

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**GILBERTO BETTINI BONADIO**

**O PENSAMENTO EM IMAGENS: FILOSOFIA E LITERATURA NA OBRA DE  
ALBERT CAMUS**

**GUARULHOS**

**2019**

**GILBERTO BETTINI BONADIO**

**O PENSAMENTO EM IMAGENS: FILOSOFIA E LITERATURA NA OBRA DE  
ALBERT CAMUS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, EFLCH) como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Linha de pesquisa: Arte, Subjetividade e Cultura.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Arlenice Almeida da Silva

**GUARULHOS  
2019**

## **FICHA CATALOGRÁFICA**

Bonadio, Gilberto Bettini.

O pensamento em imagens: filosofia e literatura na obra de Albert Camus/ Gilberto Bettini Bonadio. – Guarulhos, 2019.  
278 f.

Tese de Doutorado em Filosofia – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.  
Orientação: Arlenice Almeida da Silva.

The thought in images: philosophy and literature in the work of Albert Camus

1. Camus. 2. Imagem. 3. Filosofia. I. O pensamento em imagens: filosofia e literatura na obra de Albert Camus.

**GILBERTO BETTINI BONADIO**

**O PENSAMENTO EM IMAGENS: FILOSOFIA E LITERATURA NA OBRA DE  
ALBERT CAMUS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, EFLCH) como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Linha de pesquisa: Arte, Subjetividade e Cultura.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Arlenice Almeida da Silva

Aprovação: 16 de abril de 2019.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Arlenice Almeida da Silva (Orientadora)  
Universidade Federal de São Paulo

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita de Cássia Souza Paiva  
Universidade Federal de São Paulo

---

Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Emanuel Ricardo Germano  
Universidade Federal do Ceará

---

Dr. Caio Caramico Soares  
Universidade de São Paulo

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Arlenice, minha orientadora, pela confiança depositada em mim e em meu trabalho desde os tempos da graduação na Unesp Marília, confiança que há mais de dez anos vem repleta de estímulo constante ao pensamento profundo, de generosidade e zelo em relação ao saber filosófico e à pesquisa em filosofia.

À Rita Paiva, pelo impulso inicial ao estágio de pesquisa no exterior e pelas aulas inesquecíveis e transformadoras.

À Carole Auroy, por aceitar supervisionar meu trabalho durante o período de estudos na França, pela sua disponibilidade, simpatia e acolhimento sinceros que permitiram o amadurecimento substancial desta pesquisa.

À minha mãe, por inspirar meu amor pela literatura e por criar um ambiente de vivências em que os livros sempre estiveram presentes como objetos integrantes da casa e naturais à vida.

A meu pai, pelo apoio ininterrupto à minha formação e pela ajuda nos momentos difíceis.

A meus irmãos, Mariana, João Paulo, Rafael e Mateus pela cumplicidade antiga, pelo exílio da solidão, por materializarem na minha existência o sentido mais próximo do que pode e deve ser a amizade.

Aos amigos que acompanharam a minha trajetória até aqui, todos vocês foram essenciais para que este trabalho fosse realizado com leveza e alegria.

Agradeço, por fim, a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento desta pesquisa (Processo 2015/04890-6) e da realização de parte dela junto à Université d'Angers (Processo 2017/04259-0).

## RESUMO

Esta tese se dedica à investigação sobre o estatuto da imagem no pensamento de Albert Camus, já que, para o autor, à filosofia são possíveis formas outras de enunciação que não aquela realizada por um conjunto de conceitos interligados em um sistema, tal como se pode observar na tradição filosófica. Diante disso, os escritos principais da obra camusiana, divididos em dois ciclos, o do Absurdo e o da Revolta, apresentarão a questão da enunciação literária da reflexão filosófica, problematizando suas fronteiras ao compreender a imagem como uma ocasião para a reflexão, não se tratando de algo anterior, mas simultâneo a ela. A imagem, portanto, não adultera a reflexão genuína sobre a realidade, mas as envolve intimamente porque permite ao pensamento encarnar experiências inapreensíveis conceitualmente, possibilitando ao filósofo uma apreensão lúcida da existência que, a partir da experiência sensível, não irá definir ou conceituar, mas ilustrar a vida em sua absurdidade, configurando-se como a expressão de uma forma mais completa, isto é, mais fecunda, de pensamento. Não desenvolvendo uma filosofia ao modo sistemático, fechada numa rede de conceitos, tal como fizeram Descartes, Kant, Hegel, entre outros, o autor estaria apontando uma direção para a reflexão filosófica com vistas a uma filosofia mais inquietante, que por meio da criação de imagens colocasse problemas diretamente relacionados à vida humana concreta e sua tragicidade inescapável, uma filosofia na qual o filósofo, malgrado suas pretensões de unidade, enfrentasse lúcida e honestamente o divórcio, para Camus, irrevogável, entre o homem e o mundo.

Palavras-chave: Camus; imagem; filosofia; literatura; absurdo.

## RESUMÉ

Cette thèse se livre à l'investigation du statut de l'image dans la pensée d'Albert Camus puisque, pour l'auteur, à la philosophie sont possibles d'autres formes d'énonciation que celles réalisées par un ensemble de concepts reliés entre eux dans un système, comme on peut l'observer dans la tradition philosophique. À la lumière de cela, les principaux écrits de l'œuvre camusienne, divisés en deux cycles, celui de l'Absurde et celui de la Révolte, présenteront la question de l'énonciation littéraire de la réflexion philosophique, en remettant en question ses frontières en comprenant l'image comme une occasion pour la réflexion, non comme quelque chose d'antérieur, mais simultanée à elle. L'image ne corrompt donc pas la réflexion authentique sur la réalité, mais les associe intimement, car elle permet à la pensée d'incarner des expériences conceptuellement ineffaçables, permettant au philosophe d'avoir une compréhension lucide de l'existence qui, à partir de l'expérience sensible, n'ira pas définir ou conceptualiser, mais illustrer la vie dans son absurdité, en se présentant comme l'expression d'une pensée plus complète, c'est-à-dire plus féconde. Ne développant pas une philosophie à la manière systématique, enfermée dans un réseau de concepts, comme Descartes, Kant, Hegel, entre autres, l'auteur aurait été indiquant une direction pour la réflexion philosophique en vue d'une philosophie plus inquiétant, qu'à travers la création des images mettais des problèmes directement liés à la vie humaine concrète et à son tragique inéluctable, une philosophie dans laquelle le philosophe, malgré ses prétentions d'unité, doit faire face de façon lucide et honnête au divorce, pour Camus, irrévocable, entre l'homme et le monde.

Mots-clés: Camus; image; philosophie; littérature; absurde.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

1. Filosofia e literatura: a imagem como forma do pensar ..... 9
2. Absurdo e revolta: o pensar a partir da imagem ..... 15

### I. SENSIBILIDADE E CONSCIÊNCIA: O SENTIMENTO DO ABSURDO

1. A unidade impossível ..... 18
2. A beleza absurda ..... 31
3. O suicídio filosófico ..... 44
4. Viver no absurdo ..... 54
5. Criar no absurdo ..... 63
6. O mito de Sísifo ..... 71

### II. O AVESSE E O DIREITO – IMAGEM E SÍMBOLO

1. O ensaio ..... 77
2. A ironia – os dois polos da imagem ..... 84
3. Entre o sim e o não – a recordação lúcida ..... 90
4. Com a morte na alma – as imagens da angústia ..... 92
5. Amor pela vida – a imagem do instante ..... 96
6. O avesso e o direito – um símbolo moral ..... 99

### III. O ESTRANGEIRO – IMAGEM E CENA ..... 105

### IV. DIZER NÃO É DIZER SIM – A REVOLTA

1. História e metafísica: o niilismo ..... 123
2. Negação e afirmação absolutas: os descaminhos niilistas da revolta metafísica...134
3. Revolução e assassinato: a revolta esquecida de suas origens ..... 145
4. Revolta e arte: o romance enquanto educação moral ..... 171

### V. A PESTE – UM MITO SOBRE O REAL? ..... 191

### VI. O TEATRO – O SÍMBOLO EM CENA

1. Que limite para a revolta? ..... 212



2. A medida dos justos .....	214
3. Um limite mal-entendido .....	229
4. A desmedida de Calígula .....	240

## **VII. A IMAGEM E A IMAGINAÇÃO NA FILOSOFIA**

1. A metafísica clássica e sua concepção de imagem .....	253
2. A concepção de imagem em Husserl e Sartre: ruptura ou continuidade da tradição? .....	258
3. A imagem e a imaginação em Camus – consonâncias e dissidências com a tradição filosófica .....	265

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>271</b>
-----------------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>274</b>
---------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

### 1. Filosofia e literatura: a imagem como forma do pensar

A relação entre filosofia e literatura na obra de Albert Camus sempre foi uma questão delicada e, segundo Amiot e Mattéi (1997, p.1), até mesmo “espinhosa” no debate universitário francês, uma vez que a reflexão filosófica do autor argelino seria insatisfatória aos olhos daqueles acostumados a enxergar a filosofia como uma atividade ou um desenvolvimento estritamente conceitual do pensamento.<sup>1</sup> É verdade que Camus não escreveu qualquer “tratado” de filosofia, mas narrações de forte cunho autobiográfico como *O avesso e o direito*, meditações líricas como *Núpcias*, reflexões sobre o absurdo em *O mito de Sísifo* e sobre a revolta em *O homem revoltado*, nomeando tais obras como “ensaios”; também se dedicou, entre outras atividades, à escrita de romances como *O estrangeiro* e *A peste*, de contos e novelas como *O exílio e o reino*, e a peças teatrais como *Calígula*, *O mal-entendido* e *Os justos*, declarando em uma entrevista em 1945: “eu não sou um filósofo”.<sup>2</sup> Se esta frase evidencia o reconhecimento do próprio autor em relação a seu não pertencimento ao conjunto daqueles que “fazem” a filosofia, esse gesto adquire maior alcance quando relacionado a outras declarações nas quais, como observa Robert Sasso (1997, p. 207), Camus parece rejeitar o que seriam as características distintivas do pensamento filosófico, a saber, o conceito, a universalidade e o sistema.<sup>3</sup> Assim, em 1936, antes de ter sua primeira obra publicada, Camus anota em seus cadernos: “só se pensa por imagens. Se você quer ser filósofo, escreva romances”.<sup>4</sup> E também em 1945: “por que eu sou um artista e não um filósofo? É que eu penso segundo as palavras e não segundo as ideias”.<sup>5</sup> Tais declarações poderiam constituir prova irrefutável sobre a ausência da reflexão filosófica nos textos camusianos, entretanto, como argumenta Sasso (1997, p. 208), a obra do autor argelino pode ser encarada como uma obra filosófica justamente por não se restringir à forma sistemático-conceitual para a realização da reflexão profunda, procurando intencionalmente

<sup>1</sup> AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. (Org.). Albert Camus ou le naturel philosophe. In: *Albert Camus et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, pp.1-18. As notas e citações com excertos de obras em outro idioma têm tradução nossa.

<sup>2</sup> CAMUS, A. Interview à Servir. *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 659.

<sup>3</sup> SASSO, R. Camus et le refus du système. In: AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. (Org.). In: *Op. cit.*, pp. 205-219.

<sup>4</sup> CAMUS, A. *Cadernos (1935-37) Esperança do mundo*. São Paulo: Hedra, 2014, p. 18.

<sup>5</sup> CAMUS, A. *Carnets 1935-1948*. In: *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2006, p. 1029.

limitar nela o recurso ao conceito para que sua filosofia possa ali se desenvolver. As declarações feitas por Camus se inscrevem, portanto, em um contexto que procura enunciar a reflexão filosófica sob outra forma que não aquela necessariamente atada a uma exposição conceitual e sistemática das ideias.

Camus retoma a reflexão já realizada por Kierkegaard e Nietzsche, demarcando a insuficiência da filosofia em decifrar o sentido último da existência. Kierkegaard critica o fato de em sua época a filosofia, especialmente a de Hegel, restringir-se ao campo do puro conceito, das proposições e probabilidades e não se concretizar em situações reais sendo, portanto, incapaz de pensar uma ética verdadeira, uma vez que para o filósofo dinamarquês, assim como para Camus, a ética não existe separada da realidade. Nesse sentido, o método filosófico não permitiria à reflexão contextualizar-se na vida concreta, o campo do puro pensar negligenciaria e escamotearia os conflitos e contradições que a realidade apresenta justamente porque essas realidades contraditórias não se deixam apreender em um conceito, mas são forçadamente apropriadas em uma relação. Assim, a filosofia sistemática em sua pretensão de universalidade do saber não apreenderia a vida digna do homem uma vez que sua ambição universalista dissolve o individual e o particular, despersonalizando a singularidade do indivíduo e sua vida.<sup>6</sup> A influência do pensamento de Kierkegaard sobre Camus, portanto, levará o autor argelino a encarar a filosofia sistemática como uma reflexão majoritariamente abstrata, que perde seus laços com a existência, eliminando a contemporaneidade e os conflitos da vida efetiva do humano.

Com forte atuação sobre pensamento de Camus, também a filosofia nietzschiana critica a rigidez do pensamento conceitual característico da enunciação tradicional da reflexão filosófica, tomando-a como abstrata e genérica e, por isso mesmo, ilusória, incapaz de uma apreensão correta da vida compreendida pelo autor enquanto fluxo ininterrupto e eterno. Nietzsche procura liberar a reflexão filosófica do sufocamento pelo conceito em favor do uso metafórico da linguagem, de modo que ela possa reassumir sua natureza imagética e deixar de lado a ilusão de que a palavra coincide com a essência ou a verdade das coisas.<sup>7</sup> O uso de metáforas pela filosofia nietzschiana visa, assim, terminar com a oposição que coloca a expressão poética como relativa aos produtos da imaginação e a filosófica como absolutamente

---

<sup>6</sup> Cf. ALMEIDA, Jorge Miranda. Kierkegaard: Pensador da existência. In: *Existência e Arte*. Minas Gerais: Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano III - Número III, 2007, p. 3. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3\\_Edicao/Jorge%20Miranda%20de%20Almeida%20FILOSOFIA%20o\\_k.pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3_Edicao/Jorge%20Miranda%20de%20Almeida%20FILOSOFIA%20o_k.pdf). Acesso em: 12/11/2018.

<sup>7</sup> Cf. NIETZSCHE, f. *Sobre verdade e mentira*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2012.

relacionada à compreensão do real. Nesse viés, a imaginação conquista sua importância tanto para a poesia quanto para a filosofia, permitindo uma apreensão das coisas por meio da imagem e não o seu aprisionamento imediato pela necessidade de impor sentidos que resulta na fixidez ilusória e empobrecedora do conceito, assim também considerada pelo pensamento camusiano.

Durante a entrevista de 1945, ao ser associado ao movimento existencialista e tomado como um discípulo de Sartre, Camus (2006, p. 659) faz a seguinte colocação: “[...] eu não creio suficientemente na razão para acreditar em um sistema. O que me interessa é saber como é necessário se conduzir. E mais precisamente como se conduzir quando não se crê nem em Deus nem na razão”.<sup>8</sup> A partir dessa fala, pode-se compreender que Camus minimiza a importância dos problemas filosóficos teóricos ao modo de uma teoria do conhecimento ou de uma ontologia, privilegiando o problema ético da ação com vistas a uma filosofia prática cuja pergunta primordial é: como se conduzir no mundo? Ao negar a filiação direta com a filosofia existencialista, o autor desautoriza interpretações de sua obra que almejam promovê-la enquanto uma construção de conceitos ligados entre si de modo a formar um sistema teórico sobre o que quer que seja e a ele aderir sem reservas; ao contrário, a obra camusiana busca denunciar e recusar o primado do conceito sobre a realidade vivida, uma vez que, para Camus, o desprezo pelo aspecto carnal da vida em virtude das abstrações da razão serviu ao homem como fonte de inumeráveis injustiças e violências fatais, o que não significa que o autor abdique de uma construção teórica coerente para a exposição de seu pensamento: “não é a lógica que eu refuto”, diz ele (2008, p. 401),<sup>9</sup> “mas a ideologia que substitui à realidade viva uma sucessão lógica de raciocínios”.<sup>10</sup> Sendo assim, a declaração na qual Camus crê explicitar os motivos

---

<sup>8</sup> Sartre e Camus manterão um diálogo a respeito de suas obras até o encerramento da amizade entre os dois motivada pelo debate de ideias acerca de *O homem revoltado*, publicado em 1951. Até então, Sartre havia escrito uma resenha crítica a respeito de *O estrangeiro* e também sobre *O mito de Sísifo*, mostrando uma opinião favorável às obras. Camus também já havia publicado uma análise sobre o romance de Sartre *A náusea*. Contudo, a crítica feita pelo autor argelino em *O homem revoltado* à teleologia da história presente na ideologia marxista, bem como suas observações negativas a respeito do totalitarismo que se seguiu na Rússia após a Revolução de 1917, fez com que Sartre escrevesse duramente a ele por meio da revista *Temps Modernes*, expondo sua reprovação e seu descontentamento com as ideias apresentadas por Camus no ensaio de 1951. As críticas sartreanas, por sua vez, foram respondidas e o diálogo público prosseguiu até o definitivo rompimento entre os dois autores em 1952. Voltaremos a essa querela no capítulo IV, ao investigar a dimensão histórica da revolta segundo Camus.

<sup>9</sup> CAMUS, A. Actuelles II. In: *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 2008, pp. 397-402.

<sup>10</sup> A importância atribuída à ligação do pensar com a vida advém, além de sua clara inspiração nietzschiana, das leituras de Camus sobre a obra de Dilthey, para quem os fatos da consciência não se reduzem a uma esfera de imagens desconectadas das relações concretas com o mundo exterior, sendo o conceito de vivência (*Erlebnis*) erigido à condição de categoria epistemológica fundamental em oposição ao conceito de representação. Nesse âmbito, a realidade vivida (*Erlebniswirklichkeit*), conceito caro à *Lebensphilosophie* alemã, no XIX, é compreendida como a objetivação da experiência imediata pela consciência, como algo dado e que está contido nas experiências da vida mesma, de modo que realidade e vivência se confundem. Em outras palavras, para Dilthey, conceber algo, atribuir valor e estabelecer fins para algo são atitudes vitais interdependentes que configuram as vivências e auxiliam na construção da própria realidade, uma vez que vivência e realidade são engendradas conjuntamente. O conceito de vivência aparece então subjacente ao pensamento camusiano, mas

pelos quais não se considera um filósofo, concorre, contudo, para demonstrar, no sentido inverso, a possibilidade da filosofia, uma vez que em sua obra o questionamento sobre a ação humana ou o modo como conduzir-se no mundo implica necessariamente na reflexão e na investigação teórica sobre o problema filosófico da arte de viver.<sup>11</sup> Nesse sentido, pode-se dizer que o pensamento camusiano entende a filosofia e a reflexão filosófica a partir da afirmação e da problematização de seus limites, os quais não se referem apenas ao fechamento conceitual do sistema filosófico, mas, além disso, aludem à abertura para formas outras pelas quais a reflexão filosófica pode ser apresentada.

Pensar “por imagem” e pensar “segundo as palavras” constituirá então a forma pela qual o autor recusará o pensamento estritamente conceitual e buscará uma linguagem para sua filosofia. Como nota François Noudelmann (1997, p. 136),<sup>12</sup> Camus afirma desde seus primeiros escritos a necessidade de se recorrer à imagem para desenvolver o pensamento: “contra a desvalorização tradicional da imagem na história da filosofia, ele reavalia a supremacia do conceito e valoriza a pertinência especulativa da imaginação”. Desde *O avesso e o direito*, sua primeira obra publicada em 1937, pode-se vislumbrar a busca do autor por uma forma textual que consiga realizar a reflexão filosófica sem que ela se firme unicamente por meio dos andaimes conceituais de um sistema puramente abstrato, nesse sentido, a escritura de ensaios, romances e peças teatrais é o que permitirá ao autor a criação de uma filosofia fundamentada não pela problemática relação de identidade entre o conceito e as coisas, mas pela atividade recriadora do imaginário sobre o real. A proposta camusiana de uma filosofia em imagens pergunta, assim, pelo alcance constitutivo do pensamento ao confiar à imagem o trabalho especulativo que o conceito sozinho limita em vez de ampliar, por isso, ainda que consideradas pelo autor como gêneros distintos, cada um com o tom que lhe é próprio, a filosofia e a literatura são entrelaçadas em seu pensamento não apenas circunstancialmente, mas como consequência de uma investigação filosófica que confere à experiência sensível papel

---

reduzido em sua acepção àquilo que foi experimentado ou apreendido pela sensibilidade e levado à consciência. Assim, ainda que se possa notar em Camus uma influência das chamadas “filosofias da vida”, herdeiras do romantismo alemão, não se pode afirmar que o autor opere em relação a elas um resgate conceitual, uma vez que a reflexão sobre o vivido ou o caráter vivencial da realidade não é elaborada, sendo possível apenas vislumbrá-la nas entrelinhas de seu pensamento. A particularidade que o conceito de vivência assume em Camus será discutida na análise sobre os ensaios de *Núpcias*, no capítulo I. (Cf. AMARAL, M.N.C.P. Dilthey – conceito de vivência e os limites da compreensão nas ciências do espírito. In: *Revista Trans/Form/Ação* n. 27(2). Marília: Unesp, 2004, pp. 51-73. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v27n2/v27n2a04.pdf>. Acesso em: 13/11/2018).

<sup>11</sup> Para Georges Pascal (1997, p. 175), “Camus advém desta tradição filosófica que se pode chamar, retomando o termo de Fichte, o ‘moralismo’ e que consiste em se interessar ao problema da ação antes que ao problema do ser. [...] o importante não é conhecer a natureza das coisas [...] mas a relação do homem com o mundo”. (Cf. PASCAL, G. Albert Camus ou le philosophe malgré lui. In: AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. *Op. cit.*, p.172-187).

<sup>12</sup> NOUDELMMANN, F. Camus et Sartre: le corps et la loi. In: AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. (Org.). *Op. cit.*, pp. 133-155.

preponderante, mas jamais exclusivo, no processo reflexivo sobre a singularidade da condição humana.

Camus elogia os escritos de Chamfort, por exemplo, porque este consegue configurar os seres por meio de suas ações, não fazendo deles um mero suporte para qualquer ideia ou lição moral sobre a qual se queira refletir, por isso esses textos não representam para Camus apenas a obra de um moralista do XVIII empenhado em cunhar máximas, mas uma elaborada ilustração da realidade vivida e de si mesmo que fazem de Chamfort um romancista e, ao mesmo tempo, um legítimo filósofo, um arguto observador que tenta compreender o mundo à sua volta afastando-se de ideias preconcebidas.<sup>13</sup> As máximas morais, como as de La Rochefoucauld, de acordo com Camus, são semelhantes a uma equação matemática, pois trazem em si mesmas sua verdade sem qualquer correspondente na experiência sensível, tratando-se apenas de um jogo de linguagem que generaliza em uma fórmula as nuances múltiplas das ações, falas, sentimentos, gestos e expressões humanas, de modo que a singularidade e a diversidade características do real são negligenciadas. Entrementes, o que se vislumbra nos escritos de Chamfort constitui uma espécie de crônica social composta por comentários a respeito do homem, pintado em seus traços particulares e estimulado ao conhecimento de si e da realidade que o cerca, o que configura, segundo Camus, uma possível ciência da vida individual, particular, das relações e dos destinos humanos que nada tem a ver com as elucubrações abstratas de um espírito consigo mesmo e sim com a descrição do desenrolar da existência dos homens no mundo, própria ao romance. Para o autor (2002, p. 41), Chamfort se coloca, ao contrário dos outros moralistas, “entre os maiores criadores de uma certa arte em que a verdade da vida nunca é sacrificada aos artifícios da linguagem”, ou seja, ele permanece fiel à realidade e não cede sua reflexão ao solipsismo do espírito. Instruído pela aparência sensível de onde retira suas impressões sobre os homens, o moralista, como um pintor, busca ordenar e fixar o incessante movimento do baile de máscaras que compõe a vida social, sem recair em julgamentos preestabelecidos a partir de uma moral ou de uma concepção artística que funcionariam como uma etiqueta colocada sobre a diversidade inesgotável do mundo e dos caracteres humanos. Observa-se assim que a partir de ensaios sobre obras e autores que lhe são caros, como Chamfort, Melville, Sartre, Mme. De Lafayette, entre outros, a reflexão de Camus sobre a pertinência da imagem para a reflexão filosófica é delineada por meio de uma valorização da relação do humano com a própria sensibilidade e da significação tangível, particular, que a descrição literária confere à realidade vivida em oposição à abstração, à

---

<sup>13</sup> CAMUS, A. Introdução às *Maximes* de Chamfort. In: *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*. Trad. Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. São Paulo: Record, 2002, pp. 35-52.

generalidade do pensamento voltado sobre si mesmo e cuja compreensão do real como equivalente às próprias determinações conceituais terminam por distanciá-lo da vida concreta.

Por esse ângulo, a frase “se você quer ser filósofo, escreva romances” encontra sua primeira aplicação na crítica que Camus escreve em outubro de 1938 sobre o romance de Jean-Paul Sartre, *A náusea*: “um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens. Em um bom romance, toda a filosofia passa pelas imagens” (CAMUS, 2002, p. 133).<sup>14</sup> *A náusea* não constitui um grande romance para Camus justamente porque a filosofia ou as ideias que são caras a seu autor ultrapassam as personagens e a ação, de modo a formar como que um rótulo sobre a obra, levando-a a perder sua autenticidade e sua vida. A verdadeira obra de arte literária, segundo Camus, não pode prescindir do pensamento profundo para realizar a “fusão secreta da experiência com o pensamento, da vida com a reflexão sobre seu sentido”, tal como se encontra, na opinião do autor, em obras como *A condição humana*, de André Malraux. Contudo, nas grandes obras literárias, sejam elas tratados de filosofia ou romances, do mesmo modo que não há uma subordinação da imagem ao conceito, também não há uma precedência da imagem; o que ocorre configura-se como uma simbiose entre a imagem e a reflexão que torna o romance filosófico e a filosofia criadora de imagens: “o filósofo, mesmo que seja Kant, é criador. Tem seus personagens, seus símbolos e sua ação secreta. Tem seus desenlaces” (CAMUS, 2010, p. 102).<sup>15</sup> Assim, como nota Françoise Armengaud (1997, p. 42) “não é então a *ficção* que caracteriza a literatura para Camus e que a distingue dos sistemas filosóficos abstratos, e muito menos o é a *narração* como tal, é a *imagem*. Ora, a imagem não está ausente da verdadeira filosofia. Muito mais, ela a constitui”.<sup>16</sup> Não desenvolvendo uma filosofia ao modo sistemático, fechada numa rede de conceitos, tal como fizeram Descartes, Kant, Hegel,<sup>17</sup> entre outros, Camus estaria apontando uma direção para a reflexão filosófica com vistas a uma filosofia mais inquietante, isto é, uma filosofia na qual a realidade da condição humana pudesse ser pensada a partir de imagens e não a partir de uma compreensão conceitual do mundo fundamentada por meio da questionável relação de identidade entre as palavras e as coisas, como já advertira Nietzsche.

<sup>14</sup> CAMUS, A. *A náusea*, de Jean-Paul Sartre. In: *Ibid.*, pp. 133-136.

<sup>15</sup> CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

<sup>16</sup> ARMENGAUD, F. L'ironie ‘tapie au fond des choses’, ou l'inextricable texture de *L'envers et l'endroit*. In: AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. (Org.). *Op. cit.*, pp. 35-50, grifos da autora.

<sup>17</sup> Camus condena aqueles que ele nomeia como “racionalistas profissionais” e, tentando fugir à influência destes pensadores que fazem da razão seu porto seguro, recusa a declarar-se como filósofo. Entretanto, como nota Georges Pascal (1997, p. 173), “é verdade que Camus não elaborou um sistema, e é por isso que ele diz que não é um filósofo, mas a recusa ao sistema pode ser ela mesma filosófica [...] Ele condena os ‘racionalistas profissionais’ porque ele vê no racionalismo uma confiança irracional na razão, isto é, a pretensão de tornar tudo razão, o que conduz a forjar sistemas e a esquecer do real” (Cf. PASCAL, G. *Op. cit.* In: AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. *Op. cit.*, pp. 173-188).

