

TEATRO PESTE: DO CAOS À LUZ, DO CHUMBO AO OURO

Sandra de Pádua Castro – Mestranda UFMG

*“Aventurar-se no sentido mais elevado é precisamente
tomar consciência de si próprio”
(Kierkgaard)*

Resumo: Este trabalho tem por objetivo apreender, através de uma análise da peça *Estado de Sítio* de Albert Camus, o pensamento camusiano em sua conformidade ou confluência com o de Antonin Artaud. A Peste e as reações que ela provoca, tanto como teatro na definição artaudiana, tanto como personagem na criação de Camus, serão estudadas objetivando uma visão do homem frente à absurdidade do viver, do estar sem ser. Para isso será focalizada a recepção da peça, que se pretendia uma elucidação dos princípios de Artaud, na época de sua primeira apresentação, e os diferentes comportamentos suscitados pela invasão da Peste nas personagens de *Estado de Sítio*.

Estado de sítio é uma peça escrita por Albert Camus, em parceria com Jean Louis Barrault, e surgiu como fruto de um desejo de elucidar e seguir os princípios de Antonin Artaud. Para Camus, *Estado de Sítio* representou um ato de ruptura onde ambiciosamente buscou “misturar todas as formas de expressão dramática, desde o monólogo lírico até o teatro coletivo, passando pelo interpretar mudo, o simples diálogo, a farsa e o coro” (CAMUS, 2002: 27). Apesar de Camus configurá-la como uma tragédia moderna, Pierre Louis Rey defende a idéia de que se trata realmente de um drama, uma vez que, pela própria distinção elaborada por Camus, na tragédia enfrentam-se forças legítimas, igualmente armadas de razão, enquanto no drama apenas uma é legítima. E se em Estado de Sítio uma das forças é representada pelo totalitarismo, esta não poderia ser uma força legítima sob nenhuma circunstância. Mas de qualquer forma, Camus suscita o instante trágico em que o indivíduo “se levanta contra as formas cósmicas de pensamento” (REY in Camus, 2002: 07-16).

A peça teve uma recepção altamente negativa da crítica. Nas palavras de Camus ela foi um grande “fiasco” e para Barrault, que esperava muito da parceria com Camus, foi, segundo ele, seu “primeiro desgosto no teatro” (in CAMUS, 2002: 187). À crítica não escapou nada: música, cenários, coreografia, texto, simbologia e até mesmo o local - a Espanha - onde foi situada a ação da peça. Nada agradou. No entanto Camus sabia ser, Estado de Sítio, de seus escritos, o que mais se assemelhava a ele (CAMUS, 2002: 18).

Em resposta ao crítico Gabriel Marcel, Camus disse que o quis foi “atacar frontalmente todo tipo de sociedade política que se organiza à direita ou à esquerda, de modo totalitário, como uma máquina para desesperar os homens” (2002: 182). Barrault, o mais atacado pela crítica, disse que gostaria de ter mantido a peça em cartaz por mais tempo (foram 23 apresentações de 27-10-48 a 15-01-49), mas que isto os faria naufragar economicamente (In CAMUS, 2002: 188).

Barrault também desabafou: "na noite da última apresentação da peça, as pessoas de Paris mal conseguiam disfarçar sua alegria com a idéia de que havíamos fracassado; padeci de uma dor física da qual ainda tenho a cicatriz". (In CAMUS, 2002: 187) Esse desabafo nos aproxima de uma Paris semelhante à cidade de Oslo na Noruega, para a qual Eugênio Barba havia retornado após sua temporada com Grotowski. Segundo Barba, a única iniciativa dos habitantes daquela província de Oslo "era desgostar-se dos êxitos alheios ou alegrar-se com os erros dos outros, sem ter nunca a coragem de assumir as conseqüências dos seus próprios” ¹ (BARBA, s/d, 32).

