Discursos 1937-1958*. Tradução de Maria Etelvina Santos. Porto: Porto Editora, 2022.

Camus, Albert. “Create Dangerously”. Palestra apresentada na Universidade de Uppsala, Suécia, 14 de Dezembro 1957.

Camus, Albert. *O Estrangeiro*. Tradução de António Quadros. Porto: Porto Editora, 2015.

Camus, Albert. *Exile and Kingdom*. Translated by Justin O’Brien. New York: Random House, Inc., 1958.

Camus, Albert. *The First Man*. Translated by David Hapgood. New York: Vintage International, 1996.

Camus, Albert. *O Homem Revoltado*. Tradução de Maria Etelvina Santos. Porto: Porto Editora, 2019.

Camus, Albert. *A Inteligência e o Cadafalso*. Tradução de Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 2019a.

Camus, Albert. *O Mito de Sísifo, Ensaio sobre o Absurdo*. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues. Porto: Porto Editora, 2016

Camus, Albert. *The Plague*. Translated by Robin Buss. Penguin Classics: Paris, 2013.

Bibliografia secundária:

Bakewell, Sarah. *At the Existentialist Café - Freedom, Being and Apricot Cocktails*. New York: Other Press, 2016.

Bennett, Michael Y.. *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Bonadio, Gilberto. “Ética e estética em Albert Camus: a criação artística enquanto educação moral”. *Philosophos*, Goiânia, Vol.22 n. 1 (Jan./Jun. 2017): 85-106.

Duval, William. “The Nietzsche temptation in the thought of Albert Camus”. *History of European Ideas* (1989), Vol. 11: 955-962.

Esslin, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

Foley, John. *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*. New York: Routledge, 2014.

Garnham, B. G.. “Metaphysical Revolt and Historical Action”. *The Modern Language Review*, Vol. 62 no. 2 (Abril, 1967): 248-255.

Hall, H. Gaston. “Aspects of the absurd”, *Yale French Studies*, No.25, Albert Camus (1960): 26-32.

Hochberg, Herbert. “Albert Camus and the Ethics of Absurdity”. *Ethics*, Vol 75 no 2 (Janeiro 1965): 87 - 102.

Lauro, Rafael. “Camus - A Arte.” *Razão Inadequada*. Publicado a 26/04/2020.
<https://razaoinadequada.com/2020/04/26/camus-a-arte/>

Lauro, Rafael. “Camus - Três Heróis Absurdos”. *Razão Inadequada*. Publicado a

07/03/2018. <https://razaoinadequada.com/2018/03/07/camus-tres-herois-absurdos/>

Leal, R. B.. “Albert Camus and the Significance of Art”, *Australian Journal of French Studies*, Vol. III, nº1 (Jan.-Abril, 1966): 66-78.

Leblanc, John. “Art and politics in Albert Camus: Beauty as Defiance and Art as a Spiritual Quest”. *Literature and Theology*, Vol. 13 No.2 (Junho 1999): 126-148.

Lopes, Mauricio Possa. “A superação do absurdo rumo a uma revolta medida: pressupostos para a moral em Albert Camus”. Jus. Publicado a 14/05/2015. <https://jus.com.br/artigos/39121/a-superacao-do-absurdo-rumo-a-uma-revolta-medida-pressupostos-para-a-moral-em-albert-camus>

Mathias, Marcello Duarte. *A Felicidade em Albert Camus, aproximação à sua obra*, 3ª edição. Alfragide: Publicações Dom Quixote , 2013.

Matthews, J. H.. “In which Albert Camus make his leap: Le Mythe de Sisyphe”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Vol. 24, 3 (1970): 277-288.

Mautner, Thomas. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Desidério Murcho, Sérgio Miranda e Vítor Guerreiro. Lisboa: Edições 70, 2010.

Pimenta, Danilo Rodrigues. “A criação absurda segundo Albert Camus”, Tese de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, 2010.

Pinter, Harold. “Discurso de aceitação do prémio Nobel”. Odiario.info. Tradução de Jorge Silva Melo. Publicado a 27/12/08. <https://www.odiario.info/harold-pinter-discurso-de-aceitacao-do-premio-nobel/>

Polzler, Thomas. “Camus on the Value of Art”. *Philosophia* 48(1) (2020): 365-376. Springer.

Queiroz, Francisco Limpo. *Dicionário de Filosofia e Ontologia: dialética e equívocos dos filósofos*. 1ª edição. Lisboa: Colibri, 2017.

Reck, Rima Drell. “The Theater of Albert Camus”. *Modern Drama*, Vol.4 nº1 (Primavera 1961): 42-53.

Salas, María Luisa Rivera. *El teatro de Albert Camus - El culto al arte y el arte de vivir*. Sevilla: Universo de Letras, 2018.

Sefler, George F.. “The Existential vs the Absurd: the aesthetics of Nietzsche and Camus”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32 no.3 (Primavera 1974): 415-421.

Stern, Tom. *Philosophy and Theatre - an introduction*. New York: Routledge, 2014.

Tavares, Gonçalo M.. *Atlas do Corpo e da Imaginação - Teoria, Fragmentos e Imagens*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

Vanborre, Emmanuelle Anne. *The originality and complexity of Albert Camus's Writings*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Zaretsky, Robert. *A Life Worth Living - Albert Camus and the quest for meaning*. Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.

ANEXOS

Peça de teatro

O PESO DA PELE

Autores: Sofia Moura e David Santos

Ficha Artística

Coordenação artística: Dennis Xavier e Sofia Moura

Interpretação e cocriação: António Torres, Joana Martins e Sofia Moura

Apoio à criação: Sónia Barbosa

Desenho de Som e cocriação: Dennis Xavier

Cenografia e Desenho de Luz: Vitor Freitas

Design e Fotografia: Luís Belo

Consultoria de Filosofia: David Santos

Assistência de Produção: Clara Spormann

Produção: Mochos no Telhado

Financiamento: República Portuguesa | Cultura

ENTRADA

Luz oblíqua. Os atores procuram encontrar o caminho até ao final da luz que representa a unidade, o sentido para a sua existência. Mas devem respeitar as regras. Deslocam-se em câmara

lenta. O percurso é individual mas só o podem alcançar em conjunto. Quando fálham voltam ao início. Toca o telemóvel de um dos atores, devem recomeçar. A certa altura saem do corredor de luz e começa a cena, a primeira tentativa.

1. BURGUER KING

S - Nem acreditas no que aconteceu.

J - trouxeram o jantar?

A - sim, mas espera.

J - não dá pra esperar senão as batatas ficam uma merda.

S - mas espera, ouve. Isto é ridículo. Conta do início.

J - o que foi?

A - chegámos lá, fizemos o pedido e perguntaram-nos se queríamos um saco.

S - e eu: de plástico ou de papel? Se for de plástico não quero.

A - e o senhor respondeu: de papel, plástico não temos.

S - e eu disse: muito bem, então pode ser.

A - o saco a que eles se referiam era este saco, este saco gorduroso onde colocam o hambúrguer e as batatas, este saco que sempre foi grátis e agora cobram...

S - 5 cêntimos. Ridículo. Senão levas aquilo na mão.

A - Eu até disse: para a próxima trazemos a merenda para porem lá. Pronto, lá pagámos e depois tivemos de estacionar à frente enquanto esperávamos que nos trouxessem os hambúrgueres. Passado um bocado outro tipo aproxima-se com o

pedido e de repente só vemos de lado a comida a voar e olha..o tipo caiu, tropeçou e esbaldalhou-se todo.

S - e a comida caiu, o saco rasgou. Um filme. Nós nem sabíamos se nos devíamos rir ou ter pena do rapaz.