Os escritos principais da obra camusiana apresentam, portanto, a questão da enunciação literária da reflexão filosófica, problematizando as fronteiras entre a filosofia e a literatura. Nessa senda, a imagem enquanto ponto de conciliação entre a narração literária e o texto filosófico, como veremos, permite que as questões levantadas pelo autor não sejam investigadas exclusivamente por meio de ideias ou conceitos, mas pensadas a partir de exemplos ou ilustrações que oferecem uma compreensão figurada, e por isso mesmo mais rica semanticamente, da realidade absurda da condição humana, segundo Camus.

## **2. Absurdo e revolta: o pensar a partir da imagem**

Diante do que foi exposto, pode-se inferir que a enunciação do pensamento filosófico sob a forma artístico-literária é realizada por Camus não por mero capricho estilístico, mas como exigência do conteúdo sobre o qual ele primeiramente se debruça, a saber, o absurdo, apresentado inicialmente como um sentimento inapreensível à razão e configurado enquanto um divórcio irrevogável entre o homem e o mundo, ainda que não esteja assim definido nos primeiros textos do autor, como *O avesso e o direito e Núpcias*. Neles, Camus procura descrever o que a realidade tem de belo, as possibilidades de contemplação e êxtase sobre o mundo natural, apesar da existência humana ser marcada pela incompletude e pela finitude. Nesse contexto, o sentimento do absurdo aparece inicialmente como uma forma de angústia ou mal-estar diante dos aspectos contrários e complementares da existência que impulsionam o autor à criação de imagens relativas a essas “situações de embate do homem e do artista com paixões que, ao mesmo tempo em que organizam seu universo, dando-lhe um destino e uma permanência, indicam sua desordem e seu vazio essenciais”, como ressalta Manuel da Costa Pinto (2002, p.10).<sup>18</sup> Isso significa que a busca individual e coletiva por uma existência plena, feliz, livre de todo o mal e sofrimento, malogra irremediavelmente segundo Camus, uma vez que o desejo profundo que impele o homem à procura de um sentido definitivo para as coisas defronta-se com uma realidade indiferente às suas pretensões unificantes. Não se trata, portanto, de promover a unidade absoluta, já que ela é impossível, mas de transfigurar a vivência humana da realidade sem criar um universo outro que alienaria o homem da lucidez sobre a sua condição, de modo a promover o indivíduo à ação ética não por meio da responsabilidade sobre as escolhas e o projeto de vida que elas compõem, como quer o existencialismo sartreano, mas

---

<sup>18</sup> Cf. PINTO, Manuel da Costa. *Albert Camus, um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.



pela manutenção e atualização da consciência sobre as consequências da paixão irrealizável pela unidade e o absurdo que rege a relação do homem com o mundo.<sup>19</sup>

A revolta constitui então para o pensamento camusiano a conduta humana primordial perante tal estado de coisas, pois ela significa um eterno confronto do homem com tudo aquilo que o esmaga, originando-se da consciência da impossibilidade de realização das reivindicações de clareza e unidade advindas da subjetividade e da invencibilidade do conflito entre o homem e o mundo. Em decorrência de sua condição injusta e incompreensível, o homem revoltado protesta contra o que a vida tem de incompleto e finito, contra a morte e o mal, insurgindo-se “contra um mundo fragmentado para dele reclamar a unidade”, contrapondo “o princípio de justiça que nele existe ao princípio de injustiça que vê no mundo” (CAMUS, 2013, p. 40).<sup>20</sup> A partir disso, o revoltado buscará transcender sua carência metafísica originária, recusando a própria condição como fonte de sofrimentos ao mesmo tempo em que a aceita por meio da afirmação de um valor imprescindível a ser defendido: o rebelde é aquele que, simultaneamente, diz não e sim, que objeta à ordem que o oprime um direito, a saber, o de não ser mais oprimido além daquilo que sua dignidade pode consentir. A revolta busca criar um valor que seja reconhecido em si mesmo por todos os homens, um valor que transcenda as particularidades de sua condição histórica e aspire a uma ordem ou unidade no mundo.

Consciente de sua existência finita e incompleta, o ofício do humano seria então o de tornar-se criador ao agir, corrigindo a própria existência naquilo que ela tem de intolerável, afinal, pergunta o autor (2002, p. 75), “por que criar se não for para dar um sentido ao sofrimento, nem que seja para dizer que ele é inadmissível?”. Se a ação revoltada encontra equivalência na criação artística é porque ambas buscam uma ordem justa em meio ao sofrimento, uma dignidade inalienável em uma existência marcada pela injustiça, iluminando a parte oculta de uma natureza que todo homem carrega consigo, por mais baixo e vil que seja, e que o torna capaz de ser compreendido e absolvido. Para Camus, a obra de arte dirige-se ao homem em sua singularidade, pois até mesmo a vida errante de um criminoso pode ser por ela

---

<sup>19</sup> No entender de Françoise Armengaud (1997, pp. 44-45), também a noção de absurdo em Camus é diferente daquela que encontramos na filosofia sartreana: “para Sartre, o absurdo é o não-deduzível, é a contingência de uma existência que não é fundada, nem motivada nem justificada por nada, nem mesmo por uma essência. Para Camus, o absurdo é o não coerente, a impossível junção de proposições que se excluem e ainda assim persistem lado a lado. O absurdo sartreano, que provoca o sentimento da náusea, é a existência enquanto ela não se deduz e nem se justifica [...]. A definição camusiana do absurdo é por sua vez muito mais próxima do senso comum e muito mais dinâmica: o absurdo para ele nasce de uma desproporção e de uma confrontação; não é mais uma propriedade – mesmo que negativa – das coisas, mas uma propriedade de nossa relação com as coisas, enquanto viventes. Nesta medida, as análises de Camus são realizadas em estilo pascaliano, bem diferente do estilo de aspecto cartesiano próprio a Sartre” (Cf. ARMENGAUD, F. Op. cit. In: AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. *Op. cit.*, pp. 35-50).

<sup>20</sup> CAMUS, A. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2013.

honrada ou nela encontrar sua unidade, isto é, a beleza de ser encarada como um destino. Isso quer dizer que as reivindicações da revolta consistem também em uma exigência estética mobilizada por uma subjetividade nostálgica, desejosa de conferir ao devir e à dispersão da experiência uma forma acabada, isto é, estilizada, que atribua uma unidade de sentido à transitoriedade e finitude da vida. Impulsionado pela paixão que o move em direção à correção revoltada de sua existência, o homem encontra na criação artística um meio pelo qual pode conferir à matéria desorganizada da experiência a forma ou o sentido que ela não possui em si mesma, satisfazendo de algum modo o próprio anseio unificante da subjetividade. Nesse ponto, a literatura, em particular o romance, constitui para Camus a forma artística capaz de adentrar o devir conferindo-lhe a forma de um destino, já que os romances da tradição clássica francesa, no entender do autor, são os que melhor ilustram a vocação corretiva do artista que reverbera em todo homem revoltado, impelido pela lucidez de sua consciência à transfiguração dos aspectos intoleráveis da realidade. A criação artística fornece então as bases para o autor pensar uma ética para a revolta, já que todo homem deve, assim como todo artista ao compor uma obra, discernir ou escolher sobre o que conservar e o que rejeitar da realidade em vista da sua correção, atentando para os limites colocados pela sua condição histórica e metafísica, os quais permitem a descoberta crucial de um valor orientador para a ação em meio à gratuidade das vivências no tempo.

Longe de ser moral ou meramente formal, a correção do mundo pelo artista traduz a essência mesma da literatura e da filosofia e diz respeito, antes de tudo, a uma fome humana de transcendência, sempre insatisfeita. Para Camus, pensar é o mesmo que criar um mundo ou delimitar o próprio, o que significa dizer que pensar é querer dar ao real uma forma que ele não tem, nesse sentido, o filósofo é também artista e o artista um filósofo, já que ambos se encontram em desacordo com o mundo e nele vivem revoltados, procurando saciar a sua carência por clareza e compreensão. Filosofia e literatura entrelaçam-se assim no pensamento camusiano como possibilidades ou tentativas formais de responder a essa carência originária, investigando-a num esforço em direção à lucidez e não à criação de fantasias consoladoras ou de uma conduta resignada que visam mascarar à consciência o caráter trágico da condição humana. Ao buscar a diluição das fronteiras entre a narração literária e a reflexão filosófica, Camus descortina através da imagem outras possibilidades de expressão para o pensamento profundo, as quais não o reduzem à abstração conceitual, como tantas vezes o fez a tradição filosófica, mas procuram expandir o seu alcance sobre a realidade vivida pelo humano.

## I

**SENSIBILIDADE E CONSCIÊNCIA: O SENTIMENTO DO ABSURDO****1. A unidade impossível**

Em *O mito de Sísifo*, antes de iniciar sua reflexão sobre o absurdo, Camus enfatiza que pretende descrever um mal do espírito ou compreender uma sensibilidade que estaria dispersa, pulverizada em meados do século passado e que parece rondar ainda os tempos atuais. O autor esclarece que não é seu intuito estabelecer ou desenvolver uma metafísica ou um sistema filosófico sobre o tema, embora admita que sua reflexão não deixa de ser inspirada por autores contemporâneos que de alguma forma pensaram sobre o absurdo, por isso, Camus o encara como ponto de partida e não como o corolário de sua reflexão, uma vez que pretende “comentar” a respeito deste mal do espírito sem que à sua reflexão seja atribuída a pretensão de realização ou desenvolvimento de uma metafísica ou argumentação que venha postular qualquer tipo de crença. Os objetivos da reflexão camusiana são assim delimitados, de modo que ao optar por descrever e não investigar conceitualmente o sentimento do absurdo, o autor estabelece desde já o aspecto imagético pelo qual seu pensamento será apresentado; nesse sentido, a escolha pela descrição em vez do desenvolvimento conceitual para a exposição de ideias não deve ser entendida como uma proposta de eliminação das convenções lógicas da argumentação e nem de ausência de referenciais teóricos e mesmo da mobilização de conceitos no interior de seu pensamento, mas como exemplo de reflexão filosófica engendrada *a partir* das imagens com as quais o homem entra em contato em sua vivência do mundo e não a partir da assunção de uma identidade entre as coisas e sua determinação conceitual. Camus não se furta à argumentação coerente e decidida sobre os temas de sua reflexão, mas não pretende que ela possua validade universal ou constitua um todo isento de contradições já que estas denunciam, justamente, os limites do pensamento sobre a realidade; em nenhum momento trata-se, na reflexão camusiana, de recusar o pensamento claro ou o papel libertador da razão, mas de reconhecer que por si só o entendimento é impotente para compreender as diversas nuances da condição humana, podendo degenerar a reflexão em alienação e escravidão intelectual. Nesse sentido, ao permanecer atento a si mesmo, o entendimento instaura uma forma de pensar que não devasta o que quer conhecer em sua obsessão pelo conhecimento total, pela síntese

definitiva, mas produz interpretações, como queria Nietzsche, desvelando o real sem jamais pretender esgotá-lo.<sup>21</sup>

As frases iniciais da reflexão camusiana são incisivas: “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2010, p. 19). É, portanto, imperioso que se responda a essa pergunta e não se desvie a atenção para indagações das quais nenhuma ação definitiva possa seguir-se, o que quer dizer, para Camus, que alguns conhecimentos são mais importantes do que outros para a vida concreta de um homem, pois a partir deles toda sua existência pode ser julgada e voluntariamente extinta. Saber se a vida vale ou não vale a pena ser vivida demonstra que a preocupação do autor incide sobre uma questão de viés prático e que pode ensinar ao homem como se conduzir no mundo, isto é, como agir para evitar o gesto definitivo ou então impulsioná-lo caso se reconheça que a vida humana é um fardo que não necessita ser carregado. A questão fundamental da filosofia precisa ser respondida para que não se caia nos jogos – ou nas diversões, em sentido pascaliano – que distrairiam o indivíduo de encarar a existência tal como ela é, já que para o autor a importância de uma questão não se deve à sua profundidade epistemológica, mas às ações com as quais ela se compromete, as consequências práticas que ela pode acarretar na vida de qualquer ser humano.

Nunca vi ninguém morrer por causa do argumento ontológico. [...] Mas vejo, em contrapartida que muitas pessoas morrem porque consideram que a vida não vale a pena ser vivida. Vejo outros que, paradoxalmente, deixam-se matar pelas ideias ou ilusões que lhes dão uma razão de viver (o que se denomina razão de viver é ao mesmo tempo uma excelente razão de morrer). Julgo, então, que o sentido da vida é a mais premente das perguntas (CAMUS, 2010, p. 19).

Como, então, responder à solicitação sobre o sentido da vida se a própria questão conduz a um paradoxo? Ora, a afirmação de que a vida não tem sentido termina reivindicando para ela um sentido, justamente o de que ela não tem sentido, nesse aspecto, as respostas à pergunta filosófica primordial carregam consigo, segundo Camus, o perigo da morte e, ao mesmo tempo,

---

<sup>21</sup> Em 1936, para a conclusão de sua “*licence*” em filosofia e obtenção do “*Diplôme d’Études supérieures*”, Camus apresenta uma monografia sobre as relações entre helenismo e cristianismo, procurando especificar a influência do neoplatonismo no pensamento cristão. Intitulado *Metafísica cristã e neoplatonismo*, o trabalho consiste no estudo de filosofias como a de Plotino e Santo Agostinho, do pensamento grego e dos primeiros cristãos que permitirão ao autor o contato com determinados temas filosóficos que irão reverberar posteriormente na concepção de sua obra, como o desejo de compreender, os limites intransponíveis do conhecimento e a desconfiança em relação à fé e à razão. Como nota Nilson Aduato Guimarães da Silva (2008, p. 80), o autor “admira Plotino, que se esforça para pôr o sentimento em formas lógicas, e é igualmente seduzido pela angústia trágica de santo Agostinho. Camus se sente na encruzilhada de duas civilizações ou, antes, projeta sobre o helenismo e sobre o cristianismo suas próprias dificuldades e suas próprias aspirações” (Cf. SILVA, N. A. G. Albert Camus e a busca dos clássicos. In: *Revista Calíope: presença clássica Vol.17*. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008, pp. 74-94. Disponível em: <http://www.posclassicas.letas.ufrj.br/images/Revista%20Caliope/caliope17.pdf#page=74>. Acesso em: 24/01/2018).

a possibilidade da multiplicação da paixão em viver, já que o sentido ou o “não-sentido” da existência são razões suficientes para alguém se matar ou perseverar na vida; tais respostas, portanto, não conduzem a lugar algum, ao contrário, elas demonstram que o pensamento não consegue avançar em sua compreensão das coisas apenas por meio das determinações racionais. Mais uma vez, isso não significa para o autor que seja possível ao pensamento humano subtrair-se à sua racionalidade uma vez que ela lhe é constitutiva, mas que ele pode e deve discernir aquilo que nele constitui uma abstração ou um juízo puramente analítico cuja compreensão das coisas é limitada visto que é fruto de uma atividade solipsista sem qualquer relação com a experiência. Camus, portanto, não recusa o legado iluminista e não contesta à razão sua importância e sua participação no processo de conhecimento ou de interpretação da realidade, mas assevera que as determinações racionais são insuficientes para uma compreensão profunda da condição humana. De acordo com o autor, o equilíbrio entre a constatação do que é óbvio e a emoção que cria para além do óbvio é o que permite ao espírito humano proceder honestamente na investigação de questões essenciais, nesse sentido, será entre a evidência constatada pela sensibilidade e a criação do imaginário que o autor vislumbra uma possibilidade de compreensão das coisas que não se pautam exclusivamente pela via racional, isto é, por meio das noções ou conceitos que o entendimento formula acerca dos objetos, abdicando da investigação puramente analítica no tocante a uma questão que se encontra cravada à vida e que diz respeito preponderantemente à singularidade da experiência e da ação humana no mundo. Daí que no caso do suicídio e da pergunta sobre o sentido da vida, por exemplo, o método de pensamento mais adequado para o exame da questão é, segundo o autor, aquele que pretende se ater à evidência constatável pelos sentidos, bem como à (re) criação que o imaginário opera sobre ela.

Camus não está interessado nas explicações sociológicas sobre o suicídio,<sup>22</sup> mas na relação filosófica genuína entre o pensamento individual e o suicídio, uma vez que o gesto derradeiro é preparado na maioria das vezes “no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra” (CAMUS, 2010, p. 20). O suicídio é comparado ao gesto do artista que realiza ou materializa definitivamente a obra que em seu íntimo era germinada, pois o gesto suicida,

---

<sup>22</sup> Tal como podemos encontrar em *O Suicídio*, de Émile Durkheim, publicado em 1897. *Grosso modo*, na obra, o sociólogo francês procura recusar a ideia de que o suicídio ocorre devido a causas individuais, demonstrando o quanto um ato individual é fruto do meio social que o envolve. Assim, Durkheim analisa as taxas de suicídio entre protestantes e católicos, concluindo que o suicídio é um ato interligado às relações em sociedade e que pode ser causado por vínculos sociais frágeis, sejam estes definidos em termos de níveis anormalmente baixos ou altos de integração social (ligação a outros indivíduos dentro da sociedade) ou níveis anormalmente baixos ou altos de regulação social (ligação com as normas da sociedade). Cf. DURKHEIM, E. *O Suicídio: estudo de sociologia*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

assim como o gesto artístico, atribui uma forma às vivências do indivíduo, unificando-as, com a diferença de que a criação de uma obra de arte constitui, para Camus, um reconhecimento de que a vida vale a pena ser vivida – apesar e por causa de seu absurdo – enquanto o suicídio constitui o reconhecimento irrevogável de que não vale a pena perseverar na existência.<sup>23</sup> A sociedade não seria responsável pelo início de um pensamento suicida, pois este possui origens mais profundas que podem ser encontradas no próprio ato de reflexão, uma vez que para o autor (2010, p. 20), “começar a pensar é começar a ser atormentado”. É neste atordoamento original do próprio pensamento que o homem pode passar da lucidez diante da existência à evasão para fora dela: ele começa a refletir no suicídio como uma alternativa diante da impossibilidade de encontrar uma explicação última para a existência, de sorte que matar-se evidencia a confissão de que a vida não vale a pena ser vivida, de que se reconheceu o caráter ridículo dos hábitos e da repetição dos gestos, a ausência de um motivo para que se continue a repeti-los, a insensatez das preocupações diárias e a inutilidade do sofrimento uma vez que tudo está fadado a terminar mais cedo ou mais tarde. Essa confissão derruba os cenários construídos pelo indivíduo para sua atuação diária e o priva de suas ilusões costumeiras, instaurando o que para o autor caracteriza a condição humana: um divórcio irrevogável entre o homem e o mundo.

Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo (CAMUS, 2010, p. 21).

O suicídio, portanto, apresenta uma relação direta com o absurdo uma vez que ele pode ser encarado como uma solução para tal sentimento, contudo, diz Camus, não há qualquer relação de necessidade entre o reconhecimento do absurdo e o suicídio, ainda que este indique uma confissão de que a vida não tem sentido e por isso não vale a pena ser vivida. Mas, então, qual raciocínio, qual lógica levaria o homem a professar tal reconhecimento?

Para o autor, o absurdo é um sentimento profundo que, assim como outros grandes sentimentos, possui também seu universo, trazendo consigo uma metafísica e uma atitude de espírito, isto é, uma filosofia e uma conduta à qual desencadeia. Tal sentimento pertence, assim, à multiplicidade de afetos imensuráveis sobre os quais a elucubração racional não consegue

---

<sup>23</sup> É preciso assinalar que essa positividade não é atribuída por Camus, aqui sob forte influência de Nietzsche, somente à obra de arte, de modo que o reconhecimento de que a vida vale a pena ser vivida também será pensado a partir da manutenção e não da evasão da consciência sobre o absurdo da relação do homem com o mundo, o que implica em uma reflexão ética desenvolvida pelo autor no decorrer de *O mito de Sísifo*. Trata-se, portanto, da busca por uma conduta específica e não por uma obra de arte, ainda que tal conduta ética coerente com o absurdo esteja atrelada a uma dimensão estética, como veremos adiante.

operar imediatamente, mas que podem ser conhecidos na prática, de modo que o indivíduo consegue melhor compreendê-los ao atentar para os atos que por eles são impulsionados ou para o tipo de “atitude de espírito” que supõem.<sup>24</sup> Nesse sentido, a impossibilidade de uma determinação conceitual do sentimento do absurdo define um método de análise pelo qual a reflexão camusiana admite para si mesma “a sensação de que todo conhecimento verdadeiro é impossível”, o que significa que mesmo a afirmação da impossibilidade do conhecimento deve ser encarada, segundo Camus, enquanto uma vaga noção, uma desconfiança do entendimento em relação a si mesmo, às suas insuficiências e não como uma afirmação ou a postulação de uma verdade. Observa-se, com isso, que o procedimento da investigação camusiana constrói-se a partir de uma negação radical, o que lembra a metodologia de Descartes para a edificação de sua filosofia, embora Camus não almeje estabelecer verdades irrefutáveis nem um sistema filosófico decisivo sobre o que quer que seja, já que em sua análise a evidência sensível logra um protagonismo junto às elucubrações racionais, contrariando os fundamentos da filosofia cartesiana.<sup>25</sup> O método camusiano, se assim se pode dizer, procurará, antes, analisar ou descrever uma sensibilidade que apesar de inapreensível conceitualmente pode ser melhor compreendida a partir da reflexão conjunta dos domínios da inteligência, da ação moral e da arte, segundo o autor.

Para Camus, o sentimento do absurdo não precisa de grandes acontecimentos para surgir, ao contrário, assim como as grandes ações e os grandes pensamentos, o absurdo nasce da miséria de uma vida maquinal em que o vazio da alma é o único grito a ressoar; o absurdo é o que dá ouvidos a esse grito, é o que rompe com a cadeia dos hábitos, que flagra a gratuidade dos gestos e a procura vã por um sentido. O sentimento do absurdo instaura o questionamento e tudo começa a ser tocado por ele: as menores coisas, os gestos e acontecimentos mais insignificantes passam a ser encarados sob o registro da dúvida, tal como queria Descartes, de modo que a consciência coloca agora um “por quê” fundamental ao dirigir-se ao mundo. O

---

<sup>24</sup> Como nota Marcel Mélançon, “Camus fala de um sentimento irracional; irracional não no sentido de que ele seria contrário à razão [...], mas no sentido de que ele escapa provisoriamente à razão” (Cf. MÉLANÇON, M. *Albert Camus: analyse de sa pensée*. Suisse: Les Éditions Universitaire Fribourg, 1976, p. 21).

<sup>25</sup> Tanto no ensaio sobre o absurdo quanto no ensaio sobre a revolta é possível observar uma alusão à Descartes, principalmente porque o absurdo consiste num recurso para o exercício da dúvida metódica e do desvelamento daquilo que o hábito esconde. Há, portanto, um certo movimento metódico no pensamento camusiano que em ambos os ensaios parece de certo modo inspirar-se no método cartesiano, no sentido de que toma por base da reflexão uma radicalidade, uma dúvida hiperbólica, ainda que em Camus esse método não se pautar no exercício estritamente racional e não conduza a conhecimentos categóricos. É ainda interessante notar que Camus desenvolve em *O homem revoltado* um cogito da revolta – “Eu me revolto, logo existimos” – que tem consequências universais em sua reflexão, inclusive em relação ao absurdo, como veremos depois, embora o conteúdo e a natureza desse cogito e suas consequências sejam bem diversos daqueles encontrados na filosofia cartesiana.

cansaço de viver uma existência em que o trabalho oprime em vez de libertar, em que os seres vivem como autômatos no curso dos dias, repetindo as mesmas ações, assistindo aos mesmos eventos, em que tudo, apesar de todo esforço, está condenado a desaparecer e ser esquecido no transcorrer do tempo, enfim, a lassidão do enfrentamento das horas é o que pode despertar o indivíduo e inaugurar o movimento da consciência que atenta para a constatação da passagem do tempo e reconhece que somos conduzidos gratuitamente à morte. Camus pretende enumerar, ou antes, exemplificar alguns afetos que podem impulsionar a descoberta do absurdo e não realizar uma tentativa de definição daquilo que é por si mesmo indefinível; dessa forma, adverte o autor que mesmo terminados os exemplos, não se esgota o absurdo: justamente por tratar-se de um sentimento que afeta o homem de diversos modos e em variadas situações, o absurdo indicia a diversidade inesgotável que compõe a vida.

Diante dessa diversidade surge um estranhamento perante a natureza, a percepção de que os seres naturais são estranhos, irredutíveis e, no limite, incompreensíveis para o entendimento; as paisagens naturais lembram aos homens que o mundo existia antes e continuará a existir depois deles e assim que o sentimento do absurdo arrebatava a subjetividade, a natureza passa a ser vista em toda a sua hostilidade primitiva, distante dos significados e das imagens que o homem nela colocou: “o mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo”, diz o autor (2010, p. 28). Tal estranheza também é sentida entre as pessoas quando, repentinamente, o ser amado aparece como o mais distante e irreconhecível dos seres: o mal-estar ou a “náusea”, como queria Sartre, diante da desumanidade e da gratuidade das ações do próprio homem, o esfacelamento das fantasias que criamos a respeito de nós mesmos e da humanidade configuram também o sentimento do absurdo. Sendo assim, todas as facetas pelas quais o absurdo pode vir à tona evocam em última instância a morte, mobilizando sentimentos até então ocultos pela rotina e mesmo insuspeitos ao coração do homem: a partir da experiência da morte alheia, a constatação da inutilidade do viver e dos esforços humanos coloca, no limite, como injustificáveis qualquer moral, qualquer princípio que preze pela persistência em continuar vivendo.

Para o autor, o absurdo participa da condição humana e ultrapassa a situação histórica dos homens justamente porque a morte sempre existiu e sempre existirá marcando o passo da existência no mundo. Apesar de no início do ensaio Camus caracterizar como objeto de sua investigação “uma sensibilidade esparsa” em sua época – a primeira metade do século XX – pode-se entender pelo desenvolvimento de sua reflexão que o sentimento do absurdo é passível de acometer qualquer homem em qualquer tempo histórico, o que não quer dizer que as formas pelas quais o absurdo surpreende a subjetividade no decurso do tempo sejam sempre as mesmas,



ao contrário, cada época produz as próprias condições pelas quais o absurdo pode emergir, uma vez que tal sentimento constitui-se a partir da relação histórica e metafísica do homem com o mundo. Se, para o autor – aliás, como para boa parte da tradição filosófica – compreender é o mesmo que unificar, o desejo de conhecimento indicia, antes de tudo, uma exigência de familiaridade, um “apetite de clareza” ou uma vontade de que as coisas sejam claras, compreensíveis e que possam ser de certo modo dominadas pelo homem. Toda tentativa de compreensão da realidade constitui, diante disso, a intenção de lhe atribuir uma forma, de reduzi-la ao pensamento, ao discurso, antropomorfizando o mundo e marcando-o com o selo do que é humano. Ligada à tradição metafísica, essa “nostalgia de unidade”, nas palavras do autor, configura o desejo profundo, arrebatador e impossível que ilustra “o movimento essencial do drama humano”: a paixão pela completude ou unidade na vida, a qual, em última instância, configura uma busca pela felicidade. Nesse sentido, a subjetividade se constitui enquanto movimento de persecução de um desejo, um impulso norteado por um anseio unificante jamais realizado e que destina a consciência humana à busca de uma superação da própria falta que a engendra, o que lembra na reflexão camusiana a teoria freudiana da concepção psíquica.<sup>26</sup>

Sem deixar de lado as diferenças evidentes entre a reflexão de Freud e a de Camus, pode-se notar que para os dois autores a subjetividade é produto de uma falta constitutiva do sujeito. Na teoria freudiana, à eclosão da subjetividade precedem os processos primários nos quais domina o princípio de prazer, de modo que as energias psíquicas afloram livremente em toda a sua força, não havendo qualquer distinção entre percepções e alucinações.<sup>27</sup> Tal indistinção configura para o autor um investimento pulsional e afetivo dirigido à própria psique, que resulta no surgimento de uma autorrepresentação, uma imagem fundadora e soberana que se expressa em fantasias totalizantes nas quais o real é configurado como produto do próprio psiquismo, sendo anterior a qualquer pensamento e mesmo a qualquer desejo. A esta alucinação primária inexistente a necessidade de objetos de desejo já que ela se constitui como a fonte inesgotável de todo prazer, isto é, como uma alucinação ou uma imagem delirante de completude e de coincidência absoluta entre o pensamento e o ser que nasce para o mundo, de modo que a subjetividade é vista como uma instância psíquica indiferenciada e autossuficiente.