Que semelhança é esta, implícita, entre Paris, Oslo e Cádiz, a cidade da peça de Camus? É que todas elas receberam a visita inesperada da Peste, ou como teatro ou na vida, como uma doença. Se reconstituirmos os princípios de Artaud em um paralelo à filosofia de Camus, encontraremos aquela cidade de Cádiz na sua mecanicidade cotidiana e reconheceremos nela os habitantes, não só da cidade de Paris ou de Oslo, mas de qualquer outra cidade deste "mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber” (ARTAUD, 2002: 26). Porque o que veremos é o que há de mais comum, veremos aquele homem denunciado pelo personagem Nada da peça, "aquele homem que imagina que tudo está na mais perfeita ordem enquanto estiver fazendo suas três refeições diárias, trabalhando suas oito horas e mantendo suas duas mulheres" (CAMUS, 2002: 37). Trabalho, comida e sexo...ou nem isso, desde que não se desviem da circularidade dos hábitos. Mas como romper com essa circularidade se, como afirma Artaud, "quando tudo nos leva a dormir, olhando com olhos atentos e conscientes, é tão difícil acordar e olhar como num sonho, com olhos que não sabem mais para que servem e cujo olhar está voltado para dentro" ?! (ARTAUD, 1999: 06). A inversão do olhar e a dificuldade que o homem tem de encarar e decifrar sua própria imagem é assim percebida por Artaud: olhamos afora, como se tudo que estivéssemos vendo não fosse mais do que um espelho do que somos.

A peça se inicia com um tema sonoro e com uma cena completamente escura, que remete à visão do caos original, aquele momento anterior à criação "em que a Terra estava sem forma e vazia" (Gênesis, 1). E, assim como no Gênesis o espírito de Deus se movia sobre a face das águas, um cometa se desloca lentamente no céu de Cádiz até que se faz a luz e os personagens se tornam visíveis. O caos é visto tanto por Artaud quanto para Camus como necessário para que a forma debilitada retome vigor. Segundo Mircea Eliade (apud PALACIOS, s/d: 32) "uma forma, seja qual for, pelo fato de que existe como tal e dura, debilita-se e se gasta; para retomar o vigor é necessário voltar ao caos, à orgia, às trevas"². O caos é uma visão artaudiana do teatro como princípio recriador por conter "infinitas perspectivas de conflitos e ser tão decisivo quanto perigoso" (1999: 52). Para Camus o caos é o instante que precede e abarca a possível percepção do absurdo, percepção que favorecerá o despertar da consciência para a recriação.

Ao tema sonoro da cena inicial mistura-se a luz do cometa e o diálogo e os gritos das personagens, numa busca de correspondência entre sons, palavras e gestos para que estes, ao emergirem do caos original, plenos de energia, transformassem espectador e teatro. Transformação que é ideal de Artaud, que acredita que o teatro, assim como a alquimia, objetiva a fabricação do ouro a partir de símbolos que colocariam o Cosmos em ebulição e, por corolário, a destruição minuciosa e exacerbada de toda forma insuficientemente apurada (ARTAUD, 1999: 51-53). Mas o que parece, é que quanto mais os autores perseguiram este ideal, mais se distanciavam de uma aceitação do público e da crítica.

Talvez se faça necessário saber um pouco da peça para entendermos as posições dicotômicas suscitada por ela entre autores e críticos: é uma cidade – Cádiz - em que para seus habitantes, como disse Artaud a respeito do teatro ocidental da época, o que importava era saber se iriam trepar direito, se fariam a guerra ou a paz, se venceriam este ou aquele problema banal, ou seja, eram o retrato do homem provisório e material. (ARTAUD, 1999: 41). Surge no céu desta cidade um cometa pressagiando o mal. O governador decreta que não surgiu cometa algum, que ninguém viu nada, que ninguém ouviu nada; segundo o governador, "governos bons são aqueles em que nada acontece" (CAMUS, 2002: 38). A população obedece, pois obedecer é hábito e hábito para eles é a vida. Até que chegam dois estranhos que depõem o governo (na verdade foi uma negociação, pois se troca o trono pela vida e que se dane o reino) e instauram na cidade um estado de sítio. Os dois estranhos eram a Peste e a Morte. A reação dos moradores à

invasão, semelhante ao comportamento sob o governo anterior, é de medo e submissão. E, segundo Delumeau (1989: 20), “quem quer que seja presa do medo corre o risco de desagregar-se. Sua personalidade se fende, a impressão de reconforto dada pela adesão ao mundo desaparece; o ser se torna separado, outro, estranho”.