A - olha, espera, só para avisar, eu estou com isto ligado porque estou à espera de uma encomenda, ok? Posso ter de interromper para atender. Continuando. Ele pediu desculpa e foi mandar fazer de novo o nosso pedido. Esperámos mais um bocado e ele veio-nos entregar ao carro mas o pior foi que teve a lata de se virar para nós e pedir-nos mais cinco cêntimos pelo novo saco.

S- e eu disse “então mas eu já paguei o saco”, disse que a culpa tinha sido dele, e não fazia sentido pagarmos por outro saco.

A - ele ficou mesmo aflito, começou a dizer que ganhava o salário mínimo e que lhe iam descontar a ele. Que já tinha de pagar a nossa comida outra vez...e que não podia pagar mais o saco...e pronto, lá lhe demos os cinco cêntimos.

S - ele estava alterado mesmo, devia estar mexido, ainda com a adrenalina da queda...

J - fogo... inacreditável. A exploração nesses sítios - obrigarem o rapaz a pagar o saco porque caiu? Dá pena. Eu passo-me com essas histórias, a sério. *(A e S tentam continuar a história, mas J continua)* É quando ouves estas histórias que percebes que faz sentido a luta das classes. Os patrões são riquíssimos! E descontam-lhe cinco cêntimos do ordenado porque caiu? Isto é maquiavélico. É uma escravatura total e absoluta. Já nem me apetece comer as batatas. Aliás, como é que alguém pode sequer ter apetite após ouvir uma história dessas. Não falaram com o gerente? Vocês deviam era ter feito uma reclamação.

A - mas calma, isto piora. nós pedimos o livro de reclamações.

S - mas ele pensou que íamos falar dele e aí sim, começou mesmo a chorar, que não podiam perder o trabalho, que já tinha um filho. Que a mulher só fazia uma horas como doméstica e

ganhava também uma miséria. Depois tinha ainda o pai que vivia na mesma casa com eles

mas que estava acamado, que tinha alzheimer ou qualquer coisa assim. Acho que foi isto que

eles nos disse...

A - ele implorou mesmo para não escrevermos.

J - *(pensativa o seu discurso começa afastar-se do diálogo dos demais e progressivamente*

vira monólogo ao longo do resto da cena) é que as pessoas ficam completamente dependentes desta máquina que tanto os alimenta como lhes tira a comida da boca! Mata a pequena fome mas a grande fome nunca é saciada. Porque isto tudo não é sobre a merda dos hambúrgueres, nem é sobre a merda das batatas. É sobre este

sistema imoral que faz com que os ricos fiquem cada vez mais ricos e milhões de milhões de milhões de pobres cada vez mais pobres. Isto não é sobre a merda dos 5 cêntimos. Percebem? Não, não! Aliás é sobre a merda dos 5 cêntimos! Destes e de todos os trocos invisíveis que enchem a barriga desses senhores! É como aquela merda quando programas a bomba de gasolina para 10€ e no final pagas 10€ e um cêntimo! Foda-se! para onde vão esses cêntimos a mais? milhões no final do ano? não me digam que entrou mais 1 décimo de uma gota para o depósito. *(a e s tentam continuar a história, sem sucesso)* Isto é sobre este mundo de merda para o qual cada um de nós contribui. Cada um com o seu papel! Sempre em correria para ficarmos sempre no mesmo lugar. Consumidos pela rapidez da vida! Olha e foi por causa dessa correria que o rapaz há-de ter tropeçado. Coitado. Faz-me lembrar o Winston. Logo hoje.

A - O Winston?

J - o meu hamster.

A - O Winston! Onde está? Ainda não o vi hoje. Winston!

J - Morreu ontem.

S - Porquê?

J - Caiu da varanda.

S - Temos varanda? *(corre até fora de cena)* Temos varanda! Sim. E o Winston caiu.

A - mas calma, depois isto ainda piorou mais. Nós explicamos-lhe que não íamos escrever

sobre ele mas criticar a política da empresa e ele disse que ia dar ao mesmo porque iam

responsabilizá-lo a ele.

S - nessa altura tive de lhe dar dois lenços. Um para assoar o nariz e outro para limpar o

sangue porque ele tirou a máscara e estava todo esfolado no nariz. Uma cena mesmo grotesca. Opá uma mistura de sangue e lágrimas, triste mesmo.

A - e o gerente, durante esta conversa toda ainda olhou para nós da janela e fez assim um

fixe, tipo a pedir desculpa pela demora e ao mesmo tempo a tentar perceber o que é que

nós estávamos ali a falar. Olha, as batatas já não prestam.

S - Acabámos por não escrever nada no livro de reclamações.

J - E é com esse silêncio que não se resolvem as coisas.

S - Epá nós sozinhos não podemos fazer nada.

J - O indivíduo pode tudo, e quando um indivíduo se junta a outro indivíduo e este a um outro e este outro a um outro e, por adiante, até formarem uma multidão de indivíduos revoltados com o sistema, conseguem mudar o mundo. Eu já percebi que vocês desistiram mas desculpem lá se eu não desisto. Desculpem lá se fiquei sem fome. Não dá para ouvir isto, lembrar-me que este mundo é uma bola de neve de injustiças, que estamos constantemente a lutar para sobreviver, para ficar à superfície e depois alguém aparece e afoga-nos. *(faz movimento violento de afogar alguém)*

S - Mas espera, ficámos com o contacto do rapaz, porque ficámos preocupados e ainda lhe

perguntámos se ele queria ir ao hospital, porque estava a sangrar imenso, mas ele disse que

o turno só acabava à meia noite.

A - e o seguro dele ainda não estava ativo, ele estava ali há três dias, então não podia sair

antes da hora. Estava tipo em período de teste, para ver se ficava. S- Ele ainda nos agradeceu por não termos feito queixa. E mandou-nos msg depois porque

foi para o hospital quando saiu, teve de apanhar o autocarro, e..

A - E lá deram-lhe uma pulseira verde, ou seja, esperou até às cinco, seis da manhã. E no dia

seguinte voltava a entrar às onze.

J - É por este tipo de situações de merda destas empresas que não dão condições nenhuma

de trabalho, que sujeitam os trabalhadores a este tipo de pressão, é por estas que os sindicatos ainda fazem sentido. Isto não tem piada! Mas que porcaria é esta? Que ambiente

de merda é este? (*começa a ficar sem ar*)

A - Olha, calma, calma! Isto não é real... Mas não é. Pronto, estás a descontrolar-te e o propósito era rirmo-nos um bocado. É melhor desmanchar. Antes que dê para o torto.

J - Não pode ser, não pode ser 5 cêntimos por um saco! sem condições nenhuma! o gajo

estava lá há três dias! Há três dias e acontece-lhe isto? Imagina as coisas que ele vai aceitar

quando estiver lá há cinco anos! Imagina ao que ele se vai sujeitar para alimentar a família e

a mulher que não tem trabalho! NÃO PODE SER!

A - Era uma mentira, uma brincadeira. Estávamos a ver até onde podíamos levar a coisa até

tu deixares de acreditar.

S - mas tu acreditaste em tudo, nunca questionaste. Foi incrível. Atenção, não era tudo mentira. Cobraram-nos mesmo pelo saco de papel gorduroso.

A - pensa nisto como uma brincadeira. Vá, uma espécie de experiência social. Queríamos ver

o quanto conseguíamos mentir até sermos desmascarados.

J - Em que país é que estamos? Nós alimentamos a máquina! A culpa é nossa! Nós contribuímos! E vocês não fizeram nada. Porque é que não nos juntamos e dizemos: não

pagamos os 5 centimos, isto não faz sentido nenhum! Porque é que não defendemos o...