---

<sup>26</sup> Aludimos aqui a algumas reflexões do artigo de Rita Paiva “Nostalgia de unidade: uma intersecção entre a psicanálise, a filosofia e a literatura”, no qual a autora problematiza a noção de nostalgia de unidade em Camus à luz dos conceitos freudianos, propondo uma aproximação entre os autores a partir da leitura camusiana da obra de Sade (Cf. PAIVA, R. Nostalgia de unidade: uma intersecção entre a psicanálise, a filosofia e a literatura. In: *Revista Discurso* n.º 39. Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009, pp. 261-289).

<sup>27</sup> “Nada nos impede de presumir que tenha havido um estado primitivo do aparelho psíquico em que [...] o desejo terminava em alucinação. Logo, o objetivo dessa primeira atividade psíquica era produzir uma ‘identidade perceptiva’ – uma repetição da percepção vinculada à satisfação da necessidade” (FREUD apud PAIVA, 2009, p. 265).

Contudo, a partir da abertura do contato do ser com o mundo, a psique será submetida a sentimentos de desprazer, a frustrações que indicarão que o universo não se esgota em seu próprio interior; a partir do momento em que não ocorre a satisfação esperada, um novo princípio de atividade psíquica se instaura visando adequar o real aos desejos de satisfação. Assim, as representações totalizantes produzidas originariamente, incompatíveis com a abertura para o mundo, serão reprimidas e direcionadas à uma instância psíquica regida pela soberania implacável dos processos primários, o inconsciente, no qual irá persistir o desejo de absoluto vivenciado por meio dos delírios totalizantes da psique originária. As fantasias de onipotência não são, portanto, eliminadas com a instauração do princípio de realidade, mas permanecem ativas no inconsciente e portadoras de uma “onipotência mágica” decorrente dos resquícios do estado original em que a psique coincidia com seus objetos. Eis aí uma ruptura, um divórcio que bane a psique de seu universo primário, estabelecendo uma ruptura inextinguível entre ela e seus objetos de prazer, desse modo, mesmo em suas representações mais extraordinárias ela jamais conseguirá suplantar a cisão que a instalou na precariedade de uma vivência privada, mesmo que ilusória, de um estado absoluto. Na teoria psicanalítica, o investimento afetivo do homem no mundo ou o direcionamento das energias psíquicas à realidade e ao que ela lhe desvela constituirão formas tardias de identificação e satisfação engendradas por uma carência originária própria à constituição mesma do psiquismo, da subjetividade, enfim, do humano.

Semelhantemente à Freud, Camus em *O mito de Sísifo* procura pensar as ações humanas a partir de um impulso fundamental que as norteia, o desejo, inscrito na reflexão camusiana enquanto nostalgia de unidade. Em Camus, esse desejo configura um apetite, uma fome de absoluto jamais saciada e que lembra a busca infatigável da psique que se abre ao mundo estranho, tal como descrita por Freud, e seu anseio de retornar aos estados primários em que as próprias alucinações supriam suas exigências de satisfação por meio de uma coincidência entre sujeito e objeto. Contudo, na teoria psicanalítica a clivagem entre a subjetividade e o mundo aparece após a instauração de um processo repressivo ao princípio de prazer que até então orientava a psique, a qual agora se abre paulatinamente à realidade e necessita de um novo princípio que reja suas atividades em virtude de uma melhor adequação àquilo que lhe é desvelado. Outro o registro da reflexão camusiana: apesar do desejo de unidade se assemelhar ao desejo de um absoluto vivenciado em delírio, em Camus ele não diz respeito à busca de um retorno às origens, mas a uma obstinação do próprio entendimento ou da própria inteligência que se recusa a aceitar a carência e a limitação que desde sempre a constituem; não há, portanto, uma pré-história da subjetividade ou do eu, Camus nada formula a respeito de uma teoria do psiquismo, mas por meio do próprio termo com o qual descreve o movimento que impulsiona

o pensar e o agir humanos, a saber, a palavra “nostalgia” (*nostalgie*), pode-se notar que, para ele, a perseguição a que está destinada a subjetividade não se encontra direcionada a um alvo ou momento específico e sim à materialização de um anseio irracional e originário. Para a reflexão camusiana, não houve um momento em que o homem estivera unido ao mundo ou em que seus desejos eram absolutamente satisfeitos e a unidade na existência realizada ainda que de maneira alucinatória, como propõe Freud. O descompasso entre o sujeito e a realidade é imemorial e não remonta ao limiar da vida psíquica do humano, mas é engendrado a partir do momento – indiscernível – em que o homem toma consciência das pretensões de sua subjetividade e o mundo que as supera, denegando sua plena realização. Nesse contexto, a nostalgia de unidade em Camus não figura como um desejo de retorno às coisas mesmas, aos paraísos perdidos ou idealizados que habitam os confins da memória ou perseveram no inconsciente, mas como um impulso positivo, sempre em frente, que atua reagindo à constatação da impossibilidade da própria satisfação; sua natureza não é a da tentativa de um retorno, pois não há paraíso ou estado absoluto de satisfação ao qual retornar, e sim a de um avanço sem progressos efetivos, destinado para sempre ao fracasso, mas que deixa em seu rastro os resquícios materiais das suas tentativas de realização, as quais, por mais incompletas e decepcionantes, contudo, conduzem o humano a novos horizontes de pensamento por meio dos quais ele pode vislumbrar outras formas de ação possíveis, já que a consumação de suas loucuras unificantes está fadada ao insucesso.

O desejo de compreender o mundo, de torná-lo claro ou unificá-lo numa forma de sentido consiste na tentativa de superar o vazio entre a exterioridade e a subjetividade, uma possibilidade de terminar com a dolorosa sensação de que se é um estrangeiro em sua própria pátria. Nesse sentido, a nostalgia de unidade visa à realização da felicidade enquanto plenitude na existência – plenitude de sentido, de justiça, de liberdade, de todos os ideais a que aspira em vão o humano em busca de uma vida unificada, isto é, plenamente feliz. Em Camus, destarte, a felicidade figura como o fechamento de uma ferida e não como um fim em si mesmo, ela também nada tem a ver com qualquer espécie de salvação e mesmo seu aspecto altruísta ou propriamente moral é questionável no sentido de que seu primeiro movimento consiste em sanar um sofrimento constatado individualmente ou superar uma falha constitutiva e íntima.<sup>28</sup> Uma vida plenamente feliz se afigura então impossível para a reflexão camusiana, pois a plenitude,

---

<sup>28</sup> Posteriormente, em *O homem revoltado*, Camus reformula essa busca nostálgica da subjetividade de superação de uma dor originária relacionando-a à descoberta ou ao reconhecimento do outro. A busca pela felicidade plena – leia-se: pela unidade na existência – assumirá, assim, na reflexão do autor, uma conotação indiscutivelmente moral e altruísta, uma vez que a partir dela os homens se tornarão conscientes de que sua aventura no mundo é coletiva, já que partilham uns com os outros os mesmos anseios de completude. Contudo, a descoberta primeira de tais anseios permanece individual.

assim como todo absoluto, não passa da ilusão de uma subjetividade nutrida por anseios unificantes, desejosa de saltar para fora dos limites que a constroem e transcender a própria condição, no entanto, tais enganos só a conduzem a uma percepção errônea de si mesma e do mundo, o que faz do humano um ser refém de seus próprios desejos incompreendidos.

Segundo Camus, a loucura unificante de nossa nostalgia pode ser apreendida a partir de suas próprias consequências, uma vez que elas apontam para o fato de que há uma defasagem irreduzível entre o que imaginamos saber e o que realmente sabemos, uma distância que nos separa de nossas próprias criações, já que o mundo se apresenta ao homem não enquanto algo uno e passível de ser compreendido em seu sentido último, mas enquanto uma diversidade inesgotável, uma “infinitude de cintilações reverberantes” que evidenciam a impossibilidade de aquisição de um suposto verdadeiro conhecimento ou saber definitivo sobre as coisas.

Efetivamente, sobre o quê e sobre quem posso dizer: “Eu conheço isto! ”? Este coração que há em mim, posso senti-lo e julgo ele existe. O mundo, posso tocá-lo e também julgo que ele existe. Aí se detém toda a minha ciência, o resto é construção. Pois quando tento captar este eu no qual me asseguro, quando tento defini-lo e resumilo, ele é apenas água que escorre entre meus dedos. [...] O fosso entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a esta segurança jamais será superado. Para sempre serei estranho a mim mesmo. Em psicologia, tanto quanto em lógica, há verdades, não uma verdade. O “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates tem tanto valor quanto o “sê virtuoso” dos nossos confessionários. Revelam tanto uma nostalgia quanto uma ignorância. São jogos estéreis sobre grandes temas. São legítimos na medida em que são aproximativos (CAMUS, 2010, p. 32).

A única certeza possível se detém no domínio da sensação, daquilo que é experimentado pelos sentidos, de modo que qualquer afirmação que ultrapasse a evidência sensível é entendida pelo autor como construção e, mais além, como criação. O mundo, portanto, não pode ser negado, pois o homem a todo o momento o experimenta e o sente por meio do corpo: a sensação de rugosidade do tronco de uma árvore, o vento no rosto, o aroma das flores e da noite, todas as sensações testemunham na reflexão camusiana a diversidade infinita do que existe e o império do corpo que permite aos seres acessarem o mundo.<sup>29</sup> A experiência sensível constitui então o único domínio passível de certezas ao humano, uma vez que a inteligência não consegue abranger a totalidade do real, de modo que um conhecimento definitivo ou absoluto se mostra impraticável, de acordo com Camus. Porém, mesmo que a sensibilidade proporcione ao humano

---

<sup>29</sup> O pensamento camusiano sobre o absurdo pode ser então associado ao sensualismo em filosofia, já que considera que todo conhecimento tem seu fundamento último, mas não exclusivo, nos sentidos, especificamente nas sensações, assim como apresenta em textos como *Núpcias* e *O estrangeiro*, por exemplo, uma valorização dos sentidos como fonte de prazer e contato com o mundo. No entanto, apesar da proximidade com o sensualismo, o pensamento camusiano não desvaloriza as faculdades racionais no processo reflexivo e na aquisição de conhecimento, não afirmando um empirismo radical, já que não considera que todos os juízos, conceitos, ideias, noções sejam, de fato, meros frutos de experiências empíricas, as quais fornecem apenas certezas sobre a existência das coisas, mas não um conhecimento efetivo acerca delas.

a certeza de que vive no mundo, ela não é capaz de lhe assegurar que este mundo lhe pertence ou de que a ele esteja unido, pois mesmo que os sentidos sejam considerados como o princípio de todo o conhecimento e que este, ainda que relativo e revogável, consiga trazer algumas respostas fazendo avançar a técnica, nada neste universo, diz Camus, conseguirá afirmar certamente que o mundo é feito para o homem. As explicações científicas serão sempre incompletas, insatisfatórias e, em última instância, fictícias, pois recorrem à criação de imagens enquanto formas de sentido para o real: “assim a ciência que deveria me ensinar tudo acaba em hipótese, a lucidez sombria culmina em metáfora, a incerteza se resolve em obra de arte” (CAMUS, 2010, p. 33). Em outras palavras, se podemos apreender os fenômenos por meio da sensibilidade e classificá-los de acordo com os métodos científicos criados pela inteligência, nem por isso conseguimos compreender de uma vez por todas o mundo. O conhecimento intelectual não ensina mais do que a sensação e, desse modo, a pretensão de tudo unificar, explicar ou tornar claro, seguro, familiar, dominado, colide contra os muros que delimitam a condição humana.

O pensamento que constata seus limites também testemunha o absurdo e apenas a inteligência ou entendimento que não inquire a si mesmo continua acreditando na universalidade de suas produções e na capacidade de tudo explicar ou resolver, negando insistentemente a evidência de sua limitação. Eis aí a situação mais absurda, segundo o autor (2010, p. 34), “o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem”. Isso significa que o absurdo não existe por si mesmo, mas se constitui na relação que o homem trava com o mundo. O absurdo não é, portanto, uma característica oculta ou uma essência do real, não é um dado ontológico, tampouco trata-se apenas de um sentimento individual, de um fenômeno unicamente psicológico ou de um predicado antropológico – o absurdo só existe enquanto o embate imemorial entre o homem e o mundo se mantém vivo, pulsando em cada veia, enquanto cada imagem da realidade continua a abismar a consciência humana, suscitando-lhe o “por quê” fundamental.

A partir disso é que Sartre irá compreender o absurdo em Camus sob duas formas distintas, uma relativa e outra absoluta, já que para ele o absurdo significa ao mesmo tempo um estado de fato e a consciência lúcida desse estado: “o que é então o absurdo como estado de fato, como dado original? Nada menos que a relação do homem com o mundo. [...] o divórcio entre as aspirações do homem quanto à unidade e o dualismo insuperável do espírito e da natureza [...]” (SARTRE, 2009, p. 117).<sup>30</sup> Ora, o autor francês entende que o absurdo em Camus

---

<sup>30</sup> SARTRE, Jean-Paul. Explicação de *O Estrangeiro*. In: *Situações I*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naif, 2009, pp. 117-132.

diz respeito a um “dado original” e ao mesmo tempo à consciência desse “estado de fato” ou dado elementar, sendo que estas duas significações parecem a Sartre “muito diferentes” entre si, o que denota, em sua leitura, que o absurdo camusiano constituir-se-ia a partir de uma contradição essencial que caracterizaria a relação do homem com o mundo. No entanto, Camus (2010, p. 41) afirma que o sentimento do absurdo nasce de uma comparação – e não de uma contradição – “entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera”, por isso, define ele, “o absurdo é essencialmente um divórcio”, o que não quer dizer que seja necessariamente uma antinomia, uma contradição ou um paradoxo do qual resultasse a consciência da cisão que o homem constata em sua relação com a realidade. Aliás, os próprios termos “cisão”, “clivagem” ou mesmo “abismo” não parecem ser os mais adequados para a compreensão da reflexão camusiana acerca do sentimento do absurdo, uma vez que levam à ideia de um fosso existente entre o homem e o mundo, como se cada um deles estivesse de um lado de uma equação irresolúvel, separados por um imenso precipício e vivendo alheios um ao outro. Com efeito, Camus fala em “divórcio”, pois a separação a que o termo alude não configura inescapavelmente uma divisão estanque e espacial entre dois seres, mas possibilita a formação de imagens que remetem mais a um movimento de consciência que constata uma espécie de dissonância, um desacordo originário e irremediável entre dois seres, entre os anseios da subjetividade e a realidade objetiva que impossibilita a sua plena realização. Para o autor, o homem não está do lado oposto ao mundo ou alheio a ele, mas, como indica nos ensaios de *Núpcias*, vive no mundo e com ele se relaciona ainda que sob o signo de um divórcio cuja constatação não se deve a um exercício racional ou lógico de descoberta da existência de um paradoxo fundamental em sua relação com o ambiente que o cerca, mas a uma experiência tornada consciente, isto é, à vivência de um sentimento de impotência, pequenez e finitude perante uma realidade indiferente às pretensões nostálgicas de sua subjetividade e que ultrapassa o seu entendimento, mas que não o impede de perseverar. O divórcio apontado por Camus em *O mito de Sísifo* não desautoriza a interpretação sartreana, mas parece referir-se mais a um movimento a partir do qual o homem adquire consciência da desarmonia, da inconciliação, enfim, da inexistência de unidade entre a sua subjetividade e o mundo do que à manifestação de uma relação de contrariedade entre eles, já que, no dizer do autor (2010, p. 40), trata-se de “uma confrontação e uma luta sem trégua” e não da divisão ou apenas de um embate lógico, puramente racional entre duas instâncias estanques e antitéticas.

Desse modo, o absurdo será definido pelo autor enquanto uma “singular trindade” da qual nenhum dos seus termos pode ser destruído, já que não há absurdo fora de um espírito humano e nem fora deste mundo, o que alude justamente a um movimento constante e intrínseco

entre eles que os vincula até à morte. O absurdo é então o que decorre dessa relação desarmônica do homem com a vida, é esta relação mesma, a qual deixa de existir se um dos polos não se fizer presente; portanto, segundo o autor, o absurdo só existe a partir do momento em que a consciência humana nele se mantém, conservando-se no movimento que a levou ao questionamento inicial e a despojou de seus cenários. Se de repente o espírito se sente mobilizado pelo absurdo, se o traz à consciência e consegue distinguir o apelo de unidade que brota da interioridade diante desse sentimento, então, segundo Camus, ele deve manter-se em tal estado atormentado para que possa encarar a nudez do mundo desprovido das ilusões habituais, olhando o absurdo nos olhos. A descoberta desta verdade sensivelmente constatável deve ser mantida pela consciência para que a partir de sua evidência o homem possa nela pautar sua conduta, seguir suas consequências e pela primeira vez, quem sabe, agir honestamente consigo mesmo. O sentimento do absurdo trazido à consciência requer então a honestidade: ele mobiliza o homem a viver de acordo com a evidência descoberta – a absurdidade – e a partir dela formar seu caráter e dar nova forma ou um sentido outro às suas vivências até ali escamoteadas pelas ilusões do hábito. Contudo, se Camus afirmara no início que o absurdo figurava como um ponto inicial para sua reflexão, se o absurdo estimula no indivíduo a enunciação da dúvida metódica e faz *tabula rasa* das experiências e crenças até então prisioneiras do hábito, a partir de qual experiência ou raciocínio o autor pode afirmar a honestidade como valor pelo qual o homem deve pautar sua conduta? Se o absurdo constitui a primeira das verdades, a noção essencial que se deve preservar, de onde vem o juízo de que a honestidade é o valor que deve guiar agora a investigação sobre o suicídio e o sentido da vida?

Se considero verdadeiro esse absurdo que rege minhas relações com a vida, se me deixo penetrar pelo sentimento que me invade diante do espetáculo do mundo, pela clarividência que me impõe a busca de uma ciência, devo sacrificar tudo a tais certezas e encará-las de frente para poder mantê-las. Sobretudo, devo pautar nelas minha conduta e persegui-las em todas as suas consequências. Falo aqui de honestidade. Mas, antes, quero saber se o pensamento pode viver nesses desertos (CAMUS, 2010, p. 34).

Diante do questionamento sobre a fundamentação da assunção da honestidade como valor orientador da reflexão sobre o absurdo, o pensamento camusiano opera um desvio e se dirige a outra questão: antes de saber como deve se conduzir no mundo o homem consciente do absurdo, Camus pensa ser necessário primeiro saber se esse homem consegue viver nessa terra devastada e nova. Uma vida despojada de seus cenários costumeiros não necessariamente implica numa existência sombria ainda que o sentimento do absurdo consiga estremecer a interioridade humana. De certa forma, o advento do absurdo e sua constatação é o que pode trazer vida a uma existência maquinal e eivada pelo cansaço e pela repetição, o que não quer

dizer que do absurdo decorra qualquer espécie de consolo, redenção ou reconciliação para o humano, ao contrário, como diz Camus, a consciência do absurdo transporta-nos para os desertos do pensamento, para as regiões vazias da alma que, desabitadas das noções e sensações ordinárias, aguardam o momento em que poderão abrigar a vida do homem que ali chegou. Nesse sentido, apesar de regida pelo sopro do absurdo, a consciência encontraria mesmo em seu mais seco deserto o pão que lhe permite levantar-se a cada dia: a beleza do mundo.

## 2. A beleza absurda

Em *Núpcias*, conjunto de ensaios publicados em 1936, seis anos antes da publicação de *O mito de Sísifo*, Camus descreve justamente a relação irreconciliada entre o homem e o mundo, uma vez que quanto mais feliz ele se sente em relação à sua existência mais nítido se torna o absurdo que os envolve, como no texto “Bodas em Tipasa”, em que mesmo os prazeres do corpo e seu êxtase são configurados sob o signo do trágico. Neste ponto, os textos de *Núpcias* prenunciam as noções que serão desenvolvidas pelo autor em *O mito de Sísifo*, com a diferença de que nos ensaios de 1936 Camus nos apresenta uma ideia da condição humana por meio da descrição em primeira pessoa de imagens advindas das impressões sensíveis produzidas num determinado lugar, a costa mediterrânea da Argélia, país natal do autor e no qual ele viveu sua infância e juventude. Assim, “Bodas em Tipasa” apresenta ao leitor a luz de um mundo pleno de vida, calor e movimento apreendido por uma sensibilidade ávida e um espírito lúcido; ao contrário de uma mera descrição do real ou da natureza, o texto do jovem Camus, então com 23 anos, nos coloca, antes, diante de uma relação, isto é, diante das sensações que o mundo natural desperta no homem, instigando-o ao desejo de experimentá-lo sempre mais.<sup>31</sup>

Tipasa, na primavera, é habitada pelos deuses e os deuses falam no sol e no odor dos absintos, no mar couraçado de prata, no céu azul cru, nas ruínas cobertas de flores e na luz aos borbotões sobre os montões de pedras. Em certas horas da manhã a campanha fica preta de sol. Os olhos tentam em vão abarcar outra coisa que não sejam gotas de luz e de cores tremulando nos cílios. O volumoso cheiro das plantas aromáticas raspa a garganta e sufoca no calor intenso. Mal posso divisar, no fundo da paisagem, a massa negra do Chenuá que deita suas raízes nas colinas ao redor da aldeia, e parte em ritmo seguro e pesado para ir acocorar-se no mar (CAMUS, 1964, p. 7).<sup>32</sup>

<sup>31</sup> É importante salientar que Camus escreve os textos de *Núpcias* sob a influência da obra de Jean Grenier, seu professor nos anos de 1930 na Universidade de Argel. No prefácio que escreveu à reedição de *As Ilhas*, em 1959, Camus diz que o livro significou para sua geração uma iniciação no desencanto, o qual reafirmava a volúpia pelos “frutos da terra” (em menção ao livro de André Gide, escrito em 1897) e ao mesmo tempo lembrava que essas belas aparências deviam perecer, sendo preciso então “amá-las desesperadamente”. A influência foi tão decisiva para o jovem Camus que ele declara neste mesmo prefácio que só decidira realmente escrever após a leitura de *As Ilhas* (Cf. GRENIER, Jean. *As Ilhas*. Trad. Aimée Amaro de Lolio. São Paulo: Perspectiva, 2009).

<sup>32</sup> CAMUS, A. *Bodas em Tipasa*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.



A diversidade empírica do mundo invade o corpo, os sentidos humanos e ultrapassa-os a ponto de o narrador admitir a impotência de sua sensibilidade para captar a totalidade sensível do real. “Em pé ao vento brando, sob o sol que nos aquece apenas um lado do rosto, olhamos a luz cair do céu, o mar sem uma ruga, e o sorriso de seus dentes resplandecentes” (CAMUS, 1964, p. 8). O reconhecimento desta incapacidade coloca o homem como espectador dos fenômenos naturais e não como parte integrante deles, esboçando já nestes textos a imagem do divórcio irrevogável que constitui o selo da condição humana para o autor. Diferentemente do que podem parecer à primeira vista, os textos de *Núpcias* apresentam o caráter irrealizável do desejo de posse do mundo pelo homem, tal como Camus desenvolve posteriormente no ensaio sobre o absurdo, e não o advento da felicidade humana por meio de uma suposta reconciliação ou união harmônica com a natureza.<sup>33</sup>

O mundo natural destituído das noções que os humanos nele colocam para melhor compreendê-lo apresenta-se sem ordem e sem medida, causando um estranhamento que, no entanto, não é suficiente para que o homem desista de reconciliar-se com aquilo que lhe é distante: “quantas horas a esmagar os absintos, a acariciar as ruínas, a *tentar* afinar minha respiração pelos suspiros tumultuários do mundo!” (CAMUS, 1964, p. 9, grifo nosso). Camus nos descreve um homem embriagado de sol, acariciado pelo vento, refrescado pelo mar e que tem o olhar descansado por belas paisagens naturais, um ser cuja sensibilidade o leva a sentir-se como se estivesse integrado ao mundo; na verdade, ao se deixar envolver pelo ambiente que o rodeia ele tem a sensação de que ambos foram feitos um para o outro, mas nada lhe garante que tal sensação seja de fato a realização de sua nostalgia. “Mesmo aqui, eu sei que nunca me aproximarei suficientemente do mundo”, diz o autor-narrador, uma vez que sentir-se unido ao mundo não necessariamente implica que este mundo lhe pertença e que o divórcio foi, mesmo que por instantes, revogado. Ainda que a sensação promova uma experiência indubitável, uma “emoção viva” de núpcias ou bodas do homem com a terra, ainda assim, diz Camus, “abro os olhos e o coração para a grandeza insustentável deste céu engurgitado de calor”. Ou seja, o homem nu abraçado pelo mar, depois perfumado pelas essências naturais, quedado na areia e refrescado pela brisa reconhece a imensidão que o supera e que ele não consegue abarcar por completo; a grandeza do mundo lhe é insustentável e o sentimento de incompletude se faz sentir

---

<sup>33</sup> Como exemplo desta interpretação que acreditamos equivocada, podemos citar a leitura de Juan Valdano (1973, p. 54) a respeito de *Núpcias*, na qual o autor afirma: “‘Bodas’ aparece assim como o breviário de uma total posse sensual do mundo”, frase esta que vai de encontro ao desenvolvimento coerente do pensamento camusiano, tal como o encontraremos posteriormente no ensaio sobre o absurdo. (Cf. VALDANO, J. *Humanismo de Albert Camus*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad Católica de Cuenca, 1973).

concomitantemente ao sentimento da mais plena realização, uma vez que na aproximação ou no contato mais íntimo possível do homem com a natureza, segundo Camus, somos invadidos por uma “estranha certeza” que faz oscilar nossa convicção de que estamos efetivamente cindidos do mundo. Isso significa que o homem se sente feliz ou realizado nestas ocasiões de glória em que descobre a possibilidade de “amar sem medida”, sim, diz o autor, a sensação é de felicidade, de que ali explode uma alegria de viver na qual é possível um reencontro consigo mesmo, com seu ser mais puro, despido de máscaras e só, de posse apenas de seu corpo abandonado em meio ao mundo. Porém, essa satisfação parece advir não da coincidência efetiva com o mundo, mas da consciência individual apaziguada pela sensação de que corpo e espírito realizaram conjunta e emotivamente a condição de homem, isto é, de que este vivera por momentos do modo como deveriam viver todos os homens: na felicidade da lassidão de um corpo que procurou esgotar-se no êxtase das sensações que a diversidade infinita do mundo pode lhe proporcionar. Como um ator que sente seus gestos coincidirem com os do personagem que representa, ciente de que conseguiu fazê-lo viver, o homem em bodas com a natureza vivencia uma satisfação solitária que indicia que por mais que sintam o amor exalar a partir de seu contato harmonioso com o mundo, ele não deixa de sentir-se incompleto ao perceber após o gozo o silêncio e a indiferença que o próprio mundo perpetua e que trazem à sua consciência a verdade de sua finitude.

Preciso ficar nu e depois mergulhar no mar, todo perfumado ainda das essências da terra, lavá-las naquele, e enlaçar sobre minha pele o amplexo pelo qual há tanto tempo suspiram, lábios colados aos lábios, a terra e o mar. Entrando na água, eis a emoção viva, a subida de uma viscosidade fria e opaca, e depois o mergulho em meio ao zumbido dos ouvidos, nariz escorrendo e boca amarga – o nado, braços envernizados de água saindo do mar para se dourarem ao sol e recaindo numa torsão de todos os músculos; o correr da água sobre meu corpo, essa posse tumultuosa da onda pelas minhas pernas – e a ausência de horizonte. [...] Dentro em pouco, quando me atirar nos absintos para fazer o perfume deles entrar em meu corpo, tomarei consciência, contra todos os preconceitos, de estar realizando uma verdade, que é a do sol, e será também a da minha morte (CAMUS, 1964, p. 10).