No entanto, mesmo envoltos no medo, há quatro tipos de reação à peste e à morte identificados na cidade de Cádiz: a reação do governo, a dos personagens tipificados (juíz, padre, e população em geral representada por um coro), a de Diego e Vitória, personagens centrais, e a reação do personagem Nada.

A reação do governo foi de entrega, passividade, egoísmo. O povo não lhe interessa, mas sim salvar a própria pele. Os habitantes em geral, uma massa amorfa, sem questionamentos, conduzidos pelo medo. Não sabem que não vivem e temem a morte. Essa é a absurdidade apontada por Camus, o viver inconsciente num mundo mecânico em que “ao ritmo exterior da vida cotidiana corresponde o automatismo de nossos gestos, e em que a falta de sentido está não somente fora de nós, mas também em nós mesmos”³ (LUPPÉ, 1952: 16). Conhecendo estes habitantes, conhecemos a Peste e podemos entendê-la da mesma forma que Camus. A Peste não seria uma doença, mas um sintoma ou mais precisamente a materialização patogênica do que internamente é este estranho “equivocadamente chamado homem” (WEOR, 1996: 43), privado da lucidez de si mesmo. Para Camus a peste é o símbolo do mal e para Barrault, tanto como para Artaud, um fenômeno salvador. Opiniões que não são contraditórias, e sim complementares, pois é um mal em que nele reside a possibilidade de abalar e alterar uma normalidade fundamentada na inconsciência, que é a origem da própria peste. A peste seria um ponto de partida para um viver consciente. Neste caso ela seria a metáfora do absurdo, daquele instante empírico imprevisível, pessoal e incomunicável em que se percebe “esta falta de sentido da vida experimentada pelo sentimento pela inteligência”⁴ (LUPPÉ, 1952: 15).

Podemos observar que é um teatro falando sobre o teatro, que por definição artaudiana é a própria vida: uma metalinguagem. Camus não está se referindo a questões individuais. Não se trata também de um problema do mundo ou do homem, mas da relação estranhamente banal existente entre eles. Uma relação que determina uma existência sem angústia, passiva, daqueles que se furtam à trágica aventura do conhecer-se e se entregam à mecanicidade. Segundo Guimarães (1971: 53) em análise ao pensamento

camusiano “é a ausência de um fim próximo e palpável que tira o sentido dos atos cotidianos, fazendo-os mecânicos. Houvesse uma finalidade e tudo estaria salvo. Seria criação”. Podemos complementar que haveria também uma teatralização da vida e uma vivificação do teatro, pois que a vida seria movimento, dinâmica consciente e não um macro-dia formado por finitos micro-dias tão iguais quanto o macro.

É assim que a peste chega com sua secretária Morte, anunciando a cada habitante que “morremos e nada tem, pois, sentido e nossa aventura humana é inútil”⁵ (LUPPÉ, 1952: 21). Porém esta visão não é o mal em si. Para Artaud (p.29), a ação da Peste, como a do teatro é

benfazeja pois, leva os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, **convida-as** a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam.

Conforme destacado na citação acima, o que existe é um convite, que poderá ou não ser aceito. Existe o choque, o susto, mas a reação não é previsível. Pode acontecer a aceitação passiva ou o medo, o desejo de fuga, ou pode ocorrer uma esperança, que persistirá inerme, ou a desesperança que conduzirá ao suicídio ou à revolta.