A - Clézio. Clézio?

S - Sim, Clézio. É cabo-verdiano.

J - Ainda por cima!

A - Relaxa. Isto era mentira. Era para te rires.

S - mas calma, porque o que ela está a sentir é válido de qualquer maneira. a coisa mais

bonita disto tudo é que podia ser real. Eu acho isso incrível.

A - e provavelmente está a acontecer neste momento a alguém. Nós não inventámos nada!

O mundo é enorme, é muito provável que isto esteja a acontecer algures. Somos tantos, que

de certeza que esta situação está a acontecer a alguém.

S- sim, de certeza que está a acontecer a algum trabalhador neste vasto mundo laboral.

J - Isto é muito grave. E ninguém quer saber.

A - Por isso de certa forma não é mentira.

S - se pensarmos bem, é verdade.

A - fogo, é verdade.

S - é uma verdade muito dura. Eu entendo-a. E dá que pensar. Mesmo na questão dos animais. É que isto é um ciclo.

A - Sim, e está insustentável. Mesmo com o problema dos golfinhos agora.

J - Mas quem é que quer saber dos golfinhos?

A - Acho que não devias desvalorizar. É uma questão séria. Viste o documentário...

S - Na netflix? sim, vi. Fiquei muito sensibilizada.

A - é que depois isto é um ciclo, como estavas a dizer. afeta tudo. Mesmo as cadeias de

fast-food estão implicadas.

J- Isto é muito grave e vocês não querem saber. Avança-se assim dos assuntos, troca-se de

tema como quem troca de camisola.

S- não percebes, aquele documentário é uma metáfora, se o homem é capaz de se relacionar

com um golfinho também é capaz de se relacionar com um trabalhador.

J - Vocês ouvem-se... a falar?

A - Sim, é isso. Aquilo dá-te esperança para o futuro. Traz-te consciência do problema mas dá-te esperança também.

S - É isso. Eu gostei muito de ver. É verdade, comecei a ver uma série incrível lá...

J - Bolas, ainda não dei de comer ao Winston. WINSTON?

S - Ele morreu.

J - Quando?

S - A semana passada.

J - Eu podia ter inventado isto não podia? Eu podia.

A - Mas é verdade. Não inventaste. O Winston morreu. Enterrámo-lo debaixo da tua cama.

S - Não, nada disso, enterrámo-lo no cemitério. Entrámos à socapa, lembrás-te, e abrimos

um buraquinho na terra, junto a uma árvore que lá está perto da campa de um soldado da 1ª

guerra, aquele que até disseste que era giro.

A - Debaixo daquela campa já nem deve haver ossos. Quanto tempo é que demora um corpo

a decompôr-se?

S - Não sei. Não gosto de pensar nessas coisas. Mas é mais rápido do que a decomposição do

plástico. De qualquer modo foi lá que ficou o Winston. Lembras-te?

A - O Winston era real. E foi um hamster muito especial. Dava vida aqui à casa.

S - O Winston é compostável. Como o saco de papel. Foi consumido pela rapidez da vida.

Podíamos ter enterrado o Winston dentro de um saco de papel. Para demorar um bocadinho

mais a ser comido pela terra. Por esse saco eu pagava os cinco cêntimos. Ele merecia.

J - tenho saudades dele. Ele era real.

A - Era real.

S - Era real.

Os três olham uns para os outros. Têm dificuldade em respirar. Percebem que correu mal.

Sofia grita “De novo!”, transformam o espaço e começam uma nova dinâmica, segunda tentativa.

2. PUZZLE

Os atores estão a tentar completar um puzzle (da imagem do Winston, que é um gato) que está quase completo, tentando encaixar a última peça, sendo que a última peça não encaixa, não parece ser do mesmo puzzle. No entanto tentam repetidamente como se a cada momento fizessem a descoberta de que aquela peça encaixa ali e no segundo a seguir sentissem a desilusão de que não encaixa. Estão numa espécie de convívio pós-velório.

Ouve-se a voz da televisão na BBC vida selvagem a dizer o seguinte texto:

Voz - Quando sabem que estão à beira de morrer, os gatos escolhem um canto reservado, um canto solitário e apartado dos humanos e dos outros animais para poderem partir em paz. É sempre um canto sombrio, como se quisessem expirar suavemente, sem quererem perturbar ninguém com isso. Morrer num lugar sombrio, o mais afastado possível da vida corrente, para que a vida possa prosseguir imperturbavelmente. Assim definham longe dos negócios do mundo, da sua azáfama, dos seus rituais, não para morrerem “em paz”, mas para não incomodarem ninguém com a sua morte. Assim, os gatos morrem em silêncio nos cantos onde ninguém dá pela falta deles. Milhões de gatos estão neste momento a morrer nesses cantos sem

esperarem que algum humano incauto tropece neles. É uma tarefa complexa que implica uma logística muito sofisticada o desfazerem-nos dos corpos depois deles morrerem, até porque a todo o segundo alguém morre. Um gato, um pássaro, um verme, um humano.... Passamos uma parte substancial da nossa vida nesse sinistro ofício de sepultar os mortos e até os vivos. Se calhar até mais os vivos. Mas esta estratégia dos gatos diante da iminência da sua morte deixa de fazer qualquer sentido quando eles são brutalmente atropelados nas estradas. E os seus olhos saltam para fora das órbitas e as suas cabeças rolam por essas mesmas estradas. Que dizer então dessa morte absurda e sem ritual em que o corpo do gato, mesmo depois de findar com uma só pancada, é repisado continuamente pelas rodas dos carros e dos camiões até que os seus miolos se transformem numa papa branca informe pouco a pouco misturada com o resto da carcaça. Até que o seu cadáver se cole ao asfalto como se o revestisse com a sua pelagem. E os gatos que nem têm direito a uma entrada no obituário, a um registo no caderno de encargos dos funerais de Estado, a uma breve cerimónia de adeus com os familiares, os amigos mais próximos, o padre ou, sei lá, o notário?

Alguém se vai apercebendo do horror do que é dito e desliga, muda para um smooth jazz. O ambiente é pesado mas querem aliviá-lo.

S- Isto é ótimo para passar o tempo.

J- É. Assim não pensamos.

A- É que às vezes é mesmo melhor não pensar.

J- Estava na hora dele e é preciso aceitar.

S- E isto é uma espécie de homenagem. Depois podemos pendurar.

A- E ajuda a matar o tempo.

J- Li uma vez num livro de coaching que matar tempo é suicídio.

S- Às vezes há que morrer um bocadinho de umas coisas para não se morrer de outras.

(riem-se)

A- Prefiro não morrer de nada. *(Pausa, o seu corpo pára a ação, os outros continuam)*

Vou contar-vos um episódio que aconteceu mesmo. É real. É uma memória marcante da minha infância. Eu e duas amigas, a Selma e a Cristiana, decidimos ir para o rio ao pé de casa dos meus pais. Para conseguir ir para a outra margem do rio onde tinha areia tínhamos de o atravessar, pelo menos era essa a forma mais rápida de chegar a essa península de areia. A Cristiana que tinha mais confiança passou em primeiro. Correu tudo bem. A Selma estava cada vez mais nervosa e como o rio estava a encher ofereci-me para a ajudar na passagem mas quando ela chegou à parte mais funda, perdeu o pé, ficou demasiado alarmada, subiu para cima dos meus ombros e puxou-me para baixo. Na altura não tinha muita força, tinha medo e não estava a conseguir dar a volta à situação. Cada movimento que ela fazia ainda me empurrava mais para o fundo. E a minha impressão é que aquilo durou imenso tempo. E eu olhei para cima, vi a Selma alarmada com movimentos bruscos, e eu debaixo de água quase

sem conseguir respirar mas numa leveza e suavidade desconcertante. E vi um clarão de luz - o sol a bater na água - e esse para mim foi um momento em que o tempo se expandiu. Ganhou maior fluxo, maior duração. (*suspensão do tempo, desenho de som, movimento em construção desde o início*) Um segundo demorava muito mais do que um segundo. Tive essa relação momentânea com o desfalecer, mas depois ganhei força, movido pela adrenalina, consegui tirar a Selma de cima dos meus ombros, empurrá-la para a outra margem e consegui vir à tona respirar. Quando acabou o dia, decidimos voltar pelo caminho mais longo.