Não é o mundo que se cala, mas Camus que por meio da imagem e da metáfora mergulha na empiria e faz da natureza o depositário da mais nítida nostalgia de unidade humana.<sup>34</sup> Há

---

<sup>34</sup> Étienne Barilier (1977, p. 21), tece sua crítica ao pensamento camusiano contido em *Núpcias* justamente porque acredita que o autor argelino pretende dar voz àquilo mesmo que ele afirmara não ter voz, a inumanidade do mundo: “todas as paisagens camusianas, apesar de Camus, são estados de alma, ou ao menos estados de consciência [...] Mas os “signos” e sobretudo os signos do amor, introduzem nestas relações uma dimensão evidentemente humana [...] Portanto, malgrado suas pretensões ao inumano, Camus nos restitui um mundo dotado de alma, porque capaz de amor”. No entanto, Barilier não parece atentar para o fato de que em *Núpcias* o mundo natural configura-se como paisagem inspiradora que a sensibilidade apreende, despertando as sensações sobre as quais o eu lírico escreve. Nesse sentido, o próprio texto narrado em primeira pessoa evidencia que as sensações não pertencem ao mundo enquanto tal, mas a uma consciência desejosa de unidade que projeta na exterioridade os seus anseios de união ou de posse do mundo, os quais ela já percebe impossíveis de serem realizados, mesmo

nestes textos de juventude o pressentimento de um desacordo entre as aspirações humanas e o mundo indiferente a elas, o que instiga a consciência à busca pela realização dos anseios de completude e unidade advindos da subjetividade; nesse sentido, as imagens que a paisagem revela à consciência fundamentam a reflexão camusiana, uma vez que a evidência das impressões sensíveis em lugares como Tipasa adquire, para o autor, o estatuto de verdade: “em Tipasa, vejo equivale a creio, e não me obstino em negar o que a mão pode tocar e o lábio acariciar. Não sinto necessidade de fazer uma obra de arte, e sim de contar o que é diferente” (CAMUS, 1964, p. 12). Pode-se notar, com isso, que a relação nostálgica do homem com a natureza impulsiona o pensar camusiano, de modo que a descrição do ambiente constitui uma forma de reflexão indiretamente estimulada por essa relação com a paisagem.<sup>35</sup> Em outras palavras, a descrição que Camus faz de suas experiências sensíveis em Tipasa engendra uma reflexão por meio da qual ele atribui a tais experiências um sentido. A experiência do corpo é o que permite ao homem testemunhar o mundo,<sup>36</sup> relacionar-se com ele, mas isso só será compreendido nos termos de uma relação se o próprio viver for levado à consciência, isto é, se à experiência sensível for atribuído o caráter de uma vivência. Assim, a descrição das experiências sensíveis compõe a forma pela qual o autor atribui um sentido àquilo que vivera, organizando racionalmente por meio do discurso a experiência dispersa e multifacetada da diversidade sensível do mundo. Por isso também ele diz não sentir necessidade de criar uma obra de arte, pois a criação de uma forma, isto é, de uma unidade de sentido para a experiência constitui a própria configuração da vivência enquanto tal.<sup>37</sup> Embora Camus valorize a relação

---

que aí não estejam desenvolvidas pelo autor a relação entre o sentimento do absurdo e a nostalgia de unidade (Cf. BARILIER, E. *Albert Camus, littérature et philosophie*. Paris: L'Age d'Homme, 1977).

<sup>35</sup> Para François Noudelmann (1997, p. 141), “o escritor se faz mensageiro daquilo que a natureza diz por meio dele, ele escuta e transmite o ‘canto da terra’. Camus emprega essa expressão liberada de sua inspiração germânica e se livra de toda mitologia patriótica: a terra vive sem fronteiras e sem discurso, diante dela os mitos se apagam. [...] o céu, o mar, as cores, a areia requerem o despojamento para uma celebração autêntica. Camus valoriza a pobreza necessária para esta festa em pleno deserto. [...] As núpcias são assim comemoradas em sua dimensão carnal e arcaica, elas permitem trazer o homem de volta àquilo que ele é e fecundar sua existência pela terra” (Cf. NOUDELMMANN, F. *Camus et Sartre: le corps et la loi*. In: AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. *Op. cit.*, pp. 133-155).

<sup>36</sup> Segundo Noudelmann (*op. cit.*, p. 144), os textos de Núpcias evidenciam uma vez mais a filiação nietzschiana de Camus, uma vez que neles o corpo aparece, contra o instrumentalismo cartesiano, como uma grande razão: “a carne que lhe constitui longe de se reduzir ao envelope de um esqueleto, é composta de energia e lucidez. [...] Carne e consciência não são mais dissociados, elas se inscrevem no movimento do mundo segundo um mesmo parentesco”.

<sup>37</sup> A palavra “vivência” (do alemão *Erlebnis*) possui uma história complexa e, segundo Gadamer (1994, p. 117), se tornou comum nos anos 1870, sendo principalmente utilizada em escritos biográficos. Derivada do verbo alemão *erleben*, traduzido em geral como “vivenciar”, ela aparecia já em textos da época de Goethe (1749-1832), originando o termo *das Erlebte*, “o vivido”. O verbo era usado para se referir à experiência de uma determinada pessoa e não o que ela ouvira dizer, presumira ou apreendera indiretamente de algum outro modo; o termo “vivido”, por sua vez, designava o conteúdo que permanece da vivência transitória, algo marcante e significativo. Desse modo, “ambas as direções do significado encontram-se, obviamente, na base da formação da palavra “vivência”, tanto a imediaticidade, que se antecipa a toda interpretação, elaboração e transmissão, e que oferece apenas o ponto de partida para a interpretação e a matéria para a configuração, como também o rendimento

tátil e corporal do homem com a terra a despeito do pensamento discursivo, a consciência da experiência e sua organização pelo pensamento é que engendrarão a criação artística, uma vez que a descrição da vivência, isto é, a transposição para o discurso literário do sentido atribuído pela consciência à experiência bruta e disforme, constitui uma segunda etapa necessária no processo de criação de uma obra de arte. Em outras palavras, é possível depreender que, para o jovem Camus, tanto a forma pela qual a própria vivência é constituída quanto a sua transfiguração em discurso constitui uma atividade estética, ou seja, em *Núpcias*, é estético o ato próprio pelo qual a consciência humana apreende, vivencia ou testemunha o mundo, bem como a transfiguração pelo pensamento dessa apreensão, vivência ou testemunho em linguagem artística.

Tipasa se me apresenta como esses personagens que a gente descreve para significar indiretamente um ponto de vista acerca do mundo. Como eles, ela testemunha, e virilmente. Ela é hoje meu personagem e parece-me que, em a acariciando e descrevendo, minha embriaguez não terá mais fim. Há uma hora de viver e uma hora de testemunhá-lo. Há também uma hora de criar, o que é menos natural. Basta-me viver com todo o meu corpo e testemunhar com todo o coração. Viver Tipasa, testemunhar, e a obra de arte virá em seguida. Há aí uma liberdade (CAMUS, 1964, p. 12).

Seria então o caso de afirmar que para autor a aquisição de conhecimento diz respeito a um processo de criação artística devido à forma peculiar, vivencial, pela qual a consciência apreende a realidade? Ora, se se pode dizer que a consciência naturalmente atribui uma *forma de sentido* para a experiência sensível isso não significa que o autor compreenda a aquisição de conhecimento como um processo estético, até mesmo porque sua reflexão, seja nos textos de juventude ou da maturidade, não fundamenta uma epistemologia, mas procura pensar a existência a partir da consciência da beleza absurda do mundo. Assim, Camus não busca realizar em *Núpcias* uma teoria do conhecimento, um tratado filosófico ou mesmo um breviário de sensações, mas uma descrição artística das vivências que permita uma reflexão filosófica sobre a realidade do homem no mundo; disso decorre que o lirismo empregado nos textos não diz respeito diretamente a uma aspiração à transcendência, à evasão do mundo ou à dissolução da desarmonia com a natureza, mas sim à compreensão dos motivos pelos quais o homem

---

mediado por ela, seu resultado duradouro” (GADAMER, 1994, p. 118). Usado nas biografias do século XIX que buscavam compreender a obra a partir da vida do artista, o termo adquiriu um significado que mediava os dois sentidos expostos, de modo que “algo se transforma em vivência na medida em que não somente foi vivenciado, mas que o seu ser-vivenciado teve uma ênfase especial que lhe empresta um significado duradouro”. Herdeiro dessa história do significado da palavra, segundo o autor, o conceito de vivência remonta ao romantismo, sendo posteriormente desenvolvido de modo ambíguo e problemático como um fundamento epistemológico para o conhecimento, tal como encontrado na filosofia da Vida de Dilthey e na fenomenologia de Husserl. Quanto à Camus, podemos considerar que a noção de “vivido” encontra-se implícita à sua reflexão, ainda que o autor não faça qualquer referência direta a ela (Cf. GADAMER, H-G. *Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1999, pp. 117-119).

consegue ser feliz em meio a tudo aquilo que lhe lembra incessantemente a sua finitude e impotência. Na contramão da tradição filosófica, *Núpcias* configura um apelo à reflexão não sistemática para que o pensamento consiga aproximar-se da compreensão dessas verdades que a sensibilidade apreende primeiro, as evidências sensíveis que constituem o material informe sobre o qual opera a consciência humana e a partir do qual a obra de arte pode nascer. A partir disso, seria lícito dizer que, nesses textos ou ensaios de juventude, Camus pensa a materialidade sensível como a ocasião para que a consciência, o pensar e a criação artística possam emergir, noção esta, difusa, que o autor não expõe diretamente como objeto de sua reflexão, não a desenvolvendo de forma explícita no texto, mas que pode ser encontrada subjacente às descrições líricas nos ensaios em questão e ao desenvolvimento posterior de seu pensamento.

Se em *O mito de Sísifo* é possível ler uma descrição da natureza como força que supera o homem e contribui para o surgimento do sentimento do absurdo, em *Núpcias* a natureza é descrita em uma relação mais próxima com o humano, ainda que sua potência aniquiladora já seja apresentada por Camus:

Esse banho violento de sol e de vento esgotava todas as minhas forças de vida. Em mim, apenas, esse bater de asas que aflora, essa vida que se lamenta, essa frágil revolta do espírito. Logo mais, espalhado pelos quatro cantos do mundo, desmemoriado, esquecido de mim mesmo, sou o vento e, no vento, essas colunas e esse arco, essas lajes que evocam calor e essas montanhas pálidas ao redor da cidade deserta. E nunca senti, tão profundamente, meu desapego de mim mesmo e minha presença no mundo (CAMUS, 1964, p. 17).

Em “O vento em Djemila”, segundo ensaio de *Núpcias*, Camus discorre sobre suas sensações como espectador que testemunha ou contempla a paisagem do mundo, no caso, as ruínas de Djemila, pequena vila romana montanhosa ao norte da Argélia, hoje tombada pela Unesco como patrimônio da humanidade. Ao contrário da profusão de sensações experimentadas em Tipasa, este novo lugar apresenta uma natureza árida e forte, em que o vento exerce uma violência suportável, mas que o autor sente desgastar suas forças e dar a medida da solidão humana em meio ao mundo que permanece a despeito da história dos homens. Segundo Camus, o mundo natural sempre sobrevive às ambições humanas e as ruínas de antigas cidades comprovam essa vitória, pois evocam a banalidade dos ideais hoje esquecidos de uma sociedade que já não existe e que agora é coberta pela relva, tendo seus resquícios abraçados pela natureza que os circunda. Diante da permanência ou da sobrevivência do natural, os sonhos e aspirações humanas mostram-se efêmeros, pois para o autor as ruínas na paisagem em Djemila falam sobre o tempo, não aquele da duração humana, mas aquele que a extrapola e leva o homem ao reconhecimento de que este mundo está para ele desde sempre perdido, uma vez que ele sabe que vai morrer e que o mundo permanecerá. É então a experiência consciente de que está vivo

que o aproxima do mundo, é a vivência, entendida enquanto forma ou unidade de sentido atribuída aos dados informes da sensibilidade pela consciência, que torna possível ao homem a lucidez diante da morte ou a compreensão de que este mundo lhe ultrapassa. Viver mais próximo do mundo ou vivenciá-lo implica, assim, em estar consciente da morte, ou seja, lúcido em relação à tragicidade da própria condição:

Quero carregar minha lucidez até o fim e encarar meu fim com toda a profusão de minha inveja e de meu horror. É na medida em que me separo do mundo que tenho medo da morte, na medida em que me apego à sorte dos homens que vivem em vez de contemplar o céu que dura. Criar mortes conscientes é diminuir a distância que nos separa do mundo, e entrar sem alegria na realização, consciente das imagens exaltantes de um mundo perdido para sempre (CAMUS, 1964, p. 20).

De acordo com o autor (2010, p. 29), ao homem não basta meramente viver assim como vivem os outros animais, é preciso que aquilo que foi por ele experimentado seja levado à consciência para que adquira o caráter de vivido e possa então ser por ele compreendido, uma vez que, tal como escreve no ensaio sobre o absurdo, “em sentido próprio, só é experimentado aquilo que foi vivido e levado à consciência”. Assim, o olhar que contempla e não apenas vê as coisas constitui o modo pelo qual o humano consegue aproximar-se do mundo,<sup>38</sup> o que quer dizer que é por meio da experiência sensível tornada consciente que o homem consegue refletir sobre as “imagens exaltantes” do mundo sem que isso implique num deslumbramento ingênuo acerca de sua condição e que acarretaria a perda de sua lucidez. Por isso, apesar do elogio da natureza enquanto vida exuberante da qual o humano participa, Camus não deixa de indicar o movimento que divorcia o homem deste cenário, uma vez que o próprio ato de consciência constitui uma tentativa nostálgica de organização da experiência imediata e que reduz a realidade ao modo humano de apreensão das coisas.

Assim como irá recriminar em *O mito de Sísifo* a esperança e a transcendência como fugas desonestas em relação à evidência do absurdo, em *Núpcias* o autor nos fala de uma recusa obstinada a tudo aquilo que ultrapassa este mundo, a todos os “mais tarde” com os quais nos deparamos, todas as promessas de futuro que colocam como conduta a renúncia da riqueza

---

<sup>38</sup> Para Valdano (1973, p. 68), esse instante do olhar significa que a consciência humana está unida ao mundo e que “a soma de percepções é a consciência mesma, nela, ‘imagem’ e pensamento vem a ser uma mesma coisa [...]”. A interpretação de Valdano novamente se afigura problemática, dessa vez devido não só à afirmação da consciência como substância interior cujo conteúdo é formado pela mera soma das percepções e não pela sua forma organizada, mas também devido ao estabelecimento de uma identidade entre imagem e pensamento na obra camusiana em questão. Como se pode notar, em Camus o pensamento não se reduz à imagem, mas incorpora outros elementos em sua constituição, como os conceitos, os juízos, as vivências, de modo que a imagem permanece uma ocasião para seu desenvolvimento, não se tratando de algo inferior ou coadjuvante à compreensão racional das coisas.

presente.<sup>39</sup> Aceitar a vida sem esperança alguma significa aceitá-la tal qual ela é, criando para si uma “morte consciente” ou a lucidez em relação à finitude humana em meio à diversidade e à duração do mundo.<sup>40</sup> As imagens que Camus recolhe das paisagens da Argélia indiciam um ensinamento ou uma reflexão sobre a recusa à resignação, atitude pela qual o homem deve se conduzir para que possa viver mais próximo do mundo:

Quando, afinal, surge num planalto de cores apagadas, enterrado entre altas montanhas, seu esqueleto amarelado como uma floresta de ossos, Djemila apresenta-se então como o símbolo dessa lição de amor e paciência que é a única capaz de conduzir-nos ao coração palpitante do mundo. Lá, em meio a algumas árvores, ao capim seco, ela se defende, com todas as suas montanhas e todas as suas pedras, da admiração vulgar, do pitoresco ou dos jogos da esperança (CAMUS, 1964, p. 17).

Em outras palavras, o corpo que experimenta a sensualidade da natureza incita à reflexão de que a vida está aí para ser vivida sem consolações futuras ou espera de redenção, apenas com “verdades que a mão pode tocar”; para o autor (1964, p. 32), não há felicidade que possa ser vivenciada fora dos limites da vida humana, de modo que tudo aquilo que se afigura ideal e eterno não pode ser compreendido pois extrapola a perspectiva sensível e finita pela qual o homem vivencia sua condição: “sei apenas que o céu durará mais do que eu. E a que chamarei de eternidade senão àquilo que continuará depois de minha morte? ”. A eternidade e outras noções metafísicas a que se refere Camus não dizem respeito a outros mundos ou realidades sobre-humanas, mas a tudo aquilo cuja duração ultrapassa a da vida de um homem, a tudo o que ele não verá o fim porque o seu próprio fim chegará antes, aludindo à continuidade da vida na terra e não à ultrapassagem de seu limiar, a morte. Desse modo, a metafísica camusiana fundamenta-se por meio da relação imanente do homem com o mundo e não por meio das formas de sua transcendência, como a ascese mística, por exemplo. Aquele que é feliz não procura evadir-se do mundo e detesta a duração, pois ela o carrega inevitavelmente para o fim de tudo aquilo que promove a sua felicidade e, uma vez morto, ele não mais desfrutará dos banhos de mar, não sentirá o vento alisar seu corpo e nem poderá contemplar as estrelas no frescor do céu noturno, não mais poderá ter em seus braços os seres amados, ser beijado e

---

<sup>39</sup> Percebe-se aqui parte da grande influência que o pensamento de Nietzsche exerceu sobre Camus; como não ouvir em *Núpcias* um eco dos gritos de Zaratustra? Diz ele: “Eu vos imploro, irmãos, *permanecei fiéis à terra* e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supraterras! São envenenadores, saibam eles ou não”; “trazei, como eu, a virtude extraviada de volta para a terra – sim, de volta ao corpo e à vida: para que dê à terra seu sentido – um sentido humano! ”; [...] nós não queremos entrar no reino dos céus: tornamo-nos homens – *assim, queremos o reino da terra*” (Cf. NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011, p. 14, p. 74, p. 300, grifos do autor).

<sup>40</sup> “A lucidez recusa a identificação absoluta do homem com o mundo. Ela revela sem cessar o princípio de diferença fundado sobre a precariedade de uma vida de homem face a um céu que dura. Como em Tipasa, contudo, não se trata de reprimir o desejo de dissolução de sua própria natureza na natureza do mundo. Trata-se de submetê-lo à prova, o quão árida seja ela, para disso fazer emergir o trágico rosto da verdade [...]” (Cf. ABDELKRIM, Zedjiga. Notice. In : CAMUS, A. *Œuvres complètes* I. Paris : Gallimard, 2008).

abraçado por eles, não mais poderá gargalhar com os amigos ou saborear os alimentos terrestres.<sup>41</sup> Poderíamos pensar que tal tragicidade inerente à vida de um homem advém então de seu sofrimento ao constatar a passagem do tempo e a inevitabilidade da morte, no entanto, o que torna trágica a existência é justamente a felicidade vivida, pois quanto mais feliz um homem é, mais visível se torna o caráter gratuito e finito dos prazeres humanos e a indiferença do mundo em relação eles.

Entendo que não há felicidade sobre-humana, nem eternidade fora da curva dos dias. Esses bens irrisórios e essenciais, essas verdades relativas são as únicas que me comovem. As outras, as “ideais”, eu não tenho alma bastante para compreendê-las. Não que seja necessário bancar o animal, mas não vejo sentido na felicidade dos anjos. Sei apenas que o céu durará mais do que eu. E a que chamarei eternidade senão àquilo que continuará depois de minha morte? [...] Não gostaria de ser brutal nem de parecer exagerado. Mas, enfim, o que me nega nesta vida é antes de tudo o que me mata. Tudo o que exalta a vida, aumenta ao mesmo tempo sua absurdidade. No verão da Argélia, compreendo que só uma coisa é mais trágica do que o sofrimento, e é a vida de um homem feliz. Mas também pode ser o caminho de uma grande vida, pois leva a não trapacear (CAMUS, 1964, p. 32).

Se a existência fosse uma experiência repleta apenas de sofrimentos, de acordo com o autor, seria quase fácil viver pois bastar-nos-iam as religiões, as ideologias ou o suicídio, entretanto, a margem depressiva da vida é contrabalançada pelo outro polo da vida mesma: sua beleza, aquilo que só nela encontramos e nela podemos gozar. Nesse sentido, tal como descobriremos depois em *O mito de Sísifo*, o sentimento do absurdo aponta para uma conduta na qual o homem não trapaceie com a vida, agindo de forma honesta e lúcida em relação às vivências que evidenciam seu amor e seu apego a ela. Para o autor, o povo de Argel configura a imagem destes seres que não trapacearam e gozam o mundo sem esperar outra coisa, lançando-se ávidos à vida sem qualquer esperança de saírem dela vitoriosos. Esses homens e mulheres que vivem com todo seu ardor, que “apostaram na carne” conscientes de que a perderiam, ilustram em “O verão em Argel” as pessoas que permaneceram honestas consigo mesmas e não se resignaram à espera de uma vida melhor, ao contrário, entregaram-se de corpo

---

<sup>41</sup> Apesar da influência recebida da obra de André Gide, *Os frutos da terra*, a semelhança entre a sensualidade e o lirismo do texto camusiano e a voz convaléscente, também lírica e ávida de vida que encontramos no texto gideano não passa de uma conjectura, em parte recusada pelo próprio Camus. Uma vez que Gide procura no prazer e no desejo algo além deles próprios, Camus busca, ao contrário, ater-se intensamente ao instante presente e aos bens passageiros da terra aos quais a experiência humana se dirige, de modo que a saciedade do corpo nada tem a ver com exercícios intelectuais, mas sim com a satisfação dos prazeres a partir do momento em que surgem. Nas palavras do autor (1964, p. 24): “posso dar-me ao ridículo de dizer que não gosto da maneira por que Gide exalta o corpo? Ele lhe pede que retenha seu desejo para torná-lo mais agudo. Assim, se aproxima daqueles que na gíria dos bordéis se chamam complicados ou cerebrais. O cristianismo também quer sustar o desejo. Se mais natural, porém, vê nele uma mortificação. Meu amigo Vincent, que é tanoeiro e campeão júnior de natação, tem uma visão das coisas bem mais clara ainda. Ele bebe quando tem sede, se deseja uma mulher procura dormir com ela e a desposaria se a amasse (não aconteceu ainda). Depois, ele diz sempre: ‘Vai melhor agora’ – o que resume com vigor a apologia que se poderia fazer da saciedade” (Cf. GIDE, A. *Os Frutos da terra*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982).



e alma às bodas com a terra, o “único amor realmente viril deste mundo: perecível e generoso”, segundo Camus (1964, p. 34). A felicidade que nasce dessa ausência de esperança implica, assim, num espírito que reconhece no corpo a insinuação de uma conduta de vida ou de uma espiritualidade renegadora de toda moral que foge ao mundo e ultrapassa a medida humana, como queria Nietzsche. Para Camus, o homem honesto diz sim ao mundo porque não nega os prazeres que vivencia apesar da certeza da morte, insistindo em durar e aproximar-se do mundo na tentativa de saciar seu desejo pela unidade.

O mundo nega o homem a todo o momento, demonstrando que a natureza sem ele continuará a viver e, pelo que hoje se sabe, provavelmente melhor. Não obstante, o pensamento camusiano oscila entre o viver e o vivenciar enquanto acepções sobre a vida: uma que a entende enquanto algo direto, imediato e incompreensível e outra na qual somente por meio da mediação da consciência ela pode ser compreendida. Uma vez que a vivência constitui a experiência sensível imediata tornada consciente ou dotada de sentido, referindo-se àquilo que se encontra sob o registro da subjetividade em seu apetite de clareza, o viver seria o que não se exprime em uma forma, mas que simplesmente é ou vive, aquilo que não procura compreender ou significar, mas que se atém apenas ao próprio pulsar de sua vida, voltado sobre si mesmo como o corpo humano e tudo aquilo que se encontra sob o registro da imanência, como o mundo natural. Nas palavras do autor (1964, p. 35), “viver é, por certo, um pouco o contrário de exprimir. A julgar pelos grandes mestres toscanos, é testemunhar três vezes: no silêncio, no ardor e na imobilidade”. Camus se refere às pinturas de Giotto e Piero della Francesca como obras que evidenciam justamente essa ideia sobre o “viver”, uma vez que nelas o instante presente é configurado por imagens de corpos trabalhados no sentido oposto ao que seria uma representação idealizada, ou seja, são pinturas nas quais sobressai, para o autor, o aspecto imanente ou carnal próprio aos corpos e não alguma ideia de transcendência em relação à vida que nele pulsa. Isso não significa que essas pinturas configurem um realismo absoluto, mas sim que elas operam uma correção do real com elementos originários do próprio real, sem abstraí-los ou mascará-los por meio dos recursos da arte. Os pintores ou “romancistas do corpo”, como quer Camus, iluminam assim a única verdade que é dada ao humano, aquela que lhe fala sem cessar do presente constante em que vive e da trapaça em que consiste qualquer esperança ou ideia de eternidade:

[...] o corpo ignora a esperança. Ele só conhece o pulsar de seu sangue. A eternidade que lhe é própria é feita de indiferença. Como essa *Flagelação* de Piero della Francesca em que, num pátio recém lavado, Cristo supliciado e o carrasco de membros pesados mostram a mesma displicência de atitude. É porque mesmo esse suplício não tem continuação. E sua lição detém-se na moldura da tela. Qual a razão de se comover para quem não espera um amanhã? Essa impassibilidade e essa grandeza do homem

sem esperança, esse eterno presente, é precisamente o que os teólogos avisados denominaram inferno. E o inferno, como ninguém o ignora, é também a carne que sofre. É nessa carne que os Toscanos se detêm e não em seu destino (CAMUS, 1964, p. 36).

Para o pensamento camusiano, a arte diz respeito ao presente e não ao futuro, ela não fornece elementos para qualquer tipo de salvação para o homem ou para fazê-lo acreditar ou esperar que algo viva fora do presente, ela não realiza uma transcendência em relação ao real, mas permanece atada a este na medida em que procura configurar a carne do mundo que mais cedo ou mais tarde termina por perecer. A verdade configurada nas obras dos mestres toscanos, segundo o autor, também pode ser encontrada nas paisagens italianas que ofertam um espetáculo no qual a beleza constitui “uma felicidade mais alta em que a felicidade parece fútil”, em que ele sente estar mais próximo do mundo, ainda que o contemple na distância como a uma obra de arte.

Em Florença, eu subia até o alto do jardim Boboli, até uma esplanada de onde se descobriam o Monte Oliveto e as alturas da cidade até o horizonte. Em cada uma dessas colinas, as oliveiras eram pálidas como pequenas fumaças e, na ligeira névoa que produziam, destacavam-se os jatos mais duros dos ciprestes, verdes os mais próximos e negros ao mais longínquos. No céu de um azul profundo visível, grandes nuvens punham manchas. Com o fim da tarde, caía uma luz argêntea em que tudo se fazia silêncio. [...] Mas erguera-se uma brisa, cujo sopro eu sentia no meu rosto. Com ela, e por trás das colinas, as nuvens separaram-se como uma cortina que se abre. Concomitantemente os ciprestes pareceram crescer de chofre no azul subitamente descoberto. [...] Outras nuvens surgiram. A cortina fechou-se. E a colina tornou a descer com seus ciprestes e suas casas. [...] Nessa grande respiração do mundo, o mesmo sopro ocorria a alguns segundos de distância e retomava de quando em quando o tema de pedra e ar de uma fuga à escala do mundo. Cada vez, o tema diminuía de um tom: acompanhando-me um pouco mais longe, eu me acalmava um pouco mais. E chegando ao fim dessa perspectiva sensível ao coração, eu abarcava de um só golpe essa fuga das colinas respirando todas juntas e com ela como que o canto da terra inteira (CAMUS, 1964, pp. 44-45).