Antes de adentrar na análise das reações de Diego e do Nada, uma pausa para o fim do riso: o primeiro a morrer em Cadiz foi um comediante, pois como poderia sobreviver sob o totalitarismo, ou para quê? O riso perde sua função tanto agregadora quanto disjuntora em uma sociedade cujos membros não devem ter “uma atenção constantemente vigilante” não devem “discernir os contornos da situação presente”. (BERGSON, 2001: 39). O riso se torna uma ameaça ao sistema, pois a alegria perverte a ordem.

É assim, privado do riso, que nos deparamos com a personagem Diego. Estudante de medicina, prenúncio e protótipo de um especialista satisfeito dentro de sua limitação, Diego acredita ser capaz de ajudar as pessoas, abrandando o sofrimento ou mesmo curando. Mas logo percebe sua impotência, se desespera e o medo o conduz à fuga. É nesse vazio do saber-se impotente, na angústia do ver-se, que ouve os dois discursos femininos que irão alterar a direção do drama. Primeiramente sua noiva, Vitória, o

instiga a enfrentar a situação lutando contra sua peste interior, em um discurso de exaltação ao amor e à coragem. Mas um discurso aparentemente improfícuo, pois Diego continua sua fuga desesperada; corrompe um barqueiro para que o leve, mas antes de embarcar, a personagem Morte rouba a cena e a vida do barqueiro. E é um segundo discurso feminino, o da Morte, que demonstra a Diego a inocuidade da fuga. De frente com a Morte é que o absurdo se desvela a Diego. Como afirmou Guimarães (1971: 32), “a morte descoberta penetrará tudo. É ela que faz trágica a dor e a injustiça sofrida pelos homens. É ela que faz trágica a felicidade. Sofrer para morrer. Ser feliz e morrer”.

Mas a grande tarefa camusiana ou a realização da Grande Obra artaudiana é a superação desse absurdo, que não se dá nem pela esperança que “descansa na promessa de um mundo que seja chave deste, na afirmação de que tudo será explicado um dia, que desde agora tudo tem uma razão de ser...”⁶ (LUPPÉ, 1952: 21) e nem se dá pelo suicídio. Pois, no instante mesmo do choque, quem o sofre é a consciência, que é o resultado do confronto dela mesma com a realidade; e o suicídio é a fuga dessa confrontação, é a eliminação da consciência. A superação do absurdo, na filosofia camusiana, acontece somente pela rebelião. Rebelar-se é viver o absurdo, é manter a cada instante o confronto com a realidade. Viver, mesmo sabendo da morte e da solidão, é revolta. Segundo Guimarães (p 37) “estar destinado a morrer e, no entanto viver com a certeza de sua finitude – eis todo o valor. Se a morte é o grande mal, é ela que faz a grandeza do homem”.

E Diego, após a visão do absurdo, opta pela rebelião. Enfrenta a morte e provoca os outros habitantes para a revolução. No momento em que estava para vencer a Peste e a Morte, Vitória, sua noiva é atingida pela peste. Ele então pactua com a Morte pela vida de Vitória. Entrega-se tragicamente e a realização dessa tragédia enfraquece até à eliminação, o regime totalitário da Peste.

Mas há uma personagem cuja reação ainda nos resta averiguar: o Nada. Desde o início ele sabia o que estava acontecendo Ele via a absurdidade da vida antes mesmo da visita da Peste e da visão da Morte; o vinho, provavelmente lhe possibilitava isso. Ele era o bêbado, o louco que encarna a negação total e passa a servir burocraticamente ao regime totalitário da Peste. Servia ao que acreditava ser a única saída, ou seja, à Morte. Não que acreditasse numa vida futura, mas também não acreditava na atual. “Não acredito em nada dessa terra que não seja o vinho e em nada do céu”, responde o Nada ao inquisidor