J- Parece que há qualquer coisa que nos agarra quando estamos prestes a...

S- É o instinto de sobrevivência.

J- Não, é mais do que isso. É uma força.

S- É a força da vida.

J- É mais do que isso. É um anjo da guarda. É alguém que vê de fora.

S- Achas que há alguém que vê de fora?

J- Tenho a certeza.

S- Como se pode ter tanta certeza assim?

J- É uma coisa que ou sentes ou não. Não te posso emprestar as minhas certezas.

S- Como é que confias no que sentes?

J- Tu não confias?

S- Não.

A- (*tentando aliviar a tensão*) Na água pesamos menos. Já pensaram nisso? Quer dizer não

pesamos menos, mas a sensação é que pesamos menos. Daí essa leveza que senti.

J- É triste não se confiar no que se sente.

S- Tens pena de mim?

J- Um pouco.

S- Deixa estar, eu também tenho pena de ti.

A- Acho que perdemos uma peça.

S- E esta está a mais.

J- Merda, isto assim não é uma homenagem. O Winston merecia mais do que isto.

S- Tanto trabalho para ficar incompleto?

A- Podemos procurar a peça. Sempre ajuda a passar o tempo.

S- É. Assim não pensamos.

J- É que às vezes é mesmo melhor não pensar.

A- Estava na hora dele e é preciso aceitar.

J- E isto é uma espécie de homenagem. Depois podemos pendurar.

S- E ajuda a matar o tempo.

A- Li uma vez num livro de coaching que matar tempo é suicídio.

J- Às vezes há que morrer um bocadinho de umas coisas para não se morrer de outras. (*riem-se*)

S- Prefiro não morrer de nada. (*Procuram a peça, menos S, o corpo pára*) No outro dia tive uma experiência estranhíssima. Estava deitada no chão da minha sala a olhar para o tecto, como tantas vezes estive na minha adolescência, a deixar-me cegar pela

luz, um pouco mergulhada em sentimentos de autocomiseração... E veio-me à memória os últimos momentos da vida da minha avó. O momento em que a mão dela deixou de responder à minha. A mão caída à beira da cama. Uma mão encarquilhada e pálida como que sem corpo, uma mão decepada dela e que no entanto era ela. Estava ali: a distância entre o corpo e a alma. Entre a presença e a ausência. A partida para um lugar que é um não lugar. Comecei a deixar-me levar por essa sensação, de progressivo abandono da força, como se o corpo estivesse demasiado cansado e a entrega à não existência fosse o ato mais bondoso e simples do universo. Parecia que naquele momento, se eu quisesse, podia morrer, ali, só com a imaginação, causar a minha morte, voluntariamente escolher que o coração cessasse funções, e assim abandonar a minha mão, tornar-me quietude, imagem de um quadro de Caravaggio. E depois simplesmente escolhi que isso não acontecesse. Abri os olhos. Mexi os dedos. Inspirei. Abrir os olhos, ver os outros, usar o corpo, garante que estamos vivos?

J- Eu acho que sim.

A- Mas não sei se escolheste. Pensas que escolhes. Mas acho que escolhem por ti.

J- Quem?

A - Alguém que vê de fora. Que sabe que ainda não é a hora. Só vais a meio daquilo que tens de fazer.

J- Acreditas mesmo nisso?

A- Tenho a certeza.

J- Como se pode ter tanta certeza assim?

A- É uma coisa que ou sentes ou não. Não te posso emprestar as minhas certezas.

J- Como é que confias no que sentes?

A- Tu não confias?

J- Não.

S- (*tentando aliviar a tensão*) Sabiam que a alma pesa 21 gramas? Eu não inventei isto, é de

um estudo feito no século XX, sobre o peso dos corpos antes e depois de morrerem. Em vida

todos os corpos pesavam mais 21 gramas do que quando estavam mortos. Todos não. Foi só

um, na verdade.

A- É triste não se confiar no que se sente.

S- Encontrei a caixa do puzzle. Lá diz, 999 peças. A peça que estamos à procura não existe.

J- Vamos desmanchá-lo.

A- É. Assim não pensamos.

S- É que às vezes é mesmo melhor não pensar.

J- Estava na hora dele e é preciso aceitar.

A - Isto era uma homenagem bonita mas pronto, o que conta é a intenção.

S- Esperem, não sei se é preciso desmanchá-lo. Se o suposto é não estar completo, se na

caixa dizia 999, se calhar o suposto é pendurar assim o puzzle.

A- O suposto? Como se houvesse um suposto. Como se alguém estivesse ali fora a decidir o

que é suposto. Ninguém pendura um puzzle por completar.

S- Porquê?

A- Não é bonito.

S- Não é suposto, lá está.

J- Mas o que conta é a intenção. Pendurar pode ter os seus efeitos terapêuticos. E ajuda a

matar o tempo.

S- Li uma vez num livro de coaching que matar tempo é suicídio.

A- Às vezes há que morrer um bocadinho de umas coisas para não se morrer de outras.

(riem-se)

J- Prefiro não morrer de nada. *(S e A tentam pendurar o puzzle, sem grande sucesso, o corpo*

de J pára) No outro dia eu estava a limpar o pó e queria tirar o pó a umas hortênsias que a minha mãe tinha secado. Essas hortênsias são as últimas flores que a minha mãe secou antes de morrer. Fui à janela e como era muito difícil tirar o pó, decidi sacudi-las. Ao sacudi-las um raminho quebrou e voou pela janela. Eu fiquei muito triste mas não fui atrás dele, não sei porquê. Fiquei a pensar naquilo, que devia ter mais cuidado para não partir mais nenhum raminho. No dia seguinte ao ir para o carro, esse raminho estava ao lado do pneu do lado do condutor, o que era muito curioso porque a rua desce e o carro estava estacionado no cimo da rua. O mais normal era que o ramo tivesse descido com o vento e que já estivesse esmagado, pisado, é uma rua com muito movimento, mas não, estava impecável. Não tinha uma única moça. E agora esse raminho está pendurado no meu quarto.

(é interrompida por António)

3. ISTO NÃO FAZ SENTIDO

A - Opá, stop, desculpem estar a parar, mas não me está a fazer sentido usares episódios

reais para isto. Tem aqui coisas que são demasiado pessoais. Eu sinto-me desconfortável.

Parece que estamos a fazer teatro com coisas sérias.

S -Eu sei, eu entendo o que estás a dizer. Mas a dificuldade é mesmo essa não é? Como é que

podemos ser genuínos, falar da vida se não temos coragem de falar da vida?

A - opá, fala da vida dos outros, não sei. Não temos de trazer as nossas mágoas para aqui.

S- O desafio é este. E isto só faz sentido se for difícil. Temos de encontrar estes episódios quotidianos que nos definem. Eu vi isto num filme, ele queria captar a vida, as personagens da peça eram as personagens da vida real, o drama em cena era o drama da existência. no filme ele não chegava a lado nenhum claro, mas a fasquia tem de ser assim, alta.