A contemplação do belo está associada à verdade que o mundo natural lhe ensina, aquela que fala sobre o instante presente e o inevitável perecimento de tudo o que vive, de sorte que “esse canto de amor sem esperança que nasce da contemplação pode também representar a mais eficiente das regras de ação”, segundo Camus (1964, p. 45).<sup>42</sup> A conduta de que fala o autor

---

<sup>42</sup> O debate no qual Camus se insere acerca da contemplação do belo remonta à Kant e sua *Crítica da Faculdade do juízo*, na qual, *grosso modo*, a contemplação estética é pensada como independente da conformidade a fins do objeto. Em Kant, a contemplação de um objeto belo, como uma paisagem, por exemplo, suscita na faculdade do entendimento do sujeito a suspensão momentânea da referência sobre o que aquele objeto é, provocando um “livre jogo” entre a faculdade de formação de conceitos, o entendimento, e faculdade de apreensão do múltiplo intuído, a imaginação. A suspensão da referência conceitual acerca do objeto significa que o entendimento não consegue encontrar um sentido definitivo para a forma contemplada, o que não o impede de continuar procurando uma vez que sua busca é instigada pela imaginação; daí o jogo entre as faculdades ser livre e não determinado por conceitos, posto que a imagem contemplada resiste a ser conformada pelo entendimento. Atuando profícua e espontaneamente a partir do livre jogo das faculdades, a imaginação reconhece a forma do objeto como uma composição harmoniosa do múltiplo que ela mesma tivesse projetado, o que lhe causa prazer e instiga o sujeito a perdurar nesse instante, demorando-se na contemplação justamente porque ela vivifica seu ânimo por meio do

em “O Deserto”, último ensaio de *Núpcias*, refere-se ao duplo movimento que, por um lado, renuncia a toda espécie de transcendência em relação ao mundo concreto e, por outro, consente naquilo que além o homem à vida, a esta vida presente testemunhada por ele no próprio corpo. A beleza do mundo será contemplada em sua verdade por aqueles que são capazes de vivê-la sem dela fugir ou se resignar às diversas formas da esperança. “O mundo é belo e, fora dele, não há salvação”, diz Camus (1964, p. 45), o que significa que é somente nesta terra que o homem pode tentar saciar seus desejos e sentir-se em casa, apesar da indiferença do mundo a seus propósitos.<sup>43</sup> Nestes textos de juventude, a revolta camusiana contra os ideais de eternidade e transcendência procura libertar a consciência das ilusões que a distanciam de seu maior bem, a terra, da qual a beleza só fará sentido ao ser apreendida em sua nudez, despida de fantasias e encarada em sua verdade de coisa viva que ao mesmo tempo anuncia a morte.<sup>44</sup> A natureza não é imutável e o mundo também não é eterno, apesar de sua duração, assim, justamente por ensinarem ao homem uma lição sobre o presente, deles só podemos dizer que constituem algo que continua ou que até hoje permanece, o que não significa que estarão sempre aí ou que viverão indefinidamente. Nesse contexto, a contemplação da beleza do mundo também evoca o perigo da destruição da natureza pelo homem, uma vez que enganado pelas ilusões costumeiras de sua vida maquinal e repetitiva, ele tende a acreditar que a terra de onde ele retira seu alimento e seus prazeres será para sempre inesgotável em recursos. A resignação à esperança e à transcendência agravam a situação, pois levam-no a desfazer seus laços com o mundo presente para se dedicar a uma conduta pautada pela crença de que a vida estaria assegurada pela eternidade por meio do comando de seres superiores com poderes ilimitados, conquanto, não se trata aqui, para o autor, de comprovar a existência ou a inexistência de tais seres ou de Deus, uma vez que tal investigação não tem qualquer sentido para aquele que

---

livre jogo entre o entendimento e a imaginação. Assim, em Kant, a contemplação estética – e o juízo de gosto dela decorrente – não é orientada por conceitos e nem mesmo destinada a eles, mas opera desinteressadamente em relação ao objeto, ideia à qual Camus se opõe, uma vez que em *Núpcias* a contemplação estética conduz à reflexão sobre a condição do homem no mundo, ou, em termos kantianos, conduz à formação de conceitos pelo entendimento do sujeito e não à sua suspensão pelo livre jogo entre as faculdades. Em Camus a contemplação é fruto de um olhar lúcido, refletido, e não de um jogo desinteressado entre o entendimento e a imaginação (Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Ed. Vozes, 2016).

<sup>43</sup> É interessante notar, como observa Zedjiga Abdelkrim (2008, p. 1229), que Luis Falcon apontara para o fato de que o título *Núpcias* se deve a uma alusão de Camus à obra *Cum apparuerit*, de Jean Grenier, na qual o autor cita a parábola das bodas presente no Evangelho segundo São Mateus: “as bodas estão preparadas, mas aqueles que foram convidados não eram dignos [...]”. Contudo, no livro de Camus as bodas dizem respeito não ao reino dos céus, mas a um reino neste mundo em que todos, dignos ou não, são contemplados com as benesses da terra; igualmente, nos ensaios há uma celebração dos corpos, da matéria sensível do mundo, da nudez e do êxtase das sensações que se opõe claramente à questão da necessidade das vestes nupciais na parábola bíblica (Cf. ABDELKRIM, Z. Notice. In: CAMUS, A. *Oeuvres complètes* I. Paris: Gallimard, 2008).

<sup>44</sup> De acordo com Françoise Armengaud (1997, p. 49), “A beleza não é mediadora [...]; ela não desempenha seu papel esquematizando, ajustando o mundo e o homem, tornando o segundo apto a gozar o primeiro. Ela é ambivalente; ela suscita a alegria e a aflição, ambos oferecidos em profusão e jamais inacessíveis”.

escolheu viver a terra e pela terra, trata-se, antes, de não fugir ao problema das consequências da ação humana no mundo, ainda mais quando ela implica na possibilidade da morte e mesmo da extinção das formas de vida. Assim, nestes textos iniciais pode-se ver que o sentimento humano em face da beleza natural é marcado, segundo o autor, pela tensão que oscila entre o prazer, o êxtase da experiência sensível e da contemplação do belo nas paisagens e a perplexidade, o estranhamento, o espanto e mesmo a paralisação da inteligência diante de imagens que nos lembram sem cessar nosso destino de morte e o hiato profundo entre os homens e o mundo.<sup>45</sup>

Mergulhada na beleza, a inteligência faz sua refeição de nada. Diante dessas paisagens cuja grandeza sufoca, cada um de seus pensamentos é uma rasura no homem. E, logo, negado, coberto, recoberto e obscurecido por tantas convicções acabrunhadoras, ele nada mais é perante o mundo que uma mancha informe que só conhece verdade passiva, ou sua cor ou seu sol. Paisagens assim tão puras secam a alma e sua beleza é insuportável. Nesses evangelhos de pedra, de céu e de água está escrito que nada ressuscita (CAMUS, 1964, pp. 42-43).

A incursão pelos textos de *Núpcias* mostra que despida das ilusões da transcendência ou da esperança a consciência consegue vivenciar a beleza do mundo, ou seja, atribuir uma forma à experiência sensível que possibilita não uma mera visão, mas a contemplação das imagens mundanas a partir das quais o sentimento de amor à vida, de alegria em viver, vem à tona. Camus apresenta, assim, por meio da descrição literária, importantes questões filosóficas em torno do tema do belo ou da beleza, marcando a singularidade dessa obra no tocante à sua contribuição para o debate a respeito da contemplação estética. Apesar do autor não analisar de modo aparente no texto as noções que a estética filosófica desenvolve, pode-se notar que sua descrição lírica das paisagens da Argélia engendra uma reflexão na qual a contemplação estética não diz respeito a um juízo direto, imediato, espontâneo, desinteressado ou sem conceito, como queria Kant, mas refere-se a uma reflexão, isto é, a uma forma atribuída à realidade, à consciência do eu julgando o mundo, distinguindo, comparando, etc. Nesse aspecto, o sentimento de amor à vida, a alegria em viver, não significa o mero apego à materialidade do mundo ou aos prazeres do corpo, mas constitui um sentimento de amor ao mundo, afeto este que, para Camus, diz sim e não ao mesmo tempo: sim à vida tal como ela é, bela e finita, sim ao destino de morte e ao desejo humano incontrolável de duração e não a tudo o que mata ou

---

<sup>45</sup> Tal concepção lembra mais uma vez a reflexão kantiana, agora sobre o sentimento do sublime; entretanto, em Kant tal sentimento não se refere à uma vivência da beleza do mundo natural, como quer Camus, mas ao sujeito estético e à sua capacidade de julgar; no caso do juízo do sublime, não se trata de uma variação do sentimento do belo, mas de uma apreciação estética oposta à do belo, uma vez que os juízos estéticos-reflexivos do sublime e do belo, para Kant, pertencem a uma mesma faculdade com capacidades distintas de apreciação estética.

atraíçoa a vida, a qualquer proposta que dela procura fugir ou se esquivar do peso de sua real condição.

É nessa vacilação que cumpriria deter-se: singular instante em que a espiritualidade repudia a moral, em que a felicidade nasce da ausência de esperança, em que o espírito encontra sua razão no corpo. Se é certo que toda verdade traz em si sua amargura, é também verdade que toda negação contém uma floração de “sim” [...] mas essa lição, devo-a à Itália ou a tirei de meu coração? Foi sem dúvida lá que ela se apresentou a mim. Mas é que a Itália, como outros lugares privilegiados, me oferece o espetáculo de uma beleza em que os homens morrem assim mesmo. Ainda aí deve a verdade apodrecer e que pode haver de mais exaltante? Mesmo que a deseje, que posso fazer com uma verdade que não deve apodrecer? Não está na minha medida. (CAMUS, 1964, p. 45).

O sentimento de amor à vida constitui um duplo movimento da subjetividade diretamente relacionado à lucidez acerca do sentido trágico do existir, à clareza pela qual os aspectos contrários da existência, sua luz e sua sombra, são elaborados pelo pensar não como dois fenômenos que se excluem um ao outro ou se resolvem numa síntese, mas que existem concomitantemente. Uma vivência lúcida do existir seria então, para o autor, aquela em que o pensamento se detém na “vacilação”, isto é, no impasse que a contemplação da beleza da vida e a constatação simultânea de sua inescapável finitude apresentam, sem procurar resolver tal desconforto diante do “deserto singular”, sensível apenas “aos que são capazes de nele viver sem jamais enganar a sua sede” (CAMUS, 1964, p. 46). A forma literária pela qual Camus pensa a condição humana em *Núpcias* diz respeito a uma elaboração discursiva de suas vivências, de modo que a criação de uma forma artística para a experiência vivida não significa inocular no real fantasias ou fabulações de toda espécie, mas possibilitar uma vivência lúcida da existência por meio de uma conduta ética, a qual não se refere apenas ao âmbito da ação prática mas diz respeito também ao modo como regemos nossa reflexão, perguntando se ela permanece leal àquilo que ela própria descobriu em sua interação com a experiência ou se sabota a si mesma rendendo-se às soluções que pretendem negar a tragicidade do existir.

### 3. O suicídio filosófico

Foi dito anteriormente que o absurdo só existe enquanto relação na qual o embate entre o homem e o mundo não cessa de atualizar-se, de modo que o desacordo entre ambos decorre da desproporção entre as ambições humanas e a realidade que as desconstrói: “o absurdo é essencialmente um divórcio. Não consiste em nenhum dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação” (CAMUS, 2010, p. 41). O mundo, o homem e o absurdo fundam, assim, uma estrutura tríade que se sustenta devido à interdependência de seus três elementos, não sendo

divisível, uma vez que ao eliminar um dos termos toda ela é destruída.<sup>46</sup> O absurdo, portanto, não está no homem apenas e nem no mundo, mas em ambos, como um laço que os une e que se desfaz com a morte ou que em vida pode ser encoberto caso não o admitamos ou tentemos fugir de sua evidência. Como visto, o autor pressupõe honestidade para tentar responder se a vida vale ou não vale a pena ser vivida, ainda que não explique o que fundamenta a escolha desse valor orientador da conduta em meio à suspensão das crenças e valores habituais que a dúvida radical provocada pelo sentimento do absurdo leva a cabo. Para Camus, se o absurdo existe, se ele é sentido e seus modos de aparição exemplificados, não é possível deixar de considerá-lo como uma verdade, dele tentar fugir ou mesmo admiti-lo enquanto sentido da vida, uma vez que todas essas atitudes dissimulam o divórcio entre o homem e o mundo e terminam por abafar o despertar da consciência. Admitir o absurdo enquanto explicação para a existência seria como reconciliar falsa e desonestamente o homem com o mundo, partindo das próprias evidências descobertas para liquidá-las numa tentativa de pacificar o coração humano com um sentido que satisfaria a sua atração pela unidade.<sup>47</sup> Diante disso, para Camus, a única atitude coerente seria a perseverança da consciência em sua lucidez diante do mundo, conservando-se no incômodo da descoberta da impossibilidade de configurar um sentido à vida – o que é diferente de afirmar que a vida não tem sentido ou que é absurda em sua essência.<sup>48</sup>

Em face dessa constatação inegável, alguns pensadores reconheceram o absurdo na existência e realizaram a partir disso uma crítica ao racionalismo, o que segundo Camus torna necessário o exame de tais filosofias para que se saiba a quais conseqüências ou ações essas reflexões sobre o absurdo conduzem, tendo em vista que para o autor de nada valem as elucubrações do espírito se elas não incidem de alguma forma sobre a existência concreta do homem e não lhe respondem como é preciso se conduzir. A título de exemplo, o autor examina, a seu modo, algumas teorias filosóficas que inicialmente reconhecem o absurdo na existência, mas que terminam por demonstrar como a reflexão adultera os seus próprios resultados ao

---

<sup>46</sup> Como nota André Comte-Sponville (1997, p.162), “o absurdo faz o laço entre o mundo e o homem como o Espírito entre o Pai e o Filho [...] O homem e o mundo são dois, ao mesmo tempo inseparáveis e irreconciliáveis, pois o homem procura no mundo (que o contém) uma razão que está apenas nele. O homem é então o ser pelo qual o absurdo vem ao mundo [...]” (COMTE-SPONVILLE, A. L’absurde dans *Le mythe de Sisiphe*. In: AMIOT, A-M. ; MATTÉI, J-F. *Op. cit.*, pp.159-172).

<sup>47</sup> “Para permanecer fiel ao absurdo, importa então não só, obviamente, recusar seus contrários (a esperança, a religião, o espírito de seriedade...), mas também, e paradoxalmente, recusar a ele mesmo [...] aceitá-lo seria renunciar a ele; só quem o recusa (mas sem dele fugir nem o negar!) dele é digno” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p. 166).

<sup>48</sup> De acordo com André Comte-Sponville (*op. cit.*, p. 167), o absurdo “não é a ausência de sentido: é a impossibilidade de encontrá-lo quando nós o procuramos – não sua ausência, portanto, mas sua frustração”.

recorrer a raciocínios que fazem nascer da perplexidade diante do mundo uma esperança reconciliadora de natureza religiosa.<sup>49</sup>

O filósofo e psiquiatra alemão Karl Jaspers (1883-1969) é o primeiro exemplo de que a análise camusiana se vale para demonstrar a atitude evasiva perante o absurdo. Jaspers, segundo Camus, considera o homem incapaz de compreender a profundidade da experiência, uma vez que a própria existência é encarada como limitante às pretensões de conhecimento sobre o real, sendo caracterizada pelo fracasso e pela impotência humana diante da realidade. É importante notar que para Jaspers a existência apresenta-se sob duas formas, a existência empírica e a existência possível, sendo que a primeira constitui a existência humana orientada unicamente a partir de sua relação com mundo, referindo-se àquilo que existe como presença objetiva, compondo a realidade apreendida pela experiência.<sup>50</sup> Esse modo de existência que partilha com os outros seres o pertencimento ao mundo diferencia-se da existência como abertura para a realização de escolhas e que se institui no âmbito da liberdade, implicando uma compreensão da própria existência não apenas enquanto realidade empírica, mas como possibilidade de superação de si mesma enquanto mera determinação no mundo. Nesse sentido, Jaspers pensará o homem como contínua superação, afirmando-o como existente que se impulsiona ou projeta-se para a transcendência no instante em que se confronta com suas limitações, deixando de identificar-se com o mundo, como pertencente ou unido a ele, para identificar-se agora como existência no mundo, aberto aos diferentes modos de existir, o que lhe permite projetar-se para além das determinações limitantes da experiência.<sup>51</sup> Este “movimento de transcendência” ou este “salto” para além dos limites que determinam a existência objetiva é o ponto da filosofia de Jaspers ao qual Camus dirigirá sua crítica, pois

---

<sup>49</sup> Antes de adentrarmos a análise camusiana das filosofias existenciais, é importante ressaltar que Camus pressupõe como conhecido, por parte do leitor, o pensamento dos autores em questão, o que lhe “permite”, se assim podemos dizer, salvaguardar-se em relação à profundidade de sua interpretação e eximir-se de uma discussão detalhada dos textos de Jaspers, Chestov, Kierkegaard e Husserl. Uma vez que para o autor (2010, p. 37) “seria presunçoso querer tratar de suas filosofias, mas é possível, e suficiente, em todo caso, expor o ambiente que lhes é comum”, a análise camusiana não pretende realizar um estudo aprofundado sobre as ditas filosofias existenciais, mas expor exemplos típicos que ilustram uma evasiva perante o absurdo, ou seja, Camus tem por objetivo localizar em alguns autores algo como um leitmotiv que lhe possibilite mostrar qual não deve ser a atitude teórica em face do absurdo, de modo que se possa assumir uma conduta coerente para com ele na vida prática. Nessa senda, o autor citará os filósofos sem indicar precisamente de onde provêm os excertos de que se vale para fundamentar sua análise, o que expõe o caráter problemático de sua crítica, tal como notara Sartre (2009, p.119) ao dizer que Camus “emprega algum coquetismo ao citar os textos [...], que aliás nem sempre parece compreender muito bem”.

<sup>50</sup> Cf. MELO, Fernanda de Araújo. Para uma filosofia da transcendência em Karl Jaspers. In: *Revista Estudos Filosóficos* n° 8/2012 – versão eletrônica, pp. 51-60. Disponível em: [https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art4\\_rev8.pdf](https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art4_rev8.pdf) Acesso em: 01/11/2016.

<sup>51</sup> “Demos um salto: passamos da cognição intelectual dos objetos para a consciência subjetiva do que realizamos e experimentamos. A altura que atingimos com esse salto é nada, se a considerarmos do ponto de vista do conhecimento do mundo; considerado, porém, do ponto de vista filosófico, equivale à possibilidade de atingir uma nova consciência do ser” (JASPERS apud MELO, 2012, p. 54).

certo de que a existência humana é marcada pela limitação e incompletude, o que lança os seres ao fracasso da tentativa de compreendê-la substancialmente, Jaspers assevera, por outro lado, que à essa existência é possível um complemento, uma significação para além da sua determinação limitante do homem no mundo.<sup>52</sup> Contudo, para Jaspers, a experiência de superação não pode ser entendida enquanto ultrapassagem real dos limites da existência empírica, mas uma existência dirigida para o que se encontraria além desses limites e na qual o homem conseguiria projetar-se por meio da reflexão, atribuindo outro significado à sua condição no mundo ao efetuar uma passagem da dimensão objetiva ou empírica para uma dimensão subjetiva e mais autêntica de sua existência.

Para Camus, o problema dessa filosofia reside justamente em sua repentina afirmação do transcendente, da substancialidade da experiência e do sentido supra-humano da existência após o autor alemão ter afirmado a impotência do homem para realizar o transcendente e sondar a profundidade da experiência que era em si mesma limitada e limitante. A partir de um ato de convicção própria ou escolha o homem de súbito projeta-se, impulsiona-se para algo ou para além de si mesmo, ele salta, assinala Camus, e é este salto sem explicação o que irá repentinamente iluminar e dotar de sentido a sua existência, transformando a impotência e a limitação da experiência humana – o absurdo – em um trampolim para uma existência reconciliada. “Nada guia este raciocínio no campo da lógica”, afirma o autor, “posso chamá-lo de um salto (CAMUS, 2010, p. 43)”. Nesse sentido, a análise camusiana encontra na filosofia Jaspers aquilo que ela enxerga como uma fuga: o salto metafísico injustificável que restabelece um sentido ao mundo e a integridade do sujeito depois da constatação de sua limitação para compreender a fundo a existência, o que termina por atribuir a ela uma unidade anteriormente negada.

Já em Leon Chestov (1866-1938), filósofo existencialista russo, o absurdo é também admitido e significado, segundo Camus, uma vez que afirmá-lo corresponde a afirmar Deus. O absurdo é visto como aquilo que é ilógico e indecifrável, que escapa à apreensão racional, de modo que o homem livre é aquele que consegue libertar-se da razão e saltar no absurdo, isto é, entregar-se a Deus. Este salto que livra o homem das ilusões acerca do conhecimento racional não consiste em compreender ou classificar os atributos divinos, mas em aceitar Deus como absurdo ou, igualmente, segundo Chestov, como o caráter irracional da vida. Para o autor russo, o homem de fé está convicto de que é impossível compreender a existência e diante desta

---

<sup>52</sup> “É, pois, nesse sentido que a transcendência se estabelece na vida do existente, como um ato de escolha, de convicção própria, que se efetiva na medida em que o existente se apercebe da possibilidade de superar a si mesmo” (MELO, 2012, p. 56).



impossibilidade sua única alternativa consiste em lançar-se a Deus por meio da fé: o mergulho ou salto constitui, então, a aceitação máxima do caráter não racional ou absurdo da existência. “Assim, para Chestov a aceitação do absurdo é contemporânea ao próprio absurdo. Constatá-lo é aceitá-lo e todo o esforço lógico de seu pensamento é para mostrá-lo e ao mesmo tempo fazer surgir a esperança imensa que ele implica (CAMUS, 2010, p.44)”. Para Chestov, Deus é o absurdo e projetar-se nele é alçar-se à liberdade da qual o homem se distanciou ao racionalizar a vida em seus mais diversos âmbitos, negando com isso a irracionalidade característica da existência. Em Chestov, portanto, a absurdidade implica não na impossibilidade de configurar sentido à vida, como quer Camus, mas na afirmação de que a vida é irracional em sua essência. O homem afastado de Deus se submete a viver conforme as leis racionais, buscando pretensiosamente conhecer toda a realidade e mesmo o que está além dela sem considerar os limites de sua compreensão. Nesse ínterim, somente quando a inteligência desiste de suas pretensões e aceita o absurdo o homem pode conhecer a verdade, ou seja, é unicamente por meio da fé e de seu levante contra a razão que ele experimenta a vida e a liberdade e pode unir-se a Deus ou reconciliar-se com a insensatez da existência.

Posto isso, de acordo com Camus, o absurdo em Chestov é admitido enquanto redenção para o homem, de modo que tal aceitação termina por dissipá-lo: “o homem integra o absurdo e nessa comunhão faz desaparecer o seu caráter essencial que é oposição, dilaceramento e divórcio. Este salto é uma escapatória”, afirma o autor (2010, p. 45); a filosofia de Chestov, assim, dissolve o absurdo ao identificá-lo com a irracionalidade, concluindo pela inutilidade de toda razão. A racionalidade humana para Camus é certamente limitada, porém ela também participa da construção da experiência no mundo e é inútil pretender negar absolutamente suas determinações já que o absurdo surge também a partir do embate da inteligência ou do entendimento com aquilo que ele é incapaz de compreender. Se tudo fosse incompreensível e inútil o pensar, não teríamos motivos para espantar-nos diante do incognoscível, mas justamente porque conseguimos explicar alguns fenômenos, nosso apetite de clareza ou nossa fome de conhecimento se faz mais forte diante daquilo que não conseguimos compreender. Em Camus, o absurdo nasce deste choque do espírito com aquilo que lhe escapa e por isso a atitude de Chestov que denega ao entendimento sua importância e assente no predomínio do irracional é vista como ilegítima, uma vez que propõe por meio da fé a evasão diante da evidência da absurdidade. O homem consciente do absurdo não despreza as determinações da inteligência, pois mesmo admitindo seus limites não deixa de tentar compreender o mundo e satisfazer sua nostalgia profunda por unidade, sendo assim, segundo a análise camusiana, tudo em Chestov é

“sacrificado ao irracional e, sendo escamoteada a exigência de clareza, o absurdo desaparece junto com um dos termos de sua comparação” (CAMUS, 2010, p. 46).

Camus nomeia como “a tradição do pensamento humilhado” os pensadores que, tais como Jaspers e Chestov, reconheceram de alguma forma a impossibilidade de conferir sentido ao mundo e testemunharam a favor do absurdo enquanto experiência cabal da condição humana, testemunho perceptível também, segundo o autor, na filosofia de Kierkegaard.<sup>53</sup> Tal como procedeu com a reflexão de Jaspers e Chestov, Camus buscará demonstrar em que medida a reflexão do autor dinamarquês, mesmo estabelecendo a descoberta do absurdo da existência como fator fundamental para a experiência, acaba por se demitir ou evadir-se desta mesma descoberta ou evidência. A evasão de que fala o autor é nomeada por ele como “suicídio filosófico”, expressão que, semelhante ao suicídio real, alude também a uma espécie de desistência ou renúncia voluntária em perseverar num caminho constituído majoritariamente por obstáculos insuperáveis à compreensão humana. O suicídio filosófico constitui então o gesto intelectual que busca ou suprimir a nostalgia de unidade que reverbera nas profundezas da subjetividade, dissolvendo, com isso, a exigência do espírito de tornar compreensível a realidade, ou então a atitude que pretende calar as contradições do real e a ela atribuir uma

---

<sup>53</sup> Além de Nietzsche e Pascal, a influência da filosofia de Kierkegaard sobre o pensamento de Camus pode ser notada a partir da reflexão comum a ambos os autores referente à figura do indivíduo enquanto singularidade existencial e as contradições nas quais se dá a sua vida concreta. Para o autor dinamarquês, assim como para o argelino, nas representações intelectuais da realidade, operadas em sistemas como o de Hegel, em que a articulação dialética se mostra com uma vitalidade a que tudo teria de se submeter, falta algo de fundamental: a realidade singular do indivíduo como dado primário e irredutível. Nesse âmbito, de acordo com José Luís Pérez (2010, pp.86-87), “não é mero acaso que as personagens mais representativas das obras destes pensadores se caracterizem por um mesmo sentido premente de individualidade, e pela exaltação dos paradoxos que florescem no seio dos seus destinos particulares. Se, para Kierkegaard, é a figura veterotestamentária de Abraão a que traduz o sentido mais profundo da individualidade, à luz da relação com Deus pela vida interior da Fé, no caso de Camus, a personagem mítica de Sísifo configura o elemento mais determinante dessa mesma individualidade, delineada agora no confronto e na manutenção, sem apelo ao divino, da absurdidade radical da existência própria. Poder-se-ia dizer que, apesar da disparidade quanto ao sentido final que elas incarnam para os autores, entre estas duas expressões da individualidade medeia, na verdade, um mesmo reconhecimento da essencial relutância, por parte da visão geral, quanto à plena consideração da condição absurda do existente concreto: erguer a faca por cima de Isaac e carregar indefinidamente o rochedo, duas formas aparentadas de um só e mesmo incompreensível e opaco confronto individual com a absurdidade radical da existência própria”. Sendo assim, se a condição humana é marcada pela vivência paradoxal da subjetividade, não há como pretender atingir qualquer certeza acerca de seus fundamentos, por isso, a experiência individual, sempre subjetiva e singular para os dois autores, constitui-se na incerteza e a partir da ausência de conhecimentos que a expliquem satisfatoriamente. Afigura-se impossível e para Kierkegaard, bem como para Camus, a pretensão de construir um sistema geral em que a subjetividade seja explicada apenas como um momento incorporado a uma universalidade, como queria Hegel. O instante da decisão de Abraão, assim como o do retorno de Sísifo à sua tarefa, não pode ser esclarecido, não há mediações que o expliquem racionalmente ou que consigam incorporá-lo a um conceito, assim como a subjetividade que o vivencia, ele é único e irredutível e escapa à lógica da conceituação. Por isso, pretender que a subjetividade seja apreendida conceitualmente termina por torná-la abstrata, o que significa que, tanto para Kierkegaard quanto para Camus, explicá-la implica em destruir a sua singularidade. (Cf. PÉREZ, J.L. Albert Camus, leitor de Soren Kierkegaard. In: *Revista Filosófica*, 35. Lisboa, 2010, pp. 79-104. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24213/1/Philosophica%2035\\_5\\_joseLuisPerez.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24213/1/Philosophica%2035_5_joseLuisPerez.pdf). Acesso em 09/11/2016).

ordem absolutamente racional, unívoca e coerente. Por um lado, a razão é humilhada e o suicídio consiste na afirmação da total irracionalidade da existência, pois se tudo é incompreensível ao homem, só lhe resta a resignação; por outro lado, o suicídio consiste no exercício de um entendimento triunfante e cego que dissimula os paradoxos com os quais é confrontado como se o real fosse o correspondente material de suas próprias operações.

Para o autor, o suicídio filosófico de Kierkegaard acontece a partir de sua compreensão da irracionalidade absoluta da realidade enquanto a própria face de Deus, ou seja, o sacrifício do intelecto aqui reside no reconhecimento de um sentido último para a própria ausência de sentido do real, de modo que a incompreensão da existência pelo homem revela o caminho mesmo que conduz à compreensão de seu sentido. Também para Kierkegaard, diz Camus (2010, p. 47), “[...] a antinomia e o paradoxo tornam-se critérios do religioso. Assim, aquilo mesmo que lhe provocava desespero quanto ao sentido e à profundidade desta vida lhe dá agora sua verdade e sua clareza”. O salto do pensamento kierkegaardiano em direção ao eterno e ao transcendente assume o absurdo da realidade como a própria expressão de Deus, abraçando o irracional enquanto divino, o que resolve ou ao menos pacifica por meio da fé o desespero humano.<sup>54</sup> Para Kierkegaard, entregar-se à incompreensibilidade e assumir o absurdo é o mesmo que entregar-se à Deus, admitindo que para crer é necessário justamente perder a razão ou sufocar este apetite que, segundo Camus, nos leva a querer compreender mesmo o que nos é incompreensível, desse modo, o confronto é convertido em ato de fé, em uma adesão fervorosa que implica na resignação estéril do homem a sua existência.<sup>55</sup> De acordo com o autor, Kierkegaard pretende escapar dos paradoxos ou resolver as antinomias que explicitam sem cessar a impossibilidade de conferir sentido à vida, por isso salta para o plano metafísico e recorre à fé em Deus mesmo que este seja concebido como aquilo que ultrapassa a compreensão humana.