juiz ao ser acusado de atrair os sinais do céu por sua libertinagem. E, se como afirma Guimarães, que “julgar e decretar a culpabilidade do homem é concordar com a Peste” também o juiz foi um aliado para aquele Estado de Sítio. Mas o Nada foi um aliado consciente e partia do pressuposto de que, se a vida não tem um sentido, para que seguir vivendo?! E não haveria de fato uma lógica no desejo de morte e até mesmo uma complacência no desejo dela para o outro? Lógica há. Mas não no absurdo. O homem absurdo é aquele que vive sem esperança, que mantém o caos como sendo seu próprio inferno, seu próprio lugar, e para isso converte a vida em revolta. “Ausência total de esperança (que não teme nada a ver com desesperança), recusa contínua do real que se oferece (que não devemos confundir com renúncia) e insatisfação consciente (que não devemos assimilar à inquietação juvenil)” (CAMUS, s/d: 45); esse o perfil do revoltado que Camus desenha. O Nada é a atitude de uma consciência que percebe a realidade, mas não se rebela e elimina a si mesma. Nada é a escolha pelo suicídio, que é o que a personagem faz ao ver destituído o regime totalitário da Peste.

Morre Diego e morre o Nada. Ambos por opção. Mesmo que seja para salvar o amor, que acaba sendo o que o revoltado procura e que é a própria revolta atuando, a atitude de Diego também foi suicida. Mas, considerada grandiosa, trágica... até messiânica, uma vez que ele se torna uma espécie de salvador também de Cádiz e não só de Vitória. A consciência o leva tanto à rebelião quanto à morte. O Nada apenas não passou pela rebelião. Ele não passou pelo amor; daí a inutilidade do suicídio: ele é estéril e logo não engendra solução.

Mas onde estaria a solução? De acordo com Camus, na visão do absurdo como ponto de partida para uma rebelião constante e para Artaud, no teatro que seja tal qual a peste, que traga ou a extrema purificação ou a morte. Resta-nos saber, “se haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro e devolver a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais” (ARTAUD, 1999: 29). Esse foi o desafio imposto por Artaud, que Camus e Barrault resolveram enfrentar. Montar um espetáculo, um teatro que fosse Peste representando a peste e dessa forma anunciasse aos espectadores os sintomas que vivenciaríamos sob este teatro e, concomitantemente, denunciasses as diferentes formas de exo- e endo- invasão que se metaforizam sob o signo da Peste.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBA, Eugenio. *Teatro: Soledad, oficio, revuelta*. Catálogos, s/d.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMUS, Albert. *Estado de Sítio*. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*. O Suicido Filosófico. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d.
- DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GUIMARÃES, Carlos Eduardo. *As Dimensões do Homem: Mundo, Absurdo, Revolta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- LUPPÉ, Robert de. *Albert Camus*. Buenos Aires: Editorial La Mandrágora, 1952.
- PALACIOS, Felipe Reyes. *Artaud y Grotowski, ¿ el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* Grupo Editorial Gaceta S.A., Col. Escenología, s/d.
- WEOR, Samael Aun. *Psicología Revolucionária*. Editora C.E.G. do Brasil, 1996.

¹ “era acicalarse servilmente con las plumas de los éxitos ajenos o alegrarse de los errores de los otros, sin tener nunca el coraje de asumir las consecuencias de los propios” .

² “una forma, sea cual fuere, por el hecho de que existe como tal y dura. Se debilita y se gasta; para retomar el vigor le es menester (...) volver al caos, a la orgía, a las tinieblas”.

³ “al ritmo exterior de la vida cotidiana corresponde el automatismo de nuestros gestos, en que la falta de sentido esta no solamente fuera de nosotros sino en nosotros mismos”.

⁴ “esta falta de sentido de la vida experimentada a la vez por el sentimiento y por la inteligencia”.

⁵ “morimos y nada tiene, pues, sentido, y nuestra aventura humana es inútil”.

⁶ “descansa en la en la promesa de un mundo que sea la clave de este, en la afirmación de que todo será explicado un día, que desde ahora todo tiene una razón de ser”.