A- mas exige de nós uma entrega que chega a ser cruel.

J- temos de estar aqui a reviver o que não queremos reviver.

S - mas eu também me estou a incluir a mim. também me custa.

J - pois, mas cada um deve escolher por si. não deves ser tu a escolher por todos.

S - mas isto foi um regime de co-criação, vocês partilharam o que quiseram, ninguém vos obrigou.

A - partilhámos em confiança, uns com os outros, não com o resto das pessoas. não fomos publicar para as redes sociais.

S - isto também não é a mesma coisa. é suposto ser sincero. uma partilha. uma tentativa, ainda que falhada, de dar sentido a tudo isto. a estas experiências que todos temos, com algumas diferenças, mas no fundo, passamos pelas mesmas coisas.

A - exato, então era igual falares das nossas coisas ou inventares.

J - eu acho é que já não há criatividade para inventar nada para além do real. a ficção tornou-se preguiçosa.

S - não vamos por aí. não tem nada a ver com isso. era para ser sincero.

A - e isto, aqui, agora, é sincero?

J- a cena é sincera? diz-me: a cena é sincera?

S - não sei, é possível ser sincero sabendo que estamos a ser observados? do ponto de vista de quem observa isto vai ser sempre um teatrinho. uma farsa.

J - então a tua missão falha.

S - a nossa. isto é uma co-criação.

A- opá se calhar o problema foi esse. era preciso um olhar de fora, uma espécie de Deus, um encenador à moda antiga. Era a Sónia a tempo inteiro.

J- ou alguém mais experiente para pensar a dramaturgia. as coisas têm de fazer sentido.

A- não tem a ver com sentido! esse sentido que queremos forçar às coisas, como se tudo tivesse de ser uma narrativa muito bem delineada. a vida não é assim! é tudo uma criação. o sentido só vem depois de tudo acontecer e cria-se na cabeça de quem interpreta.

J - estamos a tentar criar condições em laboratório para pôr à prova uma teoria, para procurar uma fórmula, para agregar, para trazer coerência, mas o método, à partida, já é

defeituoso. O estudo não é científico.

S - não é para ser científico, é para ser humano.

J -o que eu quero dizer é: não tem rigor científico.

S - mas isso é impossível.

J - então o que estamos aqui a fazer? mais uma experiência falhada?

S - ao tentarmos, vamos vivendo, vamos passando o tempo, vamos experimentando e falhando. Fail. Fail again. Fail better. Não és tu que gostas do Beckett?

J - e porque é que os outros têm de nos ver a falhar?

S - porque eles também falham.

J - uau, estamos todos no mesmo barco, é isso? S - é assim tão ridículo?

J - não é ridículo. é absurdo.

S - não me venhas com a pesquisa. a pesquisa ficou na primeira semana.

A - tal como os nossos testemunhos pessoais. não era suposto incluí-los.

S - o que é que é suposto? por acaso há alguma fórmula? é que se há digam-me por favor. é que eu passei semanas a tentar escrever esta merda, a sentir-me mal, porque no fundo gerar uma vida nova é uma provação que tira tudo de ti, forças, vitaminas, ânimo, lágrimas e outros fluidos, e para quê? Para deixar aterrar mais um corpo num mundo desmembrado, desarticulado, um mundo sem narrativa, sem pés nem cabeça, e é suposto ensinar-lhe o quê? ensiná-lo a andar para cair no abismo, a falar para ser cancelado, a levantar os braços para ser alvejado, digam-me o que é que é suposto? É que não há nada, absolutamente nada que eu possa escrever que não seja para falhar a nossa missão. Pusemos o pé na ratoeira ou não perceberam isso quando vos convidai? Se não querem, tudo bem, estão a tempo de ir embora. Eu apago, cancelamos, ou então fico aqui sozinha, falar sozinha também é uma opção, no monólogo não há oposição.

A - olha, por mim acabamos aqui. desculpa, eu sei que tinhas muita expectativa e estás com muita coisa a acontecer dentro de ti que não te deixa ver bem o que se está a passar, mas para mim, tudo isto já é assim... demasiado. Desculpa.

J - Não sei que te diga. Mas por mim, também terminamos. É que já não se percebe bem o

que estamos a fazer.

A e J preparam-se para abandonar o cenário.

4. RITUAIS

Sofia é o pai, Joana é mãe, António, aniversariante.

Todos - Para o menino Winston, Uma salva de palmas!

Pai - E que venham muitos mais!

Mãe - Tenha tudo de bom do que a vida contém, tenha muita saúde e amigos também!

Pai - Txin txin!

O Pai e a Mãe dão uma fatia de bolo à boca do filho que não reage. Limpam-lhe a boca.

Mãe - Foi tão bonito o dia do teu nascimento. Ainda me lembro do quão pequenino eras.

Pai - Este champanhe não presta. Mas o bolo é bom. É verdade, é agora que vais tirar a

carta? Está na altura de começar a pensar nas coisas. Para essas coisas ainda te dou dinheiro,

mas agora tens de começar a safar-te.

Mãe - ainda bem que regressaste a casa. Aquela terra não era para ti.

Pai - Aqui estás muito melhor. E agora podes dedicar-te àquilo que realmente faz sentido em

vez de andar a perder tempo com aquelas macacadas. Arranjar um trabalhinho decente...

Mãe - vê se tratas de arranjar equivalência para o teu diploma.

Pai - E lembra-te filho, podes sempre viajar. Quanto mais rápido conseguires trabalho mais

rápido tens a tua independência.

Mãe - É uma altura muito bonita da vida. Já pensaste nos teus planos para este ano?

Pai - Eu estive a pensar e, logo que estabilizes, acho que devias fazer um investimento imobiliário. Porque a longo prazo compensa. Sim, ficas “prisioneiro” de um empréstimo, mas

no fim das contas feitas, é teu. É uma coisa para ti. Ganhas alguma coisa. E neste mundo

temos de nos assegurar que alguma coisa fica para nós. Senão tiram-nos tudo.

Mãe - Mas antes disso ele ainda tem de namorar muito! Arranjar uma bela rapariga para

depois, mais tarde, pensar em assentar, casar, filhotes e isso tudo. Mas ainda é cedo para

isso tudo.

Pai- Sim, mas é preciso começar a pensar. O tempo passa. E, tendo o curso certo, já sabes

que as oportunidades se abrem. Eu ainda acho que devias ir tirar o mestrado, se for para

estudar ainda te dou dinheiro.

Mãe - Mas hoje é um dia para celebrar, não é para preocupar! Por falar nisso, já foste fazer

análises? Temos de ver o que passa, para andares assim sempre tão em baixo.

Pai - É só comer uns bifês que isso passa-lhe. Ainda não comes bichos é?

Mãe - Isso há-de lhe passar, são modas, deixa-o estar para já.

Pai - Também dizias isso dos buracos nas orelhas, mas há erros que demoram a passar.

Mãe - Mas não vale a pena estar agora a pegar nessas coisas, hoje é um dia de festa.

Pai - é verdade. Quando é que te animas? A tua mãe preparou isto tudo, farta-se de trabalhar e estás com essas trombas?

Mãe - Vamos controlar os nossos modos.

Pai - Modos é falar quando falam connosco! Não estou a perceber a atitude, não estou a ver o jogo para estar aqui, tu também tens coisas para fazer certamente e ele aqui, com esta cara de parvo, esta cara de mal-agradecido, cara de quem nasceu com o cu virado para a lua, num berço de ouro. Expectativas falhadas? Só se forem as minhas, que tinha outros sonhos para o sangue do meu sangue. Voltas, com o rabo entre as pernas, e nem és capaz de olhar as pessoas nos olhos. As pessoas que te deram vida, a quem deves tudo, as pessoas que te deram pernas para andar e tu nem olhas nos olhos, nem te olhas a ti mesmo nos olhos, quem és tu afinal? Serves para quê? Vais ser parasita a vida toda?...