---

<sup>54</sup> Em Kierkegaard, associado ao tema da fé e da absurdidade encontra-se a noção de desespero: um estado – e não um sentimento – no qual, basicamente, o homem não tem consciência de ser um espírito eterno e de ter sido criado por Deus. Em *Temor e Tremor* o autor anuncia, mesmo que de forma interrogativa, a noção que viria a desenvolver posteriormente em *O desespero humano*: “se no homem não houvesse uma consciência eterna, se na origem de tudo se encontrasse apenas uma força bravia e lèveada que ao contorcer-se em escura paixão tudo criasse, o que fosse grande e o que fosse insignificante; se um vazio sem fundo, nunca saciado, sob tudo se escondesse, que outra coisa seria então a vida a não ser desespero?”. Neste contexto, o salto de fé configura justamente a possibilidade encontrada por Kierkegaard de saída desse estado, uma forma de redenção e esperança para o homem imerso no absurdo. (Cf. KIERKEGAARD, S. *Temor e Tremor*. Trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio d’Água, 2009, p. 65).

<sup>55</sup> Como nota Pérez (2010, p. 102), “em última instância, Kierkegaard encontra na própria opacidade do absurdo algo como uma transparência divina, somente acessível através do abandono desse apetite de clareza. Em face da impossível exigência de satisfação que anima a absurdidade, é com o salto para a fé que o autor dinamarquês, com a exoneração da compreensão, torna o absurdo na própria relação com o divino, convertendo a noite mais cerrada no horizonte mais límpido de sentido”.

A crítica camusiana ao pensamento de Kierkegaard, bem como às outras filosofias existenciais vistas até aqui, mira, portanto, mais a noção de esperança veiculada pela fé do que a filosofia mesma dos autores, tendo como alvo a expectativa de reconciliação com a vida, de pacificação da existência concreta e eliminação do desespero, do assombro e da angústia advindos do sentimento do absurdo e dos paradoxos suscitados por ele. Camus não pretende que o homem se cure de seus males, mas que aprenda a conviver com eles, isto é, que consiga encontrar uma regra de vida para que saiba como agir sem mentir para si mesmo, leal à consciência que descobre o absurdo como experiência fundante da existência no mundo. O reconhecimento do absurdo como presente em cada vereda da existência não deve levar, para Camus, a uma fuga da vida, sendo preferível a permanência no desespero do que o engano com soluções que o autor considera ilusórias e abstratas. Igualmente, o reconhecimento dos limites da razão não implica em rejeitá-la absolutamente, assim como não recorrer à fé em Deus não significa proclamar a sua inexistência, uma vez que a reflexão camusiana não questiona a afirmação sobre a divindade, mas a lógica que conduz a ela. O autor, assim, não nega e nem afirma a existência divina, mas a recusa veementemente enquanto princípio da ação moral, pois não acredita ser honesto fundar qualquer conduta sobre um mistério sem fim, logo, sua preocupação primeira reside, como já mencionado, na busca por um limiar ético que recuse qualquer forma de suicídio diante do sentimento do absurdo.

Segundo Camus, o suicídio filosófico apresenta certo parentesco com as atitudes das filosofias existenciais descritas, pois suicidar-se, nesse contexto, constitui uma negação do pensamento enquanto possibilidade de compreensão do mundo e ao mesmo tempo a tentativa de superar tal negação, identificando a impossibilidade de atribuir sentido à existência como sendo o seu sentido último. Em Chestov ou Kierkegaard, de acordo com o autor, o recurso a Deus é um exemplo dessa negação absoluta da possibilidade da compreensão das coisas pelo homem, a qual, paradoxalmente, termina por refutar a si mesma ao atribuir ao divino uma espécie de salvação que liberaria o homem da consciência do divórcio entre ele e o mundo. O suicídio filosófico apresenta-se então sob duas formas: a primeira, de inspiração religiosa, parte da assunção da irracionalidade absoluta ou do absurdo, tal como em Chestov e Kierkegaard, e termina na divinização desta irracionalidade ao atribuir-lhe um sentido metafísico; a segunda e mais paradoxal, encontrada principalmente em Husserl, segundo o autor, imputa uma absoluta racionalidade ao real e a partir dela pretende a tudo explicar. Tais raciocínios são legítimos para Camus, pois constituem expressões da nostalgia de unidade que mobiliza a alma humana, porém essas filosofias escapam às consequências práticas de um raciocínio honesto ao sentimento do absurdo. Daí que antes de investigar quais seriam essas consequências, é preciso

ainda esclarecer o procedimento intelectual desonesto que parte de um pensamento da não significação do mundo para em seguida encontrar-lhe sentido e profundidade, nessa senda, o segundo tipo de suicídio filosófico será examinado por Camus a partir do tema “a Intenção”, tal qual ele encontra na fenomenologia de Husserl.<sup>56</sup>

Camus se propõe a analisar e, posteriormente, criticar o que ele entende como o “método husserliano”, o qual à primeira vista parece negar o caminho clássico da razão ao não identificar o pensamento com a unificação ou a familiarização dos aspectos do mundo num princípio geral; pensar, então, não é familiarizar, mas aprender a ver. Cada coisa tem sua verdade, a qual a consciência ilumina com sua atenção, uma vez que seu procedimento consiste não na construção dos objetos, mas apenas em sua fixação, fazendo de “cada imagem um lugar privilegiado”. A fenomenologia, no sentido em que a entende Camus, se nega a explicar o mundo, pretendendo então realizar apenas uma descrição do vivido, neste ponto ela não contradiz o espírito absurdo, pois “essa aparência modesta do pensamento, que se limita a descrever o que se nega a explicar, e essa disciplina voluntária que estimula paradoxalmente o enriquecimento profundo da experiência e o renascimento do mundo em sua fecundidade são os procedimentos do absurdo” (CAMUS, 2010, p. 51).

A intencionalidade faz jus ao espírito absurdo, pois se trata, para Camus, da ilustração de uma atitude psicológica que pretende esgotar o real em vez de explicá-lo, que quer “enumerar o que não consegue transcender”, afirmando com isso que na ausência da tentativa de unificação o pensamento pode ainda descrever e compreender cada faceta da experiência. Contudo, de acordo com o autor, há na fenomenologia uma oscilação entre a “modéstia” da atitude psicológica que busca apenas descrever o real e a “segurança” metafísica que pretende descobrir em cada coisa uma pretensa essência; em Husserl, segundo Camus, essa oscilação é superada,

---

<sup>56</sup> Segundo Antonio Quijano (2015, p. 408), uma análise estrita encontraria erros crassos na interpretação de Camus acerca do sentido e do propósito do método filosófico husserliano, uma vez que “o esclarecimento camusiano de que a palavra ‘intenção’ não tem sentido de finalidade, que apenas está tomada em seu sentido de ‘direção’, e ‘tem valor meramente topográfico’ [...], revela uma compreensão muito pobre da intencionalidade, cujo caráter mais próprio – sua capacidade de abrigar e dar sentido – não reluz na exposição em nenhum momento. A consciência se limita ao papel de apontador e iluminador de objetos”. Uma nota de Roger Quilliot esclarece também que a análise de Camus nada deve ao capítulo IV de *A imaginação*, nem ao artigo *Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl, a intencionalidade*, ambos de Sartre, mas sim à obra de Georges Gurwitsch, *As tendências atuais da filosofia alemã*, e ao ensaio crítico de Leon Chestov acerca do racionalismo da fenomenologia de Husserl, *Memento mori*. Dessa forma, Quijano (2015, p. 407) pergunta se Camus tinha realmente algum conhecimento direto de alguma obra de Husserl, ou se, como parece, toda sua interpretação da fenomenologia husserliana se deve exclusivamente ao livro de Gurwitsch e ao ensaio de Chestov, uma vez que para ele a leitura camusiana acerca da filosofia de Husserl é um tanto apressada e equivocada. (Cf. QUIJANO, A. Z. Camus, Husserl y el gusto por lo concreto. In: *Investigaciones Fenomenológicas*, vol 6. 2015, pp. 397-419. Disponível em: [https://www.academia.edu/17380344/Camus\\_Husserl\\_y\\_el\\_gusto\\_por\\_lo\\_concreto](https://www.academia.edu/17380344/Camus_Husserl_y_el_gusto_por_lo_concreto). Acesso em: 11/11/2016; CAMUS, A. *Essais*. Textes établis et annotés par R. Quilliot et L. Faucon. Paris: Gallimard, 1965, p.1483).

pois as “essências extratemporais que a intenção realiza” evocam para nosso autor a filosofia platônica. Mas, em vez de uma Ideia única que a tudo explica, o que encontramos em Husserl corresponde, para Camus (2010, p. 52), a “uma infinidade de essências que dão sentido a uma infinidade de objetos”, o que significa que o pensamento reintroduziu no mundo uma espécie de “imanência fragmentária”, atribuindo sentido e profundidade ao universo. Segundo a leitura camusiana, em Husserl “a Razão triunfa e clareia” e o salto é realizado, pois, ao contrário de Platão, a fenomenologia husserliana encara o mundo não mais como um reflexo do mundo superior, mas como uma diversidade de essências representadas na infinidade de imagens deste mundo. O viés metafísico da teoria de Husserl desaponta Camus porque se desvia do “gosto pelo concreto” que o autor encontrara inicialmente no método intencional fenomenológico, indo ao encontro daquilo que estaria em franco desacordo com a sensibilidade absurda, a saber, o recurso a formas irrealis e o abrigo em ideias universais que correm longe do nível da experiência, do universo concreto apreendido pela sensibilidade. De acordo com a análise de Camus, também Husserl termina por reconciliar seu pensamento de que o mundo não possui princípio diretor com o intelectualismo que confere a esse mesmo mundo essências generalizadoras da diversidade sensível. O salto husserliano, diferentemente do salto de Jaspers, Chestov e Kierkegaard, não diviniza o real ao compreendê-lo como extrema irracionalidade, mas o fragmenta e o racionaliza atribuindo a cada fragmento um sentido último, alheio ao absurdo. A razão que por um momento acredita ser a única instância a determinar a compreensão das coisas se esquece de que o próprio pensamento é engendrado pela nostalgia de unidade e que busca saciar esse apetite de clareza que mobiliza a subjetividade. A compreensão de que o pensamento do homem é antes de tudo uma forma de sua nostalgia define então, para o autor (2010, p. 56), a atitude intelectual coerente perante o absurdo uma vez que este é definido nos termos de uma “razão lúcida que constata seus limites”, enquanto em Husserl não ocorre de fato um autoexame da razão, a qual termina, segundo Camus, “não tendo limites”.

Nesse âmbito, a análise empreendida pelo autor a respeito do pensamento de Jaspers, Chestov, Kierkegaard e Husserl, por mais problemática e insuficiente que seja em termos conceituais, tem o único propósito de evidenciar como esses pensadores convergiram para uma mesma atitude intelectual, ou seja, como todos eles cederam à ânsia intrínseca ao pensamento e restabeleceram a unidade que o absurdo acusava como inexistente. Para Camus, esses filósofos poderiam ter compreendido a necessidade de sustentar o pensamento na dissonância da relação entre o homem e o mundo, mas não suportaram as consequências dessa atitude e apesar de reconhecerem num primeiro momento a impossibilidade de conferir sentido à existência, terminaram eles por transformar essa negatividade em uma nova unidade de sentido.

Assim, nenhum dos autores analisados por Camus suplanta as abstrações do pensamento, de modo que todos promovem, em decorrência disso, uma deificação da ausência de sentido, do vazio, do absurdo da condição humana já que não conseguiram assumir de fato ou não vislumbraram os reais limites do pensar, elaborando toda uma compreensão filosófica da existência que em última instância deriva de um exercício puramente conceitual, de um jogo solitário da razão. Embora o autor não destaque isso em sua análise do suicídio filosófico, pode-se considerar que para ele só um pensamento que se auto examina pode reconhecer a sua impotência e não a transformar em uma nova forma de absoluto; o pensamento coerente com a evidência do absurdo seria então aquele que, ao constatar as suas fronteiras, se aliasse às outras formas pelas quais o homem pode compreender as coisas, tais como a experiência sensível e a imaginação, efetuando a partir desse trabalho em conjunto a perpetuação da consciência sobre os dilemas que a relação do homem com o mundo levanta.

Camus considera importante saber como viver e pensar a partir do desconforto causado pelo absurdo, sem mascarar sua evidência ou tentar suprimir por meio de um raciocínio um dos termos de sua equação: o homem movido pelo desejo de unidade ou o mundo silencioso e indiferente a ele. Qualquer tentativa de fuga diante desse estado de coisas supõe um recuo, uma negação da consciência em face daquilo que ela mesma colocou como uma verdade desvelada; em qualquer uma de suas formas, o salto metafísico restitui hipocritamente o conforto à consciência atormentada e reconcilia falsamente o espírito humano com a sua condição. De fato, para Camus não há conciliação possível e, uma vez que o homem está consciente de seu conflito, a única ação coerente, neste primeiro momento, seria a de sustentar a consciência sobre o absurdo para que essa evidência comece a fazer parte de sua vida e lhe instigue uma conduta honesta em relação à lucidez pela qual ele vê agora seu universo despido das ilusões habituais. Sendo assim, em vez da fuga pelo salto ou do restabelecimento dos antigos hábitos que distraíam o homem da nudez de sua condição, a reflexão camusiana opta pela “aposta dilacerante e maravilhosa do absurdo” cujas implicações práticas podem transformar toda uma existência.

#### **4. Viver no absurdo**

É possível ao homem viver na tensão da incerteza, apenas com a constatação de que sua única certeza reside na impossibilidade de ter certeza? Anteriormente, Camus perguntava se a vida deveria ter um sentido para que merecesse ser vivida, mas, após a constatação do absurdo

e a análise do raciocínio que dele procura se desembaraçar, o autor questiona: a vida não seria tanto melhor vivida quanto menos sentido lhe fosse atribuído? Sem recorrer a raciocínios que restabelecem um sentido para a existência e negam assim sua absurdidade, o homem não viveria melhor uma vez que estaria mais consciente do absurdo que o rodeia e mais lúcido em relação à indiferença e à beleza do mundo? Ora, se o salto efetuado pelas filosofias existenciais consiste em uma reconfiguração do absurdo naquilo que ele mesmo nega, isto é, a unidade de sentido para a existência, pode-se considerar que o suicídio em geral constitui uma escapatória ilegítima em relação àquilo que foi constatado pela consciência, àquilo que foi vivido pelo homem. Daí que viver melhor significa para Camus viver honestamente ou coerentemente com o que se descobre dentro dos muros da condição humana, significa viver atento aos próprios limites do pensamento, à sua necessidade de clareza em relação às coisas e ao silêncio em que elas permanecem diante das indagações humanas. Não só isso, viver melhor significa também estar consciente da diversidade sensível do mundo, vivenciando os prazeres que fazem da existência uma aventura bela e trágica. Por isso, afirma Camus (2010, p. 60) que “viver é fazer que o absurdo viva”, e que “fazê-lo viver é, antes de mais nada, contemplá-lo”, ou seja, o sentimento do absurdo pode ser vivenciado – levado à consciência – por meio das imagens advindas da realidade, as quais não devem ser desprezadas e sim confrontadas com as idealizações e ilusões do hábito. O ato de contemplação se estabelece, portanto, por meio da lucidez com que as imagens do mundo são pensadas pelo homem, realizando neste processo um entrecruzamento da experiência vivida com a reflexão; assim, o olhar lúcido, desprovido de ilusões, constitui também um olhar estético, isto é, artístico e filosófico, que permite à consciência manter-se no mundo e enfrentar a própria condição.

Posto isso, a conduta mais coerente com o absurdo é a revolta, o “confronto perpétuo do homem com sua própria escuridão”, visto que só ao revoltar-se o homem sustenta a consciência em tensão e questiona incessantemente o mundo, recusando-se a aceitar a própria incompletude e finitude. A primeira forma de ação coerente com a evidência do absurdo se afasta, portanto, do suicídio, recusando-o, pois, como visto por meio do salto preconizado pelas filosofias existenciais, o suicídio resolve à sua maneira o divórcio insuportável e admite definitivamente que a vida não tem sentido, constituindo uma fuga do mundo. Assim, se a conduta razoável supõe a manutenção e não a superação do sentimento do absurdo, o suicídio definitivamente não faz jus a ela. Nesse sentido, a honestidade supõe um gesto revoltado que manifesta ciência do destino de morte do humano e, ao mesmo tempo, o recusa, pois o homem absurdo deseja antes de tudo viver e para isso precisa assenhorear-se de sua própria vida naquilo que ela é, sem recorrer a doutrinas explicativas que lhe retirariam toda a sua força e riqueza.



Estar incessantemente consciente, manter-se no absurdo, questionar a todo o momento o mundo, revoltar-se, todas essas expressões utilizadas pelo autor não implicam, contudo, em uma renúncia absoluta à condição de homem, mas em uma recusa a reconciliar-se com aquilo que a existência tem de terrível, os sofrimentos, as injustiças, a morte, nas palavras do autor (2010, p. 61), “trata-se de morrer irreconciliado, não de bom grado”, pois a morte constitui a maior das ofensas, o sofrimento injusto e a humilhação extrema para o homem que vive e ama a vida, aquele que experimentou, reconheceu e continua buscando incessantemente a felicidade. Quem procura se manter no absurdo quer viver, quer esgotar as possibilidades da vida e se esgotar na diversidade de experiências que ela pode proporcionar, tal como os habitantes de Argel, dos quais falava Camus em *Núpcias*, que apostavam na carne sem que pretendessem sair vencedores sobre ela.<sup>57</sup>

Ora, se o homem coerente com o absurdo quer viver tudo o que lhe é possível, todas as experiências são válidas e serão vivenciadas na medida em que ele se permitir vivê-las ou esgotá-las sem hierarquizá-las ou distingui-las moralmente umas das outras, nesse âmbito, a liberdade de agir como quiser – ainda que as ações humanas estejam regulamentadas por leis nos mais diferentes Estados e sujeitas a penalidades – constitui, junto com a liberdade de pensamento, a única forma de liberdade que, segundo Camus, o homem pode vivenciar. O que o autor quer dizer é que para o homem honesto ao sentimento do absurdo a liberdade metafísica não faz sentido, pois, uma vez que se trata de viver todas as experiências possíveis, o que se afigura absoluto está fora da medida humana e tudo o que não diz respeito à condição do homem no mundo deve ser rejeitado de modo a torná-lo disponível para o campo aberto da vida, experimentando e vivenciando o que for possível antes de sua morte. Assim, a liberdade de ação e a liberdade de espírito nada têm a ver com uma postulação sobre a existência da liberdade

---

<sup>57</sup> A possibilidade de se dedicar à diversidade das experiências no decurso da vida faz do humano um ser capaz de vivenciar a própria liberdade, o que não significa, para o autor, que se possa afirmar uma liberdade metafísica enquanto princípio geral da ação. Perguntar pela “liberdade em si” não faz sentido, para Camus, pois das noções gerais o homem nada pode saber, uma vez que é a singularidade de suas vivências que o fará experimentar ou não a sensação de ser livre. Diante disso, a compreensão mais certa que ele pode ter da liberdade se dá no âmbito de sua experiência vivida, a qual, particular e intransferível, tem sua comunicação dificultada devido a seu caráter único, o que não quer dizer que ela seja incomunicável, pois se assim o fosse não haveria a obra de arte. Ao perguntarmos pelo problema da liberdade metafísica, segundo o autor, deslocamos a atenção da particularidade das vivências e ações individuais para um questionamento sobre a existência de Deus, ou seja, querer saber se a liberdade é a marca constituinte da condição humana ou se o homem é verdadeiramente livre implica em saber se ele tem ou não um amo que direciona ou determina o rumo de suas vivências particulares. Para o autor, perguntar desse modo a respeito da liberdade humana é equivocado, pois a pergunta conduz ao problema do mal e coloca o paradoxo já conhecido: ou os homens não são livres e o responsável pela sua história – com todo o mal que há nela – é Deus todo poderoso, ou os homens são livres e os únicos responsáveis pelas suas ações – e todo o mal que há nelas – é Deus, se existir, não é todo poderoso. Aquilo que ultrapassa o âmbito da experiência individual deixa de fazer sentido para o homem e, por isso, segundo Camus, não conseguimos compreender o que seria a liberdade em si, absoluta, que ultrapassa os limites da singularidade humana ou que foi concedida por um ser superior.

em si, mas com a afirmação de uma liberdade individual possível a partir da qual o homem coerente com o absurdo reconhece que não é efetivamente livre, uma vez que seu fim é certo e sobre isso não há como agir. A liberdade possível de que fala o autor também não tem a ver com as escolhas que direcionam nossa vida em vista de uma meta a ser atingida ou de um futuro a ser alcançado – ir a uma festa, um novo emprego, uma viagem – pois estes projetos acorrentam ainda mais o homem à ilusão de que sua liberdade é eterna, fazendo-o criar pequenos sentidos cotidianos para os quais se volta com esperança de alcançá-los, desperdiçando seu tempo com aquilo que ainda não existe. Já nos é familiar em Camus o aspecto nocivo de qualquer forma de esperança: não há amanhã para o homem que se propõe a viver de acordo com o absurdo, pois toda a sua liberdade de ação só existe no momento presente, sem qualquer vestígio de eternidade que o faça desinteressar-se da “chama pura da vida” na qual o absurdo e a morte constituem “os princípios da única liberdade razoável: aquela que um coração humano pode sentir e viver” (CAMUS, 2010, p. 64).

Mas aonde conduz essa recusa ao futuro e a paixão em viver ou esgotar tudo o que é dado? Se qualquer resquício de esperança ou qualquer escolha implica numa crença ou em algum sentido para a vida – o que seria incompatível com o sentimento do absurdo levado às suas últimas consequências – como estabelecer os valores pelos quais reger a ação? Se os valores supõem uma hierarquia entre as ações – as boas e más, aceitáveis, condenáveis, etc. – como conciliá-los com o espírito absurdo que já reconheceu a igualdade entre todas as experiências e admitiu que é desonesto dar um sentido para a vida e apelar para qualquer tipo de meta ou esperança? Nesse viés, dirá Camus, o homem coerente com o absurdo só pode centrar seus esforços em viver mais e não em viver melhor, uma vez que essa multiplicação da vida consiste justamente em exaurir as experiências possíveis e proporcionar a si mesmo tudo o que puder viver e sentir. Para o autor, não cabem julgamentos: se a atitude de apostar na quantidade de experiências e não em sua qualidade é vulgar, cansativa, vazia, isso não vem ao caso, pois a hierarquia preestabelecida e as crenças implícitas dos juízos de valor não devem ser consideradas já que trazem consigo o risco de deturpar a ação absurda em algum tipo de sentido ou meta para a vida. Mesmo que as convenções morais não considerem honesta essa existência pautada pela quantidade, pela igualdade entre todas as experiências e pelo nivelamento – e não pela extinção ou ausência – de todos os valores, ainda assim, diz Camus, a “verdadeira honestidade”, aquela que mantém a consciência lúcida diante do absurdo, exigiria que fôssemos então, neste sentido, desonestos. De acordo com o autor (2010, p. 67), “sentir ao máximo possível sua vida, sua revolta, sua liberdade, é viver o máximo possível. Onde reina a lucidez, a escala de valores torna-se inútil”. Desse modo, o sentimento do absurdo coloca ao

homem a possibilidade de um acréscimo de vida que é eliminado somente com a morte; revolta, liberdade e paixão em viver constituem então os três corolários da reflexão camusiana convidados a se tornarem regras de vida, condutas que rejeitam o suicídio e conduzem a ação diante da impossibilidade de conferir um sentido definitivo à existência. Esta “orientação”, contudo, não coloca máximas a serem seguidas, não sugere metas ou pontos de chegada, mas visa ao esgotamento das possibilidades de experiência em meio à diversidade e ao esplendor gratuito do mundo, conservando a consciência lúcida diante da contradição instaurada pelo sentimento do absurdo no seio do pensamento humano.

O homem absurdo, como quer Camus, é aquele que cultiva a indiferença em relação ao eterno, ao futuro, a todos os “mais tarde” que lhe são propostos; ele não nega a eternidade, pois sobre ela nada é possível afirmar, mas a recusa em nome do agora, do instante presente no qual sua vida pulsa e acontece:

O que é, de fato, o homem absurdo? Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno. Não que a nostalgia lhe seja alheia. Mas prefere a ela sua coragem e seu raciocínio. A primeira lhe ensina a viver sem apelo e a satisfazer-se com o que tem, o segundo lhe ensina seus limites. Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida. Este é seu campo, lá está sua ação, que ele subtrai a todo juízo exceto o próprio. Uma vida não pode significar para ele uma outra vida. Seria desonesto (CAMUS, 2010, p. 73).

Ao perguntar sobre os valores que conduziriam a ação do homem íntegro ao absurdo, o autor não pretende discorrer sobre a moral, tampouco proclamar a libertação humana das regras morais por meio de uma conduta que procura equalizar todos os valores e experiências de vida. Colocar todos os atos e suas consequências em um mesmo nível não significa, para Camus, que o homem disposto a viver absurdamente está liberado a praticar qualquer ação – o absurdo não autoriza o crime – mas que qualquer experiência sua, como a do dever moral por exemplo, é tão legítima quanto qualquer outra. Nesse sentido, a “moral” absurda não é normativa nem universal, mas se constitui de acordo com cada pessoa e sua singularidade, por isso não fornece regras de ação ou propõe uma ética estrita, mas busca sua inspiração em imagens de vidas humanas, das quais retira o calor que a anima. Tais imagens nada têm a ver com a exposição de exemplos a serem seguidos ou modelos de conduta, elas constituem ilustrações de formas de existência em que a aspiração ao esgotamento das experiências está atrelada à privação de futuro, o que quer dizer, para o autor (2010, p. 75), que “no mundo absurdo, o valor de uma noção ou de uma vida se mede por sua infecundidade”. A configuração de uma conduta absurda será assim exemplificada pelo autor por meio de imagens como as do sedutor, do ator e do

conquistador para fundamentar uma ética da quantidade pautada pelo esgotamento das experiências e pela busca de alegrias sem futuro.

Para Camus, a personagem de Don Juan é quem vivifica a imagem do sedutor, o descomedido amante da vida para quem todo amor é passageiro e singular, já que ele não procura um sentido ou uma vivência profunda das coisas, preferindo a quantidade de experiências à sua qualidade. Se, “quanto mais se ama, mais se consolida o absurdo”, é possível dizer que para Camus (2010, p. 75), Don Juan não procura mulheres por falta de amor e muito menos porque deseja um amor pleno e eterno, ao contrário: ele busca a saciedade uma vez que não crê em outra vida e a que ele vive lhe completa, de modo que não deseja perdê-la, mas esgotá-la ou desfrutá-la o máximo possível. No dizer do autor, Don Juan “aposta contra o céu”, pois vira as costas à esperança na medida em que seus amores são efêmeros e renovados a cada experiência amorosa: “se abandona uma bela mulher não é de maneira alguma porque não a deseje mais. Uma bela mulher é sempre desejável. Mas acontece que, nela, deseja outra, o que não é a mesma coisa” (CAMUS, 2010, p. 76). Não faz sentido, portanto, encarar Don Juan como alguém que se torna moralmente melhor a cada conquista amorosa; segundo o autor, ele ama as mulheres com igual intensidade e por esse motivo busca repetir suas experiências e acumular prazeres, o que não significa que ele se proponha a colecionar amantes, pois isso implicaria na capacidade de viver do passado e o sedutor vive do presente, procurando esgotar o número de suas conquistas e, com elas, suas possibilidades de experiência. Pode-se julgar egoísta e moralmente condenável esse tipo de conduta, mas de acordo com o pensamento camusiano, o homem que vive coerente com o absurdo, tal como Don Juan, não teme as consequências que seus atos desencadeiam, aceitando com serenidade responder por eles. Não se deve esquecer que o homem que vive absurdamente é um ser que tem sua consciência operando lucidamente, de modo que o conteúdo ético de sua ação não pode ser entendido simplesmente como o resultado de elucubrações do espírito consigo mesmo, mas como um olhar atento para o real e suas contradições. O homem absurdo leva a sério a consequência de seus atos e, assim, delibera o que deve ou não fazer, sempre vigilante com aquilo que pode torná-lo um trapaceiro para com a vida. Nesse sentido, Don Juan não é nem imoral nem amoral, mas um homem cuja atitude fundante de seu caráter consiste em não se resignar a seguir supostas leis universais ou eternas encaradas pela maioria dos homens como cânones obrigatórios da vida em comum. O homem absurdo não se separa do tempo e por isso suas ações rejeitam o passado e o futuro, suas experiências são vividas e esgotadas de forma que o presente se destaca como o momento único em que é possível agir e viver. O dom-juanismo ilustra então, segundo Camus, uma conduta de vida pela qual o homem pode se libertar do

desejo de posse, do desejo de durar e de outras ilusões relacionadas à nociva ideia de eternidade. Don Juan configura o homem amarrado ao absurdo, mas que se liberta das opressoras ilusões da vida cotidiana, da banalidade do pensamento e da vivência do senso-comum, libertando, com isso, também aqueles com quem se relaciona ou seduz para que eles também possam fruir ao máximo a vida, esgotando suas possibilidades. A ética da quantidade pela qual se conduz o homem absurdo, ainda que possa levar à exacerbação de um individualismo egoísta e até mesmo criminoso, propõe, antes, a generosidade do amor que lucidamente se reconhece passageiro e único, impulsionando o outro à mesma liberdade, à vivência prazerosa da vida e não ao seu desperdício em busca de experiências que se pretendem infinitas e eternas, ou seja, experiências irrealizáveis dentro da condição humana.