S - DE NOVO

António é o pai, Sofia é a mãe, Joana a aniversariante.

Todos - Para o menino Winston, Uma salva de palmas!

Pai - E que venham muitos mais!

Mãe - Tenha tudo de bom do que a vida contém, tenha muita saúde e amigos também!

Pai - Txin txin!

O filho ri. O pai e a mãe riem. Dura pouco tempo, por detrás de cada olhar está um ligeiro

desconforto mas todos os atores querem que resulte.

Mãe - Hoje é um dia muito importante. Ainda me lembro de quando nasceste. Eras tão

pequenino.

Pai - Tão perfeito.

Filho - Obrigado queridos pais pelo vosso apoio incondicional. Sem vocês não seria possível

estar aqui hoje.

(O Pai volta e meia pega no telemóvel, silêncio constrangedor)

Pai - Fizemos o que tínhamos a fazer. *(desconcentrado)*

Mãe - E agora, que bom, estamos todos juntos, a celebrar.

Pai - É uma dádiva.

Filho - Ainda bem que voltei do estrangeiro.

Mãe - Ainda bem que tens sonhos e ambições.

Pai - Ainda bem que...(toca o telemóvel) Desculpem, é a minha encomenda.

Atende a chamada e sai de cena. Os atores ficam pendurados. Passado um bocado volta.

Pai - Ok, desculpem, onde íamos? Ainda bem que...

S- Opá assim não dá. Não dá. Não podes estar colado ao telemóvel. Isso estraga logo a

premissa da cena. Parece que o pai é ausente, que não quer mesmo saber. Tentámos isto no

outro dia, não funcionou. Refizemos o texto, mudámos as personagens, podemos dar uma

hipótese?

A - Eu disse logo ao início que estava à espera de uma encomenda.

S - Está bem, mas há momentos e momentos. A hora da refeição é sagrada. E ainda por cima

é o aniversário. Tem de haver um esforço, senão não chegamos a lado nenhum.

A - Mas é para chegar a algum lugar? Eu pensava que nos estávamos a divertir. Que era só

uma brincadeira não foi isso que combinámos lá fora?

S - Sim, divertimo-nos mas a ideia é tirar daqui alguma conclusão.

A - Com este tipo de guião não tiras nenhuma conclusão. Isto é completamente irreal. É

possível chegar a alguma conclusão com isto?

S - Estamos a tentar. Se não tens um propósito não sei o que estás a tentar fazer.

A - Nada. Não estou a tentar fazer nada.

S - Então é por isso que falhamos sempre! Porque há sempre alguém que não está a tentar!

A - Olha, porque é que não nos matamos e acabamos logo com isto?

S - DE NOVO

Todos - Para o menino Winston, Uma salva de palmas!

J - STOPJ - Espera, tive uma ideia muito melhor.

S - Mas agora era eu que fazia anos. Tens de dar oportunidade para tentarmos várias coisas,

não podemos estar sempre a parar.

J - Espera, espera, não vamos insistir por aqui. Eu já sei como resolver. É Natal.

A - Natal! Esta ideia é muito melhor.

J - O Natal é assim uma espécie de penso rápido, é como a fita-cola, é para representar a

prosperidade, para dar a sensação de prosperidade. No lugar do burro arranjamos um cão,

no lugar da vaca uma televisão, no lugar do pai pomos o tio, para evitar pais ausentes e

desconcentrados, no lugar da mãe alguém tipo Mrs Weasley, que faz todo o tipo de comida e

sobremesa e tricota camisolas para os filhos, mas não deixa de ser forte e empoderada, no

lugar do filho, uma filha, para mostrar que o facto de Jesus ser homem não diz nada em

relação à capacidade e possibilidade das mulheres serem divindades. É isso. VAI!

A - Esperem, tenho a sensação que estamos a improvisar. E que não é suposto.

S - Não, espera, o Natal parece funcionar, mas com o consumismo à mistura torna-se tudo

muito complicado, há tensões no ar mesmo que prepares bem a cena, é melhor a passagem

de ano, há uns foguetes que rebentam, a Câmara oferece, não se preocupem e há bebida.

A - E comida e há doze passas

J - e depois vemos um filme com os amigos ou os irmãos ou os primos:

A - sozinho em casa

S - harry potter

J - nanny mcphiee

S - música no coração

A - titanic

J - grinch

A - Estes filmes não são mais no Natal?

J - É toda a época festiva. É essa a beleza.

S - e temos objetivos, essa parte é a mais gira: qual é o teu objetivo?

J - perder peso!

A - ir ao ginásio

S - emagrecer

J - poupar dinheiro para ir viajar

A - para investir em imobiliário

S - ganhar o euromilhões

A - comprar um barco

J -Ganhámos 6 euros na raspadinha

S - ligaste para o você na tv?

J - Todos os dias!

A - Bora lá tentar?

Todos - 3,2,1 - Yayy

S - Não, espera, não foi bem, repetimos,

Todos - 3,2,1

A - Não, gente, temos de entrar com o pé direito

Todos - 3,2,1

J - É isso. São convenções, podemos repetir quando quisermos.

A - Dizem que o natal é quando um homem quer.

S - E a passagem do ano também.

J - o champanhe é barato mas é bom

S - vê-se uma multidão nos aliados

A - raspamos o frango do osso

J - chupamos a espinha do bacalhau

S - sobremesas do continenteJ - enfarda, enfarda

A - o parkinson da avó derruba o copo de vinho
S - uma tensão palpável à mesa
A - a toalha de renda toda manchada
J - Enfarda, enfarda
A - um clima de cortar à faca
S - o comentário do tio foi uma flecha
J - Enfarda, enfarda
S - destruiu a auto-estima de quem levou com ele
J - a mãe a impingir mais comida
A - Ninguém aguenta mais
S - uma tensão
A - os putos estão aos gritos
J - é melhor voltar ao natal,
A - não, antes disso, ao quotidiano.
S - Como é que isto chegou aqui?
J - Tragam o pai ausente, levem o tio metediço.
A - Eu disse para não improvisarmos.
J - O barulho dos foguetes faz o cão ladrar.
S - Mais putos aos gritos. De onde vieram eles?
J - Come mais, filha, come mais
A - Olha que ainda parte a cadeira!
S - Olha que o dinheiro não cai do céu...
J - Olha que ainda ficas para tia.
A - Põe-te direito, faz-te homem!
S - Algo está a verter, é a puta da paciência.
J, A- DE NOVO! (*tapam a boca de Sofia que ia dizer mais asneiras e tapam as bocas um do outro, vão ficando sem ar*)

5. INSUFLAMENTO

O 1 é o António, o 2 é Sofia, o 3 é a Joana.

1 - é preciso levar aquilo para ali, transportar o de lá para cá, empurra naquela direção para ter a certeza que ficou, dedica umas boas horas a insuflar, a meter ar, depois volta a arrumar aquilo ali que entretanto já se desarrumou com o peso da, depois é preciso meter ar, ele procura o furo, sempre a procurar o furo, o buraco, a falha, a racha, seja o que for. Procura e fita-cola. Até encontrarmos algo melhor, fita-cola. Até hoje não encontramos nada melhor do que fita-cola.

2 - E nunca encontraram o furo?

1 - O furo é encontrado, depois perde-se, depois aparece outro. É um processo.

2 - E é preciso mantê-lo cheio?

1 - Exatamente.

2 - Porquê?

1 - Porquê?

2 - Porquê?

3 - É preciso meter ar, insuflar, isto sempre foi assim. Por exemplo, eu dou um exemplo, o

piano existe para ser tocado, se não é tocado não cumpre o seu propósito, para quê existir

não é? O carro precisa que andem com ele, que puxem pelo motor. Senão não serve de

nada. É a mesma coisa aqui. Veja, insuflamos porque precisa de ar e nós temos mãos não é?

É bastante óbvia a ligação.

1 - Obrigada pela explicação caro trabalhador. Aqui está um trabalhador que sabe o que fazer às mãos. Enquanto estamos a perder tempo a explicar-lhe os porquês o trabalho não está a acontecer em todo o seu esplendor e não sei se tem noção mas todos os mercados dependem deste ar. É toda uma cadeia de trabalho, se um elo se quebra toda a cadeia se desmorona. É a catástrofe. A cada segundo que não insuflamos perdemos cinco cêntimos, que depois descontaremos do seu salário. Se não insuflarmos devidamente arriscamos o colapso de toda a sociedade como a conhecemos. E o desconhecido é uma paisagem terrível não acha? O seu colega está a ter de trabalhar o dobro para assegurar o tempo desta conversa. A engrenagem precisa de si. Por cada minuto de trabalho pode vir a ganhar 3cêntimos. 2,5 cêntimos numa fase inicial. Pode começar?

2 - Quando?

1 - Agora.

Sem dizer que sim o trabalhador 2 é empurrado para dentro da rotina de trabalho.

Ao início

tem dificuldades mas depois habitua-se.

2 - Já trabalha aqui há quanto tempo?

3 - Trinta anos.

2 - Como se chama?

3 - Três. E você?

2 - Dois. Mas eu acho que tinha outro nome.

3 - É provável. Lembre-se que aqui devemos ser flexíveis ao que é necessário. E agora é

necessário que você seja o 2.

2 - Isto é sempre assim tão...

- 3 - Tão quê?
2 - Atarefado?
3 - Isto não é nada. Quando estou cá sozinho é pior, muito pior.
2 - Gosta do que faz?*O trabalhador 3 pára por instantes. Depois regressa quando se apercebe que perdeu dois segundos.*
3 - É bom para os músculos! Sempre ativos. Temos músculos, é para usar. Pense bem, uma cadeira é para sentar, se ninguém se senta nela, não tem sentido a sua existência. A vaca é para ser comida, se ninguém a comer, reproduz-se infinitamente e torna-se um grande problema de sustentabilidade. Existe para nada. Não serve de nada. Só atrapalha.
2- E é você que decide a utilidade das coisas?
3- Eu não. Quem manda.
2- Quem manda?
3- Sei lá, os patrões, os governantes, os príncipes.
2- E a utilidade dos seus músculos é....?
3- Insuflar.
2- Disseram-lhe?
3- Sem isto não saberia bem o que fazer com eles.
2- Tanta coisa
3- Como disse?
2- Tanta coisa que poderia fazer com eles. Ou não fazer. Olhar para nada pode ser melhor do que olhar para alguma coisa, qualquer coisa, só porque se tem olhos. O silêncio pode ser melhor do que escutar alguma coisa, qualquer coisa, só porque se tem ouvidos. A boca pode estar melhor calada quando não tem nada para dizer. A utilidade ou inutilidade das coisas não é assim tão óbvia.
3- Cuidado que ainda se transforma
2- Transformo-me?
3- Em inútil. Corpo-excrescência. Num corpo que é preciso varrer para longe do quotidiano.
Como um tumor, uma pedra no sapato, um quisto.
2- Ainda tenho muitos bons anos à minha frente.
3- E atrás de si?
2- O arrependimento.
3- Porquê é que está aqui?
2- Porquê?
3- Porquê?
2- Porque tenho de comer. Se não comer deixo de existir.

3- E quer existir para quê?
2- Aprecio a existência.
3- Em que momentos aprecia a existência?
2- Em muitos momentos.
3- Está a apreciar a existência agora?
2- Não, de facto, agora não.
3- Tendo em conta que passa aqui a maior parte do seu tempo volto então a perguntar: Porquê é que está aqui? (Pausa) Para poder existir e quer existir porque aprecia existir, mas não aprecia a existência enquanto está aqui. Então porque é que está aqui? Para poder existir e quer existir porque aprecia existir, mas não aprecia a existência enquanto está aqui. Então porque é que está aqui? Para poder existir e quer existir porque aprecia existir, mas não aprecia a existência enquanto está aqui. (*o mecanismo intensifica-se ao longo deste discurso*)
O trabalhador 2 pára de trabalhar.

3 - Então?

O objeto vai perdendo ar.

3 - Camarada, preciso de ajuda.
2 - Tem razão. Não tem sentido estar aqui.
3 - Era só uma provocação, uma brincadeira, estava a meter-me consigo, era uma experiência social. Lembre-se que a própria luta para atingir os píncaros basta para encher o coração de um homem.
2 - É preferível não existir. Isso nunca estará cheio.
3 - Isto estar cheio é uma utopia. Serve como referência apenas. Fazemos o que fazemos para manter o mundo como está. A mudança é fundamental para que tudo fique na mesma. Precisamos de novos ares, entende?
2 - O ar que sai é o mesmo que entra. Tóxico. Respira-se muito mal aqui. Mal se respira aqui.
3 - Não está a fazer esforço nenhum para respirar! Assim claro que é difícil. Ouça, essa sua ação tem consequências não só para si mas para todos.
2 - Chame o Winston para o ajudar. Eu desisto.
3- Quem é o Winston?
2 - É o seu superior.
3 - Você está louco. Não conheço nenhum Winston. Ele não se chama Winston. O Winston era...
2 - Não fui eu que enlouqueci. Foi o mundo. Se são estas as regras recuso-me a jogar. Chame o outro. Já não pode. Entretanto ele morreu. Este céu asfíxiante ordena-me que

fuja. Corro em direção ao silêncio, à inação e os músculos sem utilidade vão perdendo vigor, não sabem para que foram feitos, a lucidez desfaz a pele, os músculos, os ossos. Serei em breve uma massa amorfa plena de si mas inapta, inadaptada, corro para tentar respirar mas o ar escasseia, a boca falha, no lugar dela há um umbigo, no lugar do umbigo um joelho, no lugar do joelho a orelha, no lugar da orelha o nariz, no lugar do nariz um dente, no lugar do dente um pequeno cérebro com cáries. Demito-me desta lógica, despejo-a sanita abaixo, mas não tenho uma solução para si, não tenho, não tenho a panaceia para os seus problemas. A fita-cola é o melhor que encontraram. E eu não encontrei melhor. *(ao longo deste discurso vai progressivamente ficando com mais dificuldade em respirar)*

A - DE NOVO

6. DISCOTECA

Música aos gritos

Duas pessoas na fila para a casa de banho. Uma a dançar.

S- O QUE É QUE ESTAMOS A FAZER AQUI?

J- O QUÊ?

S- O QUE É QUE ESTAMOS A FAZER AQUI?

J- O QUÊ?

S -NUNCA MAIS AVANÇAMOS.

J- CALMA, ACABÁMOS DE CHEGAR.

S -ISTO JÁ DURA HÁ MUITO TEMPO

J -O QUÊ?

S -ESTOU FARTA.

J- AGUENTA.

S -QUEM É QUE TEVE ESTA IDEIA?

J- USA O CORPO PARA PASSAR O TEMPO

S- O QUÊ?

J-PENSAR É SER CONSUMIDO. ESTÁS CONSUMIDA!