Mas o sedutor não consiste na única imagem pela qual Camus procura vivificar uma “ética da quantidade”: derivados da exposição sobre o dom-juanismo, a comédia ou o teatro também ressaltam outras particularidades do que seria a conduta de um indivíduo absurdo. Mesmo que o ator não seja em sua vida íntima um homem lúcido, mesmo que se apegue aos anseios mais arcaicos da subjetividade em busca de completude nos palcos, ainda assim, segundo Camus, ele vive um destino que em si mesmo é absurdo, pois de todas as glórias a sua é a mais fugaz. Ao contrário do escritor que sempre tem esperança de que um dia seu talento seja reconhecido, para o ator não há esperança, sua obra é ou não é reconhecida no momento de sua apresentação e seu reino é o do perecível e do imediato.

O ator escolheu, então, a glória inumerável, aquela que se consagra e experimenta. Ele é quem tira a melhor conclusão do fato de que tudo há de morrer um dia. Um ator consegue ou não consegue. Um escritor conserva a esperança, mesmo que seja desconhecido. Supõe que suas obras darão testemunho do que ele foi. O ator nos deixará no máximo uma fotografia, e nada do que era, seus gestos e silêncios, sua respiração curta ou seu hálito amoroso, chegará até nós. Para ele, não ser conhecido é não representar e não representar é morrer cem vezes, com todos os seres que teria animado ou ressuscitado (CAMUS, 2010, p. 82).

A esperança não tem sentido para o ator, pois a arte da representação exige que num breve período de tempo ele faça viver e morrer uma personagem, de modo que nas poucas horas do espetáculo ele consiga dar forma a um destino que o homem comum levaria a vida toda para realizar. O ator de teatro pode viver, portanto, inúmeras vidas, o que significa que ele multiplica em si mesmo suas possibilidades de existência. Segundo Camus, as vidas que o ator traz à luz são compreendidas a partir dos gestos do corpo que as encarna, entretanto, o corpo é insuficiente para dar conta de tal empresa e por isso as máscaras, maquiagens, vestimentas são utilizadas para que os mais diferentes heróis ganhem vida e o ator consiga descrever-nos o mais fielmente possível a paixão, a felicidade, o ódio, a inveja, etc. Mesmo assim, apesar da utilização de

artifícios para a representação, diz Camus, “ainda é o corpo que fornece o conhecimento”, seja para o ator que só compreende realmente sua personagem ao interpretá-la, seja para o espectador que consegue captar uma verdade acerca dos sentimentos humanos ao vê-los ali encarnados, vivos diante de seus olhos. Isso significa que de nada adianta o esforço do pensamento racional se aquilo a que ele se propõe a conhecer não for, antes, vivido pelo corpo ou pela sensibilidade; Hamlet ou Fedra só se farão compreender efetivamente ao serem vividos pelo ator e vistos pelo espectador, não ao serem estudados pelo filósofo.<sup>58</sup> A este é impossível compreender como tantas almas podem ser vividas pelo mesmo corpo, como o ator pode ser um e, ao mesmo tempo, outros, o que resulta para o pensador numa contradição e na desobediência ao princípio de identidade, uma vez que o ator é sempre diferente de si mesmo. Se para o filósofo essa multiplicação das almas é contraditória, para o religioso pode mesmo ser uma heresia: o exercício do ator, segundo Camus (2010, p. 85), durante muito tempo foi visto pela Igreja como uma “orgia de emoções, a pretensão escandalosa de um espírito que se nega a viver um destino único e se atira em todas as intemperanças”. Obviamente a Igreja Católica condenava nos atores sua dedicação ao presente e seu desprezo pela esperança e pela eternidade, as duas ideias que fundamentam todo o edifício da religião cristã. De acordo com o autor, em cada cena teatral podemos identificar a ética da quantidade que caracteriza a honestidade para com o absurdo, assim, o ator, ser desprovido de esperanças, configura a imagem do homem que se dedica a viver o máximo possível, entregando-se à vida presente sem querer abandoná-la, já que nela está a oportunidade única da glória do reconhecimento de seu talento. Tal como Don Juan se aventurava na realização incessante de múltiplas experiências amorosas, o ator se oferece a inúmeras possibilidades de existência por meio da encarnação de diferentes existências, configurando uma conduta na qual a verdadeira morte é o abandono da vida que só os palcos esgotam e não a condenação ao inferno por parte dos pregadores da eternidade.

---

<sup>58</sup> No interior da tradição teatral francesa, à qual Camus pertence, Diderot em *Paradoxo sobre o comediante*, diferencia a sensibilidade verdadeira da sensibilidade representada: “as imagens das paixões no teatro não são pois as verdadeiras imagens, sendo, portanto, apenas retratos exagerados, apenas grandes caricaturas sujeitas a regras de convenção”. Para ele, todo ator deve ter alma, discernimento e sensibilidade, de modo que esta seja “administrada” pelo uso da razão para que a sensibilidade seja expressa no palco dentro de uma justa medida – nem a mais, nem a menos. De acordo com o autor, os maiores atores, aqueles que usam logicamente a razão e dominam seus gestos e sua postura ao representar são os menos sensíveis, pois sabem representar a sensibilidade humana sem exprimir a sua própria sensibilidade; o ator guarda, assim, a devida distância da personagem que ele representa, embora a representação no palco seja de certo modo “vivida” intensamente por ele. Nesse sentido, a experiência sensível cabe ao espectador que irá vivenciar a catarse (no caso das tragédias) ou o prazer (no caso das comédias), já que, diferentemente do que pensa Camus, para Diderot, o ator é o ser menos sensível, pois tudo nele é estudado, refletido, uma vez que eles são “os espectadores assíduos do que se passa em torno deles no mundo físico e moral”. (Cf. DIDEROT, D. *Paradoxo sobre o comediante*. In: DIDEROT, D. *Obras II. Estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 33-42).

Embora não seja estritamente definido por Camus, o conquistador corresponde à terceira imagem configurada para exemplificar o que seria um homem em consonância com o absurdo. A respeito dele, podemos dizer que não se trata de um militar, de um colonizador ou algo do tipo, mas de uma pessoa cuja ação representa a luta contra o destino histórico e metafísico dos homens. O autor procurará pensar a história como o lugar da ação humana em contraposição às noções de eternidade que afastam o homem do agir combativo ou do enfrentamento de seu destino. As promessas de vida eterna são isentas de certeza e escamoteiam os problemas e as evidências que o tempo histórico coloca ao sugerirem a resignação como forma de ação para o homem que volta seus olhos para o eterno, impedindo-o, assim, de incorporar-se ao tempo e nele agir efetivamente. Ele foge à ação porque se distancia do momento presente e não solidariza com o destino de seus semelhantes no mundo, fechando os olhos para as atrocidades que ele também vivencia. Os homens de ação constituem, portanto, os verdadeiros conquistadores deste mundo, pois mesmo conscientes da inutilidade da ação perante a evidência da morte, ainda assim eles escolhem agir, o que significa, para o autor, que eles pretendem recriar o homem e a realidade naquilo que eles têm de intolerável; sua grandeza consiste justamente neste “esforço absurdo e sem alcance”, neste protesto contra as iniquidades e sofrimentos da condição humana, e nesse sacrifício que reivindica na história não uma outra vida ou mesmo a eternidade desta, mas uma existência em que seus anseios por igualdade, justiça, liberdade, completude, possam ser realizados. Sendo assim, agir ou lutar por algo no mundo constitui para Camus uma conduta coerente com o absurdo porque privada da ilusão de uma vitória definitiva; o conquistador é um homem consciente de sua época e de sua condição metafísica, pois, certo da impossibilidade da eternidade, ele procura se ater às ações mais urgentes e reais que visem melhorar a situação histórica dos homens, recusando, com isso, sua condição metafísica como humilhante e injusta. Não é por acaso que as igrejas – religiosas ou políticas – se coloquem contra os conquistadores, pois todas elas pretendem o eterno ou a utopia, e o conquistador em sua lucidez se dedica à ação no presente; por isso, do conquistador nada resta: como sua ação se dá no presente e pelo presente, ele não deixa doutrinas e, mesmo que sua ação seja entendida como um primeiro passo para melhorias futuras, o conquistador sabe que não se trata disso, em última instância a morte continuará sendo o “abuso supremo” contra aquele que vive neste mundo e para este mundo, sem dele pretender fugir ou nele querer viver para sempre. Para Camus, a morte “exalta a injustiça” que, por mínima que seja, reinará para sempre entre os humanos, uma vez que as crianças, por exemplo, continuarão a padecer de doenças em plena vida e a morrer sem qualquer explicação mesmo em uma sociedade perfeita. O conquistador, assim, configura a imagem do homem lúcido diante de seu destino,

mas que não se furta a enfrentá-lo ao saber da limitação e da finitude que constituem a natureza humana; sua conduta é absurda, pois não visa a qualquer redenção ou a uma vitória definitiva sobre a injustiça, adquirindo sua grandeza por meio da honestidade e da solidariedade que o une lucidamente às outras pessoas na luta por uma existência digna, mesmo que o sofrimento seja inevitável e invencível em última instância.

Com isso, observa-se que as imagens de homens que agem absurdamente, segundo Camus, não constituem uma moral normativa ou qualquer juízo de valor categórico, já que o absurdo não fixa regras em um horizonte extra-humano ou transcendente, mas, antes, estilizam a existência ao criar formas singulares de conduta nas quais a recusa à esperança e a lucidez diante do mundo não desembocam no desespero ou na renúncia niilista. Ao contrário, ao indivíduo que se vê privado de ilusões é solicitada a disciplina, a renúncia, a obstinação e o reconhecimento de que o esforço em agir coerentemente com o absurdo, criando uma singular conduta, não possui um sentido maior que oriente ou recompense sua perseguição; assim, o homem absurdo constitui-se enquanto sujeito moral que constrói a própria conduta, o que significa que ele atribui conscientemente uma forma estilizada à existência através de ações pautadas na honestidade para com o que foi desvelado à sua consciência.<sup>59</sup> Mas como se dá essa estilização? Se, para Camus, a imagem não afasta a reflexão sobre a realidade, mas as envolve intimamente, de que forma este entrelaçamento permite ao pensamento *criar* condutas ou estilos de vida baseados em experiências inapreensíveis conceitualmente?

## 5. Criar no absurdo

Ao homem é preciso uma consciência obstinada para que ele mantenha sua conduta e seu pensamento fiéis à descoberta do absurdo, de modo que aquele que a essa verdade se entrega sem dela nada elidir encontra, segundo Camus, uma felicidade que ultrapassa o registro dos sentimentos comuns e tem alcance metafísico; as ações humanas deixam então de ser dirigidas

---

<sup>59</sup> De acordo com Rita Paiva (2013, p. 132), “a atitude absurda conduz a uma ética que se consuma em diferentes modos de subjetivação engendrando um estilo e, portanto, uma estética da existência. O sentimento da revolta ante o desamparo absoluto do homem alarga – e impõe – a liberdade de inventar diferenciados modos de ser, uma vez que a forma da subjetividade não está previamente moldada numa moral heterônoma, seja ela laica ou religiosa. O homem absurdo, esse conquistador de horizontes sem futuro, com seu sucedâneo de aventuras, opõe-se diametralmente ao regozijo do homem cotidiano, que cultua seus grilhões. Nessa senda, as figuras escolhidas por Camus, efetivamente ilustram uma postura absurda. Trata-se de figuras trágicas; elas sabem da impossibilidade de superar os vaticínios, da inutilidade de investir contra o destino, mas não desistem do esforço da figuração, da criação que pode transmutar o mundo, certamente não no que concerne à sua essência, mas dotando-o de uma nova forma, uma nova configuração, ainda que inequivocamente fictícia” (Cf. PAIVA, Rita. A precariedade humana e a existência estilizada. In: *Revista Trans/Form/Ação*, Marília, v. 36, n. 1, p. 117-136, Jan./Abril, 2013).



pelo hábito, passando a ser engendradas pela lucidez da consciência, conquistando assim um sentido ético. Nesse âmbito, também a criação artística impelida por este sentimento genuíno não pode ser encarada como um refúgio ou evasão humana diante da consciência de sua condição, já que a obra de arte não apresenta soluções para tal tormento do espírito, mas demarca por sua própria existência um dos sinais do absurdo.

A tensão constante da consciência diante do absurdo é o que mantém o homem cara a cara com o mundo, entre a aceitação e a recusa que buscam ordenar o real ao lhe conferir uma forma, um sentido, de modo que neste universo instável, a criação da obra de arte aparece como oportunidade única para que o homem consiga desenvolver a lucidez do pensar. De acordo com Camus (2010, p. 98), “criar é viver duas vezes”, pois o trabalho efetuado pelo artista constitui uma recriação da própria realidade ou do mundo sentido como carente de sentido; posto isso, a descrição literária constitui para o autor a mais alta ambição da arte já que ela pretende atribuir uma forma ao real que seja coerente com a própria absurdidade, isto é, uma unidade de sentido que não procure meramente explicar a realidade delimitando-a em termos lógicos, abstratos, mas possibilite uma apreensão mais abrangente do mundo em seus aspectos diversos. Nesse sentido, o efeito suscitado por uma obra de arte não tem a ver com a profundidade do conhecimento que ela “encarna”, mas refere-se à forma pela qual ela consegue descrever a experiência humana da realidade e a inesgotável diversidade desta, fazendo-os perdurar no tempo.

Descrever, eis a suprema ambição de um pensamento absurdo. Também a ciência, chegando ao fim de seus paradoxos, deixa de propor e se detém para contemplar e desenhar a paisagem sempre virgem dos fenômenos. O coração aprende assim que a emoção que nos transporta até as diferentes facetas do mundo não nos vem de sua profundidade, mas de sua diversidade. A explicação é inútil, mas a sensação perdura e, com ela, os incessantes chamados de um universo inesgotável em quantidade. Agora se entende o lugar que ocupa a obra de arte (CAMUS, 2010, p. 98).

Para o autor, a verdadeira obra de arte não pretende figurar uma experiência nova e muito menos comunicar alguma verdade sobre as coisas, pois sendo fiel ao sentimento do qual provém, ela traz em sua constituição a cessação de uma experiência e sua multiplicação, ela interrompe o olhar habitual, a experiência corriqueira, cotidiana, voltada para a praticidade e os aspectos mecânicos da existência, dando início a uma espécie de giro caleidoscópico dessa mesma experiência, a qual é recriada em formas diversas. Encontra-se na obra de arte, portanto, uma repetição das imagens daquilo que já existe no mundo, o corpo, as formas, as cores, as paisagens, os sentimentos, e justamente porque a obra desloca o pensamento habitual ao atribuir sempre formas outras aos mesmos conteúdos, essa repetição temática evidencia um “renascimento do mundo em sua fecundidade”, o movimento de criação originado da paixão sem futuro do homem pela vida e que constitui uma das marcas fundamentais do absurdo.

A obra de arte nasce, assim, de uma recusa da inteligência em representar a realidade por meio da lógica e dos conceitos: a obra marca o triunfo da experiência sensível sobre o pensamento racional, revelando que por detrás dos objetos não existem mistérios ou verdades veladas e que as coisas são como elas são. Isso não quer dizer que a obra de arte não impulse a formação da reflexão, mas o que ela não tem e não deve ter, para Camus, é a pretensão de explicar, de reconciliar o homem com sua existência ao propor-lhe ideias pelas quais ele poderia, mesmo que por um instante, evadir-se da tensão que o faz permanecer consciente do absurdo de sua relação com o mundo. Embora se constitua como a encarnação imagética da experiência sensível, sob formas múltiplas, segundo Camus, a obra de arte é também composta pelo esforço inteligente que ordena tal experiência em busca de uma forma para ela, vivificando um paradoxo, uma vez que sua constituição tem origem no esforço racional de organização e atribuição de sentido à experiência sensível realizado pela inteligência, bem como na sua recusa em descrever a realidade sob o registro das determinações racionais. Isso significa que a obra de arte inescapavelmente surge a partir da nostalgia de unidade humana que em sua fome de clareza busca sentido para tudo, mas como também é fruto de um pensamento irreconciliado, ou seja, clarividente e consciente do sentimento do absurdo, ela não está condenada a ser uma mera tentativa de resolução ou explicação do divórcio dilacerante entre o homem e o mundo, podendo conquistar sua própria autonomia. Para que o humano possa criar a partir do absurdo, portanto, é preciso que a lucidez de seu pensamento esteja inserida na obra de arte, aparecendo não como discurso explicativo ou como ideia a defender, mas, segundo Camus, como inteligência ordenadora.

A filosofia torna-se, doravante, indispensável à arte e dela não se separa: uma vez que o pensamento profundo sobre as coisas consiste na vã persecução da satisfação dos anseios de unidade, na busca por um sentido para o real que organize a experiência dispersa, a reflexão filosófica opera como princípio próprio à composição artística, imbricada no processo de criação da obra. A verdadeira obra de arte, aquela que não elide o absurdo, será a que diz “menos”, para Camus, pois o desejo arrebatador de unificar ou reunir definitivamente a experiência dispersa pode facilmente resultar na mediocridade de uma obra explicativa, estéril e não multiplicadora da experiência sensível, denegando ao homem a possibilidade da construção de uma nova vivência a partir das obras com as quais entra em contato. Em outras palavras, a obra prolixa, a que procura defender ou explicar uma ideia ou tese preestabelecida promove a destruição da possibilidade de uma atribuição lúcida de sentidos à experiência. Para o autor, a obra fecunda refere-se sempre a um “pedaço talhado da experiência”, a um dos lados

do caleidoscópio que impulsiona as aparências ao movimento e “cobre com imagens o que carece de razão”: “se o mundo fosse claro”, escreve Camus (2010, p.101), “não existiria a arte”.

Para o autor, a criação romanesca constitui a atividade em que a ambição descritiva da obra absurda encontra seu maior desafio: no romance a conquista da autonomia da obra de arte é mais trabalhosa, uma vez que nas artes plásticas, dramáticas e na música a descrição imagética da experiência impera de tal modo que sua multiplicação ocorre sem qualquer recurso à explicação. O pensamento discursivo não domina necessariamente a apreensão estética de uma tela, de uma escultura, uma sinfonia ou uma peça teatral, pois o aspecto formal de tais obras não requer palavras para a compreensão da experiência ali figurada ou, como quer Camus, descrita. Já no romance, a despeito das intenções dos autores, o texto como um todo significativo de palavras configura inevitavelmente a forma pela qual a obra literária pode ser acessada e compreendida; desse modo, na criação romanesca a vontade de explicar se torna mais tentadora do que nas outras artes, pois nela o pensamento imbricado na forma textual pode se tornar conceitual e acabar sobrepondo-se às imagens que a urdidura das palavras procurara criar, destruindo o apelo carnal e os laços que mantêm a obra ligada à vida, ao mundo concreto da experiência vivida. Entretanto, o pensamento conceitual não deixa de ser também uma forma de criação, ou melhor, de recriação do mundo, visto que constitui uma tentativa de compreender o real ao dar voz ao apetite de clareza que busca transpor o abismo entre a experiência humana e a realidade. Daí que o pensamento filosófico conquista na reflexão camusiana a possibilidade de apresentar-se por meio de imagens e delas não se desvincular, pois, para Camus, a criação imagética fornece ocasião para o pensamento, não se tratando de algo anterior, mas que nasce simultaneamente a ele. Assim, a distinção entre filosofia e literatura só seria válida, segundo o autor, se considerássemos a filosofia apenas em sua expressão sistemática e a arte literária apenas como uma reprodução mecânica de dados exteriores, sem reflexão ou distanciamento; contudo,

o artista, tanto quanto o pensador, compromete-se com sua obra e se transforma dentro dela. Ademais, nada mais inútil que essas distinções por métodos e objetos para quem está convencido da unidade das metas do espírito. Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e para amar. Elas se interpenetram e a mesma angústia as confunde (CAMUS, 2010, p. 100).

A oposição que separa a filosofia e a literatura não se justifica para o autor, uma vez que os grandes romancistas são aqueles que conseguiram “escrever com imagens mais que com raciocínios”, fazendo de sua recriação do real o ponto culminante de uma filosofia não manifesta e um instrumento de conhecimento sobre a realidade. Nesse sentido, a imagem constitui para o pensamento camusiano o ponto de intersecção entre a narração literária e o

texto filosófico, ponto este em que as questões que mobilizam o artista não são investigadas exclusivamente sob a forma de ideias ou conceitos, mas pensadas a partir das imagens por ele criadas, as quais oferecem uma compreensão figurada da condição humana.

De acordo com Camus, Dostoiévski exemplifica o artista criador cuja obra é marcada pela consciência do absurdo, mesmo que este não seja levado às últimas consequências e seja contraditório ao anúncio que o autor russo faz da vida futura em seu romance *Os irmãos Karamázov*. De qualquer forma, segundo Camus (2010, p. 107), o tema do suicídio lógico adquire notável ilustração em Dostoiévski através do personagem Kiríllov, do romance *Os demônios*, uma vez que o raciocínio desta personagem é claro em relação a essa questão: “se Deus não existe, Kiríllov é deus. Se Deus não existe, Kiríllov deve se matar. Kiríllov deve se matar, então, para ser deus”.<sup>60</sup> Tal raciocínio configura uma lógica absurda, mas suficiente para provar a divindade do homem, totalmente terrena: para Kiríllov, tornar-se deus é adquirir consciência da liberdade humana e não servir a um deus imortal. Assim como em Nietzsche, segundo Camus, para a personagem de Dostoiévski, matar Deus é tornar-se deus e “realizar nesta Terra a vida eterna de que fala o Evangelho”. Mas, pergunta o autor (2010, p. 109), “se esse crime metafísico basta para a realização do homem, por que lhe acrescentar o suicídio? Por que se matar, abandonar este mundo depois de conquistar a liberdade? É contraditório”.

A análise camusiana reconhece que a discussão sobre o suicídio em Dostoiévski é configurada com total fidelidade ao absurdo, pois também em outros romances do autor russo, temas como a lógica que conduz à morte, a exaltação do humano, sua liberdade e as angústias daí decorrentes colocam em imagens o ajuizamento absurdo que afirma a horizontalidade entre todos os valores e a aposta numa vida que vira as costas a qualquer esperança ou pretensão de eternidade, mesmo que essa aposta não seja conduzida ao seu limite, como pensa Camus em *O mito de Sísifo*. Desse modo, é notável como a obra de Dostoiévski influencia diretamente o pensamento camusiano, visto que seu comprometimento criativo se concentra em ilustrar as

---

<sup>60</sup> “Até que enfim compreendeste! – bradou Kiríllov em êxtase. – [...] Agora compreendes que a salvação para todos está em provar a todos essa ideia. Quem a provará? Eu! Não compreendo como até hoje um ateu pôde saber que Deus não existe e não se matou no ato! É um absurdo alguém reconhecer que Deus não existe e no mesmo instante não reconhecer que é um Deus, senão ele mesmo se mataria. Se você o reconhece, é um rei e você mesmo já não se matará e irá viver na mais alta glória. Mas um, aquele que foi o primeiro, deve se matar infalivelmente, senão quem irá começar e provar? Serei eu mesmo a me matar infalivelmente para começar e provar. Ainda sou apenas um Deus involuntário e sou infeliz por ser *obrigado* a proclamar meu arbítrio. Todos são infelizes porque todos temem proclamar seu arbítrio. [...] Mas proclamo o meu arbítrio e sou obrigado a crer que não creio. [...] Durante três anos procurei o atributo da minha divindade e o encontrei: o atributo da minha divindade é o Arbítrio! Isso é tudo com que posso revelar, em sua parte central, minha insubordinação e minha liberdade nova e terrível. Porque ela é muito terrível. Mato-me para dar provas de minha insubordinação e de minha liberdade terrível e nova” (DOSTOIÉVSKI, F. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2013, pp. 599-600, grifo do autor).

consequências dos questionamentos paradoxais e angustiantes sobre a existência a que suas personagens dão voz. Para Camus, por meio da personagem Kiríllov em *Os demônios*, o autor russo ilumina ou desenvolve filosoficamente o absurdo configurando-o em imagens que multiplicam os ângulos pelos quais a problemática sobre o suicídio pode ser pensada; como obra de arte absurda, os romances de Dostoiévski nada explicam, mas fecundam o pensamento em relação às questões que o homem se coloca em sua existência concreta.

Igualmente, a obra de Kafka é reconhecida por Camus como “uma obra absurda em seus princípios”, na qual os desenlaces ou a falta deles sugerem explicações que permanecem obscuras e não revelam seu sentido definitivo; ela também é simbólica, segundo o autor, pois não permite uma interpretação literal dos símbolos que são movimentados por Kafka e acaba dizendo sempre mais do que ele tem consciência de expressar. O símbolo, assim, supõe dois planos, para Camus, dois universos de ideias e sensações que mantêm entre si um léxico de correlações difícil de estabelecer, mas que indica o caminho de suas relações ocultas ao leitor consciente desses dois níveis em que a obra se constitui. Em Kafka, esses dois mundos correspondentes são o da vida cotidiana e social, de um lado, e, de outro, o da inquietude sobrenatural ou metafísica, o que torna mais difícil compreender o simbolismo da obra uma vez que a naturalidade é a categoria estética que rege a narrativa kafkiana. Em outras palavras, quanto mais extraordinários os acontecimentos da vida das personagens, mais perceptível ao leitor será a naturalidade com que é narrada a desproporção entre o absurdo da vida de um homem e a brandura com que a aceita. Segundo Camus (2010, p. 130), o contraste deste paralelismo é justamente a forma pela qual Kafka dá vida ao absurdo em sua obra, expressando, assim, “a tragédia pelo cotidiano e o absurdo pelo lógico”.<sup>61</sup> A obra kafkiana consegue, portanto, apresentar o sentimento trágico unindo o contingente ao racional, de modo que o comedimento ou a ausência de exagero na narração de fatos assombrosos suscita um horror desmedido: para Gregor Samsa, por exemplo, protagonista de *A metamorfose*, a única coisa que lhe causa um leve aborrecimento diante do fato de ter se tornado um inseto é que seu chefe ficará irritado com sua ausência no trabalho. Em *O processo*, Joseph K. é acusado de algo e não

---

<sup>61</sup> Entretanto, o universo absurdo que Kafka ilumina em *A metamorfose* e *O processo* parece sofrer seu desmantelamento em *O castelo*, obra que, segundo Camus, fracassa na expressão do sentimento trágico por meio do cotidiano e do lógico, uma vez que nela a esperança se introduz, dando à personagem do agrimensor K. motivos para esperar por algo como uma solução ou redenção para seu tormento. Escreve Camus (2010, pp. 131-132), “*O processo* e *O castelo* não andam na mesma direção. Eles se completam. A insensível progressão de um para o outro que se pode descobrir representa uma conquista desmedida no plano da evasão. *O processo* levanta um problema que *O castelo*, em certa medida, resolve. O primeiro descreve com um método quase científico e sem concluir. O segundo, em certa medida, explica”. Ainda assim, esta afirmação do autor não o leva a abandonar a ideia de que a obra de Kafka “apresenta o absurdo em sua totalidade”, por mais que ao seu final Camus considere que o absurdo seja sabotado em nome da esperança.

sabe sequer de que ou porquê está sendo acusado, ignorando do que tem que se defender, embora ele o tente obstinadamente durante todo o romance; seus advogados não lhe dão muitas esperanças, sua causa é difícil; nesse ínterim, ele vive ou tenta viver normalmente seu cotidiano até ser chamado a julgamento, do qual não entende grande coisa, mas sabe que foi condenado, apenas; volta para casa e segue sua vida; muito tempo depois dois homens vêm buscá-lo e pedem que os siga, educadamente o levam a um subúrbio, colocam sua cabeça sobre uma pedra e o degolam. A partir da naturalidade com que os personagens encaram o que lhes acontece, Camus enxerga na narrativa kafkiana a forma simbólica pela qual o sentimento do absurdo é vivificado: por meio de imagens que sobrepõem dois mundos correspondentes e não oferecem uma analogia definitiva entre eles ou sua explicação. Assim, em Kafka a expressão do absurdo de uma existência vem atrelada à coerência com que é figurada em seus romances a experiência do cotidiano de um homem, apresentando seu destino, por mais terrível e estranho que seja, como algo lógico e natural, verossímil e possível no âmbito da vida concreta. A reflexão filosófica que a obra de Kafka realiza, aponta, portanto, para imagens que oscilam entre o natural e o extraordinário, o trágico e o cotidiano, o absurdo e o lógico e o horror que elas podem suscitar ao figurar a existência humana sob o registro simbólico, o qual, de acordo com Camus, compreendido enquanto crítica social ou reflexão metafísica, confere à obra kafkiana sua ressonância e significação.