S- QUEM É QUE PÔS ESTA MÚSICA?

J- NEM TUDO É CONVERSA. ESTÁS A SENTIR?

S- O QUÊ? NÃO.

J- NEM TUDO É CONVERSA. PODE SER QUE FUNCIONE!

7. CHEIRO A MORTO

J - Está aqui um cheiro esquisito, não sentem?

S- Que horror, que é isto?

A - Que náusea.

(Os três levam a mão à boca)

J- Estou quase a vomitar.

S- Que cheiro é este afinal?

A- Não sei, mas é mesmo, mesmo, insuportável.

S- E de onde vem?

A- Não sei, mas a minha mãe morreu ontem.

J- Sim, mas não trocaste de roupa?

A - É claro que troquei de roupa.

J- Então não pode ser do cheiro da morte da tua mãe.

A- Pois não, mas então do que será?

S- Pode ser de algum animal morto. Winston?

J- Não, o velório foi o ano passado.

A- Pode ser de alguma fossa.

S- Pode até ser de algum soldado caído em batalha.

A- Houve aqui uma batalha?

J- Sim, houve, mas já passaram cem anos.

Os três procuram no palco pela origem do cheiro.

S- Assim não dá para estar.

A- Já não o consigo suportar. E, estranhamente, sinto-o cada vez mais entranhado em mim...

aliás, em nós... Mas eu troquei de roupa e até me lavei com sabão azul...

J- Sim, é mesmo estranho, é como se este cheiro em vez de se dissipar com o tempo, se

intensificasse cada vez mais.

S- A última vez que cheirei alguma coisa parecida a isto foi no dia da morte do Clésio.

A- Quem é o Clésio?

S- Não me lembro. Acho que era o mordomo.

J- Isso não é verdade, pois não?

S- Sinceramente, não sei. Podia ser. Tenho muitas histórias na minha cabeça. Vivi-as todas,

mesmo as que são mentira.

J- (depois de uma pausa) E este cheiro que não nos larga...

S- Temos de ir embora.

A- Sim, vamos sair daqui.

S- Já fizemos quilómetros e este cheiro não nos larga.

(Os três dão algumas voltas ao palco e param no mesmo sítio de onde partiram. Alguém, S,

tenta quebrar com o círculo e sair mesmo do palco.

J - Calma, o nosso mundo é deste lado. A nossa função aqui é representarmos a condição

humana, para que, do outro lado, não a tenham de viver. Sempre foi assim. Não é recomendável misturarem-se as ordens. Palavra do senhor! E aqui estamos melhor, mais

seguros, daquele lado é tudo muito incerto, acredita. Parece que há uma nova guerra, que a inflação vai subir a galope, que está previsto não chover durante os próximos cem dias, perdão, cem anos, que os golfinhos vão começar a comer os tubarões, enfim, o apocalipse, o apocalipse...

S- Estou cansada. Parece que andámos em vão, que fugimos para nada.

A- E se o problema somos nós?

J- Como assim “nós”?

A- Sim, nós. Se o cheiro nos parece seguir para onde quer que vamos é porque, se calhar, o problema somos mesmo nós.

Cheiram-se.

S- Isto é ridículo.

J- Oh, não podemos avaliar aquilo que fazemos ou deixamos de fazer pelo facto de ser ou não ridículo.

A- Querem dizer: absurdo.

J- Isso. Pensem: o absurdo até tem a sua piada.

S- Sim, sim, o mundo é uma galhofa pegada. O que é preciso mesmo é apanhar-lhe o ângulo certo e, aí, até uma guerra nuclear, um genocídio, um extermínio em massa, se podem transformar em peças de muito boa comédia.

A - (Para Sofia) Tu cheiras ao cheiro da minha mãe ontem...

S- Do que é que estás a falar?

J- Eu acho que ele quer dizer que tu cheiras àquilo.

S- Qual aquilo? Aquilo, aquilo?

A- De certeza que o cheiro é das nossas roupas.

J- Eu tenho fósforos.

A- E além está um bidão com gasolina.

S- Vou buscá-lo.

J- Espera. Fazemos isto lá fora. Regras de segurança.

Os três saem e voltam sem as roupas. Se possível fumo entra pelo cenário.

J- Ainda vos cheira a alguma coisa? Poderá ser da nossa pele?

S- Cheiro... àquilo.

J- O que podemos fazer para tirar este cheiro?

A- Nada.

J- (*depois de pensar e com alguma euforia*) Hum, já sei, nada está perdido, podemos utilizar o outro bidão de gasolina. Apesar do preço, achei por bem comprar dois, é melhor prevenir do que andar a pé.

S- Sim, a gasolina tem um cheiro intenso.

A- Sim, podemos cobrir-nos de gasolina. Este cheiro é mesmo inumano.

A vai buscar o bidão

A- Sentem-se.

Os outros dois sentam-se no chão e A rega-os com a gasolina, depois senta-se também e

rega-se a si mesmo.

S - Mas o cheiro da gasolina vai passar.

J- Já sei, tenho uma ideia. Dá-me os fósforos.

J levanta-se e vai buscar os fósforos. Vai para acender o fósforo e é interrompida.

S - Espera, devíamos fazer isto lá fora. Regras de segurança.

A acende um fósforo, desafiante.

8. STOP/DESTRUIÇÃO DA CASA

S - Espera, STOP, o David disse que falta o ponto de vista do homem absurdo.

A - E isso é o quê mesmo?

S - É o lado bom, é dares de caras com o absurdo, e não tentar fazer sentido dele, não desistir da vida, não lutar contra ele.

J- Exato. A pedra, o homem empurra, a montanha. O homem absurdo participa no jogo da

vida com consciência de que é um peão. Mas não sofre com isso.

A - Sim ok, mas como é que se isso se traduz?

(silêncio que dura, todos procuram responder)

S - Imaginem que não há regresso a casa. Que a casa é incendiada no final. E não há o lugar-casa depois do dia de trabalho. Não há a casa-mãe. E, assim não há o destino, não há um sentido. Falta-nos conhecer a frescura da água no barro negro do inóspito, o abraço caloroso do estrangeiro, o acolhimento sem condições do naufrago, a hospitalidade radical. A alegria de encontrar novas terras e depois partir sem deixar rasto, nem sequer amuletos, nada! Tudo, mas mesmo tudo...

Desamparados, apáticos, despídos, destroem a casa durante este manifesto.

A - Opá cala-te! Cala-te! Foda-se, foda-se, foda-se, foda-se. Não aguento! Não aguento! Não aguento! Não aguento mais fazer isto. Sinto nojo desta pele, desta carne. Já não me consigo sequer endireitar, ando sempre curvado. E a voz? Já não reconheço a minha própria voz. É como se alguém falasse por mim, como se eu fosse um boneco nas mãos de um ventríloquo.

S - Calma, calma, não te canses, tudo está perdido e tudo está ganho.

A - Não! Não! E não! Mais vale matarmo-nos de uma vez por todas!

Entra em comportamento auto-destrutivo.

J - E nós?

S- Isso é o que temos de resolver.

J - É que se por um só momento pudéssemos dizer: isto é claro, o mundo estaria a salvo.

Volta a luz diagonal. Joana tenta convencer António a juntar-se a eles.

J - Vem. Não vamos ficar sem resposta. Não podemos ficar sempre sem resposta. Não podemos perder sempre.

Caminham pela luz e chegam ao final. Descobrem que o seu sentido era apenas um projetor.

A - Vou-me matar, porra. *Sai.*

S - Olha, acho que já temos muito material por hoje. Não temos de esgotar tudo hoje. Podemos sempre continuar amanhã.

J - Vítor, black out.