Para o autor (2010, p. 114), o pensamento profundo imbricado na constituição da obra de arte, no caso, o romance, “abraça a experiência e lhe dá uma forma”, por isso a criação artística exige do homem a lucidez, o esforço e o domínio de si para uma apreciação sensata do real, desvinculada das ilusões habituais: a obra é construção. O pensamento camusiano conduz, com isso, a uma concepção estética particular na qual o processo de criação artística “constitui uma ascese” estéril e inútil:

De todas as escolas de paciência e lucidez, a criação é a mais eficaz. É também o testemunho perturbador da única dignidade do homem: a revolta tenaz contra sua condição, a perseverança num esforço considerado estéril. Exige um esforço cotidiano, domínio de si, apreciação exata dos limites do verdadeiro, ponderação e força. Constitui uma ascese. Tudo isto ‘para nada’, para repetir e marcar o passo. Mas talvez a grande obra de arte tenha menos importância em si mesma do que na prova que exige de um homem e a oportunidade que lhe oferece para superar seus fantasmas e se aproximar um pouco mais da sua realidade nua (CAMUS, 2010, p. 115).

A criação artística permite ao humano levantar-se contra a sua insignificância, contra o absurdo de sua relação com o mundo e seu destino de morte, ela registra a indignação contra o que a condição humana tem de intolerável. O criador constitui, assim, o exemplo máximo de homem absurdo, pois sua conduta impulsiona ao exercício radical da recriação do mundo,

buscando formas para a loucura unificante da subjetividade, mas consciente de que a perseguição de tais desejos está, no limite, efetivamente votada ao malogro. O esforço do artista é estéril, porém lúcido, por isso alude a uma espécie de ascese, como quer o autor, pois a atividade criadora possibilita à inteligência sobressair-se ao mundo que a supera sem negá-lo ou evadir-se a suas contradições, de modo que na obra figure a unidade tão desejada que na vida concreta o humano jamais chega a consumir. A criação consiste em uma forma artística de ação, uma conduta estilizada que visa ela mesma estilizar o mundo, atribuir-lhe uma forma na qual a sua diversidade inconquistável e absurda possa ser compreendida. Por conseguinte, a arte ata o homem à vida, podendo ser pensada como uma forma de conduta uma vez que nela se vislumbra a possibilidade de uma ação e um pensamento éticos sem desembocar na constituição de uma filosofia moral ou no desenvolvimento conceitual de uma ideia, já que, neste sentido, “as ideias são o contrário do pensamento”, segundo Camus.<sup>62</sup>

O romance de grande envergadura será então aquele no qual o pensamento profundo é apresentado em imagens que buscam descrever ou figurar o caráter carnal e vivo da experiência sensível, exilando o raciocínio conceitual enquanto forma para a apresentação da ideia obstinada ou das questões que mobilizaram o criador. Dessa maneira, a reflexão estética não se torna refém de doutrina alguma e a recriação formal da existência que o romance leva a cabo assume em sua própria constituição a liberdade, a revolta e a diversidade da experiência humana absurda da qual é fruto. Camus afirma que “criar é também dar uma forma ao destino”, pois o homem criador é aquele que pelo esforço diligente remodela sua experiência, consciente da inutilidade de tal gesto uma vez que um destino fatal o aguarda, tornando-se, de tal modo, senhor de sua própria existência:

a sorte de seu pensamento já não é renunciar a si, mas renovar-se em imagens. Ele se representa – em mitos, sem dúvida – mas mitos sem outra profundidade senão a dor humana e, como esta, inesgotável. Não mais a fábula divina que diverte e cega, mas o rosto, o gesto e o drama terrenos em que se resumem uma difícil sabedoria e uma paixão sem amanhã (CAMUS, 2010, pp. 116-117).

Nesse sentido, pensar é o mesmo que criar um mundo ou delimitar o próprio, o que significa que pensar é querer dar ao real uma forma que ele não tem, de modo que o filósofo, assim como o romancista, se encontra em desacordo com o mundo e com sua experiência, buscando por meio da criação de formas a fonte em que a sua carência por clareza e

---

<sup>62</sup> Como nota Jacqueline Lévi-Valensi (1997, p. 27), “para Camus, ser filósofo não significa criar um sistema de explicação, mas colocar as questões essenciais inerentes à nossa condição. O filósofo tenta respondê-las de maneira abstrata; o romancista encarna suas questões, antes que suas respostas, na espessura do mundo concreto. Mas se tratam das mesmas questões” (LÉVI- VALENSI, J. “Si tu veux être philosophe”. In: AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. *Op. cit.*, pp. 21-33).

compreensão possa saciar-se. Ambos buscam responder a essa falta originária, porém a consciência diante dela evidencia a sua impossibilidade de realização, o que lhes possibilita renunciar à criação de mitos consoladores que levam o pensamento a sair da tensão que o mantém lúcido em relação ao absurdo e a satisfazer-se consigo mesmo, do contrário, a unidade buscada pelo artista e pelo filósofo como tentativa de aplacar sua nostalgia degenera em uma arte conformada e apartada da diversidade do mundo. Para o autor, o pensamento não pode renunciar à sua lucidez criando mundos em que a tensão da consciência estaria ausente, mas deve, sobretudo, inquirir a si mesmo a cada instante, perguntando pelo sentido das imagens advindas da experiência, as quais lhe fornecem os elementos para a criação de mitos referentes à existência concreta dos homens e não à invenção de fantasias pacificadoras que iludem a respeito da sua real condição.

## 6. O mito de Sísifo

A partir da teoria sobre a criação da obra de arte absurda, Camus recorre ao mito como forma de valorização do pensamento lúcido e sua não redução à dimensão lógico-conceitual. Em *O mito de Sísifo* a referência à mitologia evidencia-se pelo título do ensaio no qual Camus recria a versão grega da história de Sísifo, ressaltando os aspectos que são caros a seu pensamento, tais como o gosto do herói pelo mundo, seu desprezo pelos deuses, seu ódio à finitude, sua paixão pela vida e a lucidez diante de seu destino. Na versão grega de Homero, Sísifo fora fundador e primeiro rei de Éfira, depois chamada Corinto, condenado pelos deuses por se mostrar o mais astucioso dos mortais e enganar a Morte que, ao vir buscá-lo, fora presa de maneira a não conseguir levá-lo ao reino de Hades. Como ninguém mais morria em consequência de tal artimanha, Zeus ordenou que a soltassem, sem atentar que Sísifo planejara outros ardis e havia previamente instruído sua esposa a não lhe prestar os ritos funerários adequados. Com isso, ele convence Hades a deixá-lo subir novamente ao mundo dos vivos para que pudesse resolver tal problema, mas quando se depara novamente com a face da terra, de volta a Corinto, Sísifo se recusa a voltar para as sombras do subterrâneo, sendo preciso que Hermes viesse buscá-lo pelo pescoço, levando-o de volta aos infernos onde sua rocha o aguardava. Sísifo é então condenado a empurrar a enorme pedra até o alto de uma montanha ininterruptamente, de modo que ao chegar a alguns passos do cume a pedra rola montanha abaixo. Sua punição por ter ousado desafiar os deuses é, portanto, o recomeço sem fim, a



repetição ininterrupta de um esforço inútil e estéril a partir da qual podemos imaginar uma existência autenticamente absurda.

No entanto, para Camus, o absurdo não é incompatível com a felicidade, pois ambos são “filhos da mesma terra”, como irmãos que têm nas veias o mesmo sangue e em comum uma origem: a vida terrena. O autor não pretende, com isso, afirmar uma relação de necessidade entre os dois, uma vez que a descoberta do absurdo não conduz obrigatoriamente o indivíduo à uma vida feliz, do mesmo modo que a felicidade nem sempre evidencia o absurdo da existência. O humano que vive sem ilusões nos desertos do pensamento é um ser que mantém honestamente sua consciência sobre o absurdo, podendo conquistar nesse mesmo deserto uma autonomia que lhe permite ser feliz ao encarar as dificuldades que essa terra árida impõe. Ele diz sim ao silêncio e à indiferença do mundo em relação às suas pretensões unificantes, consciente de que essa coragem, esse esforço de assentimento necessita ser mantido para que consiga assenhorear-se de seu destino, por mais cruel e incompreensível que seja a sua fatalidade. Desse modo, Camus sugere *imaginar* Sísifo não como um herói torturado por um castigo que lhe imputa uma existência infeliz, mas como um homem consciente da absurdidade em que vive e por isso mesmo feliz, alguém para quem o universo não mais lhe parece estéril, mas repleto de vida, à qual ele abraça sem querer deixá-la e na qual cada instante lhe desperta a alegria que o estimula a querer vivenciá-lo sempre um pouco mais.

Também imagino Sísifo voltando para a sua rocha, e a dor existia desde o princípio. [...] Toda a alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa. Da mesma forma o homem absurdo manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento. [...] Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. [...] Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz (CAMUS, 2010, pp. 123-124).

O mito de Sísifo interessa a Camus porque ele sintetiza em uma imagem ou simboliza a sabedoria absurda na qual o humano encontra-se consciente de seu destino e por isso tem o poder de sobressair-se a ele, ainda que não possa mudá-lo. Sísifo simboliza o homem absurdo porque em sua ação encontram-se configurados todos os tipos da conduta absurda: a do conquistador que se revolta contra a finitude e injustiça da sua condição; a do ator que sabe que sua glória é fugaz e mesmo assim a vive em todo seu fulgor; a do sedutor que se entrega ao amor e à livre vivência do que o mundo tem a lhe oferecer, sem esperanças ou apelo à salvação. Sísifo é aquele que se torna superior ao seu destino ou “mais forte que sua rocha” justamente porque ele conhece a extensão de sua condição miserável, porque pensa sobre ela sem esperanças de redenção, conseguindo atribuir uma forma de sentido àquilo que, sem a lucidez

da consciência, permaneceria como sofrimento intolerável, pois incompreensível. Ele cumpre sua punição consciente do que sua tarefa exaustiva significa; sua lucidez constante permite-lhe agir de modo que sua ação constitua um fim em si mesmo e não um meio para qualquer outra realização, o que torna honesta e coerente a sua conduta com o absurdo que vivencia. Nesse sentido, a história de Sísifo adquire características trágicas, segundo o autor, porque seu herói é consciente, assim como Édipo que só entra em desespero a partir do momento em que vem a saber sua real história e tem revelado o seu destino, sendo que a lucidez é o que lhe permite, mesmo cego e desesperado, reconhecer que tudo está bem. Esses personagens assumem para si mesmos a desarmonia de sua relação com o mundo, o absurdo de seu destino, não permitindo que sua paixão pela clareza de sentido, seu apetite por uma existência reconciliada, uma, sobreponha-se à experiência vivida, a qual é admitida em toda a sua tragicidade inelutável, de modo que tanto Sísifo quanto Édipo, segundo o autor, conseguem lograr a liberdade e a felicidade mesmo em meio à contradição mais dilacerante.

Camus confere ao mito de Sísifo o estatuto de símbolo da condição humana, operando por meio de suas imagens uma reflexão sobre a existência comum dos homens: como não imaginar, por exemplo, o trabalhador que vive seus dias torturando seu corpo e seu espírito ao executar mecanicamente as mesmas tarefas? Ou o doente crônico em batalha prolongada contra a mesma doença? Ou então as pessoas que seguem os dias repetindo os mesmos gestos, indo aos mesmos lugares, falando as mesmas palavras, se esforçando por alguma meta que, no fim, nunca será atingida, já que a morte é seu único destino? Nesse âmbito, o mito entrelaça o universo literário e o filosófico por meio da conjugação entre imagens que evocam realidades concretas, sensíveis, e a reflexão profunda sobre elas,<sup>63</sup> ou seja, para Camus, o mito figura como forma privilegiada de expressão do pensamento e sua utilização reafirma na reflexão camusiana a inseparabilidade entre a imaginação e o pensamento racional, entre o trabalho do artista e o do filósofo.

Os mitos são feitos para que a imaginação os anime. No caso deste, só vemos todo o esforço de um corpo tenso ao erguer a pedra enorme, empurrá-la e ajudá-la a subir uma ladeira cem vezes recomeçada; vemos o rosto crispado, a bochecha colada contra a pedra, o socorro de um ombro que recebe a massa coberta de argila, um pé que a retém, a tensão dos braços, a segurança totalmente humana de duas mãos cheias de terra. Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subir até os picos. E volta à planície (CAMUS, 2010, p. 122).

---

<sup>63</sup> Para Jacqueline Lévi-Valensi (1997, p. 28), “precisamente, Camus dá a Sísifo ‘mãos terrestres’; símbolo do recomeço inútil, do ser confrontado com o absurdo, Sísifo toma vida e carne humanas na visão proposta por Camus”; assim, “tal como o romancista-filósofo, Sísifo reúne a reflexão à experiência [...]”.

Platão já havia utilizado a força reflexiva da imagem mítica em seus diálogos, porém a utilizou principalmente em função da persuasão, da argumentação ou da comprovação a respeito de uma determinada ideia. Para o pensamento camusiano, a criação imagética surge como valorização da experiência sensível no processo reflexivo e como forma de não reduzir a filosofia à esfera lógico-argumentativa, nesse âmbito, cabe tanto ao artista quanto ao filósofo organizar e recriar as imagens do mundo, provenientes da experiência sensível, operando seu entrecruzamento com o pensamento lúcido sobre a condição humana. Em Camus, portanto, os mitos constituem formas de pensamento, isto é, unidades de sentido ao mesmo tempo artísticas e filosóficas configuradas a partir da experiência sensível consciente, a vivência, e sua recriação pela imaginação.

No ensaio sobre Herman Melville, Camus sugere que se o escritor talentoso consegue recriar a vida, o gênio vai além e dela faz viverem mitos: ele cria seus símbolos sobre o real e não a partir da atividade isolada da imaginação.<sup>64</sup> Isso não significa que o autor denegue à imaginação a participação na criação dos mitos, pelo contrário, como foi visto, o papel da criação operada pelo imaginário na reconfiguração das imagens trazidas à consciência pela experiência sensível é crucial e se inscreve no processo mesmo pelo qual a reflexão filosófica pode ser desenvolvida e comunicada. O que Camus quer dizer é que o autêntico artista, o criador ou gênio constrói sua obra *a partir* das imagens que compõem a diversidade do real e não a partir das puras fantasias de sua imaginação, pois a composição de uma imagem sem qualquer referência à realidade afigura-se impossível para o autor; ou seja, o gênio é aquele cuja imaginação recria *simbolicamente* os dados fornecidos pela experiência humana da realidade e não aquele que submete indeterminadamente as imagens vindas da percepção ao trabalho do imaginário. Ao criar seus mitos na “espessura da realidade”, o escritor consegue permanecer fiel ao caráter sensível do mundo, à experiência vivida, a tudo aquilo que dá a medida da finitude e da incompletude a toda criatura, de modo que a vida seja exaltada e não traída por qualquer ideia que a ultrapasse.

De acordo com o autor, quando a figuração da realidade é suscitada pelo símbolo, como em Kafka, a experiência dessa realidade pelas personagens excede qualquer expressão, afastando-se da vida, mas quando o símbolo surge a partir da figuração do real, como em Melville, experiência vivida e expressão se equilibram, encontrando ambas o suporte de carne que as inscreve no mundo, aproximando-as vida. Sendo assim, enquanto em Kafka, “o fato deriva da imagem”, em Melville, “o símbolo sai da realidade, *a imagem nasce da percepção*”,

---

<sup>64</sup> CAMUS, A. “Herman Melville”. In: *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*. São Paulo: Record, 2002, pp. 27-34.

segundo Camus (2002, pp. 31-32, grifo nosso). O símbolo constitui então, na obra de Melville, segundo o autor, uma imagem percebida e recriada pela imaginação enquanto metáfora da realidade, de modo a incentivar a reflexão a cunhar sentidos outros, até mesmo inauditos, em sua compreensão das coisas. A imagem simbólica não pretende meramente tornar compreensível ao pensamento uma determinada face da realidade, mas ultrapassar os significados costumeiros e ilusórios atribuídos a ela, visando a uma reflexão mais lúcida e próxima das coisas, entrelaçada à experiência vivida e que conduza o humano à clareza para o enfrentamento de sua condição; ela vivifica a inteligência, estimulando-a ao desvelamento do real, ao despojamento de tudo o que engana ou desvia a consciência de seu embate com o absurdo. A partir das considerações do autor a respeito do símbolo em Melville, pode-se dizer que as imagens originadas da percepção não são submetidas então às determinações conceituais do entendimento que terminam por encarcerá-las em um sentido estrito, mas, ao serem reconfiguradas pela imaginação enquanto símbolos, elas são fecundadas de sentidos que lhes permitem superar uma mera relação de identidade com o real. Disso não decorre que Camus entenda a imagem simbólica como a representação demonstrativa de algum sentido já estabelecido sobre a realidade, mas como uma recriação virtual de seus elementos a partir de uma reflexão lúcida que não visa esgotar a compreensão das coisas, mas estimular o pensamento à descoberta dos múltiplos sentidos que a elas podem ser atribuídos. Nesse contexto, tanto a obra de Melville quanto a de Kafka apresentam duas formas distintas de recriação simbólica da realidade capazes de suscitar o pensamento profundo, no entanto, a preferência de Camus pela obra do autor de *Moby Dick* indicia que nela as imagens estimulam uma reflexão mais próxima da experiência vivida – e, portanto, mais apta ao enfrentamento do absurdo – do que as situações extraordinárias narradas com naturalidade assustadora pelo autor de *O processo*.

A partir da análise realizada até aqui, seria lícito afirmar que em Camus a imaginação não aparece como coadjuvante em relação ao entendimento, uma vez que ela torna profícua a reflexão, aprofundando o pensar. Ou seja, num primeiro momento, a imagem constitui-se a partir de uma percepção à qual a consciência atribui uma forma de sentido que, num segundo momento, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, será preenchida de simbolismo por meio do trabalho conjunto entre a imaginação e a reflexão lúcida, o que a transfigura em um mito acerca do real; a percepção é sua origem e a imaginação o seu destino. Em decorrência disso, estaria Camus situado entre aqueles que ele elege como “convencidos do potencial reflexivo da aparência sensível”? Em caso afirmativo, de que modo seu pensamento opera a enunciação literária e não conceitual da reflexão filosófica, tal como o

próprio autor vislumbrava nas obras de Sade, Melville, Stendhal, Dostoiévski, Balzac, Proust, Malraux, Kafka? Aqui é preciso lembrar que se o trabalho do filósofo e o do romancista possuem, segundo Camus, uma origem comum que os une em seus objetivos, eles, contudo, apresentam suas ideias sob formas distintas que, apesar de suas semelhanças, não permitem que confundamos o exercício teórico do pensamento filosófico com a atividade criadora das imagens literárias. Até agora o que foi sugerido pela reflexão camusiana diz respeito à possibilidade do entrelaçamento da imaginação com a experiência vivida e a reflexão na elaboração de um pensar mais abrangente, lúcido e próximo da vida concreta dos homens. Daí que a intersecção entre a literatura e a filosofia permanece para o pensamento camusiano enquanto tensão, um esforço contínuo da inteligência para desvelar na obra literária a reflexão filosófica que ela procura encarnar, bem como para descobrir no texto filosófico a estória que ele conta, a forma pela qual ele reorganiza ou recria a realidade, respondendo, como a literatura, aos desejos profundos de unidade na existência. Neste ponto, dado que a reflexão camusiana analisada desenvolve questões filosóficas fundamentais perguntando pelas suas implicações éticas, cabe investigar agora como o autor concebe as consequências que tais questões ou “jogos do espírito” assumem na experiência vivida; ademais, se Camus afirma a preponderância da imagem e da imaginação no processo reflexivo e, igualmente, no alcance da lucidez diante do absurdo, sob que forma ele configura em sua obra esse entrelaçamento da imagem com a reflexão filosófica? É o que a análise do primeiro conjunto de ensaios e do primeiro romance publicado do autor ajudará a esclarecer.

## II

### O AVESSE E O DIREITO – IMAGEM E SÍMBOLO

#### 1. O ensaio

*O avesso e o direito* foi publicado inicialmente em Alger, entre 1935 e 1936, e apresenta um conjunto de cinco ensaios filosóficos que ao mesmo tempo bem poderiam ser chamados de narrativas ou novelas, tendo em vista o caráter híbrido de sua forma. À época, Camus vislumbrava um projeto de livro no qual as reflexões e histórias seriam misturadas para que os temas tratados adquirissem autonomia artística e ao mesmo tempo não se desvinculassem do mundo da experiência, de modo que o autor não pretendia realizar uma obra puramente ficcional. Numa entrada de seus cadernos que data de fevereiro de 1936, por exemplo, ele expõe a dificuldade de conciliar o homem e o mundo em seus escritos, revelando a intenção de constituir um livro a partir do modo como a realidade é vivenciada pela consciência, procurando o ponto em que a concretude do mundo e a subjetividade do artista se tocam: “procurar os contatos. Todos os contatos. Se eu quero escrever sobre os homens, como me separar da paisagem? E se o céu ou a luz me atraem, poderia eu esquecer os olhos ou a voz daqueles que amo?” (CAMUS, 2014, p. 21).<sup>65</sup>

Essa declaração sobre o desejo de contato entre o homem e o mundo antecipa a reflexão sobre a criação da obra de arte em *O mito de Sísifo*, uma vez que a forma artística deve ser buscada no entrecruzamento da experiência sensível com o pensamento lúcido para que a obra não se distancie em demasia da realidade. Além disso, o “contato” de que fala ao autor em seu caderno, antes da escrita de seu primeiro livro, revela o método pelo qual Camus (2014, p. 32) intenciona se guiar em seu próprio processo de criação artística: “obra filosófica: a absurdidade. Obra literária: força, amor e morte sob o signo da conquista. Nas duas, misturar os dois gêneros respeitando o tom particular. Escrever um dia um livro que dará o sentido. E sobre essa tensão: a impassibilidade – Desprezar a comparação”. Embora o autor pareça inicialmente separar a criação filosófica e a criação literária, o método que ele busca para a composição de sua obra diz respeito a uma mistura dos gêneros literário e filosófico, respeitando a particularidade da forma de cada um, tal como fazem os romancistas-filósofos – Sade, Dostoiévski, Melville,

---

<sup>65</sup> CAMUS, A. *Cadernos (1935-37) Esperança do mundo*. Trad: Rafael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

Kafka... – citados posteriormente em seu ensaio sobre o absurdo. Sendo assim, a forma que Camus pretende dar a seu pensamento pode ser vislumbrada já nessa nota de maio de 1936 na qual indica a pretensão de seguir um método de criação pautado não em uma teoria prévia sobre o processo criativo na literatura, mas no desejo particular seu de realizar o contato entre a experiência subjetiva da realidade que a literatura procura expressar e a objetividade da reflexão sobre o real que o filósofo tenta atingir. O método camusiano, se assim podemos dizer, não se fundamenta então a partir de raciocínios lógico-argumentativos ou regras estritas a serem seguidas para a apresentação da reflexão, mas se orienta pela sensação de que todos os procedimentos que buscam conhecer o real são válidos e devem ser utilizados conjunta e simultaneamente, promovendo o surgimento de um pensamento mais fecundo e mais completo já que um conhecimento definitivo sobre as coisas se afigura impossível, para o autor. *O avesso e o direito* consiste, portanto, na primeira tentativa de Camus de realizar o projeto de um livro que daria voz a seu desejo de misturar os gêneros, mantendo-os tensionados na indeterminação e irredutíveis a qualquer comparação entre eles.

Vinte e cinco anos depois, Camus escreve um prefácio para a reedição de seu livro de estreia, expondo a opinião de que os textos ali reunidos possuem, talvez, uma forma inábil, fruto de um jovem escritor que, segundo ele, mal sabia escrever. O autor não questiona o conteúdo daquilo que escreveu, mas o valor literário da obra em questão tendo em vista que os textos que a compõem estruturaram-se enquanto ensaios, o que na acepção camusiana quer dizer que eles configuram uma livre tentativa de expressão literária, um esboço da reflexão que desejava apresentar e não a pretensão de desenvolver um estilo próprio para a enunciação de seu pensamento. Camus alude às origens do significado do termo “ensaio” enquanto gênero textual específico, remetendo à tradição ensaística francesa originada no século XVI, com Montaigne e seus *Essais*, entendidos pelo renascentista enquanto tentativas ou esboços literários. A partir disso, a enunciação literária da reflexão filosófica realizada na obra camusiana é por vezes associada à tradição ensaística dos chamados moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII, os quais empreenderam uma crítica dos costumes e da moral de sua época aliada a uma análise sobre a constituição do que eles entendiam por “natureza humana”, isto é, características essenciais, universais e atemporais tais como a bondade ou a maldade, sentimentos como a inveja e a ambição e sensações como a dor ou o medo da morte. Nessa senda, a ideia de uma condição humana marcada pelo sentimento do absurdo e da revolta, bem como pelo desejo de unidade que reina como a paixão mais dilacerante em todos os homens, ligada à tradição metafísica e que existe independentemente das condições históricas, constitui um exemplo da proximidade – e não da semelhança ou da identidade – do pensamento de

Camus com a ideia de uma natureza humana tal como se pode encontrar em Chamfort, Vauvenargues, La Bruyère, La Fontaine e Pascal, entre outros, de modo que não só a forma pela qual o pensamento camusiano é apresentado remonta à tradição do ensaio filosófico, mas também o seu conteúdo constitui um exemplo da proximidade entre eles.<sup>66</sup>

A escolha pelo ensaio como forma para apresentação da reflexão revela a postura antissistemática do pensamento camusiano que recusa a construir suas ideias a partir de um princípio primeiro, preferindo, antes, uma investigação sobre o teor da experiência sensível. Nesse contexto, as questões levantadas por Camus sobre a procura de uma forma literária para a expressão da reflexão filosófica remetem àquelas que Theodor Adorno, partindo da reflexão de Georg Lukács, desenvolve em *O ensaio como forma*.<sup>67</sup> O sistema, para Adorno, caracteriza-se na filosofia moderna como um conjunto fechado de deduções que conduzem a um princípio primeiro, a uma causa cuja verdade é postulada pela sua evidência lógica; Hegel e o idealismo alemão constituem seus maiores expoentes, segundo o autor, uma vez que organizam e conferem sentido a toda a experiência humana a partir de um princípio instaurado pelo sujeito. Já o ensaio não constrói sua reflexão a partir de um princípio primeiro e nem faz dela um todo lógico-dedutivo que a remete a uma totalidade prévia, mas aborda seus conceitos em seu “aqui e agora”, encarando-os como algo formado na cultura, isto é, como objetos de pensamento nos quais a história se encontra sedimentada. No início de *O mito de Sísifo*, Camus alerta que pretende investigar um sentimento, “uma sensibilidade que podemos encontrar esparsa no século” (XX) e não realizar uma análise ou desenvolver uma filosofia sobre o absurdo; a reflexão camusiana assume-se então enquanto tentativa de compreensão de uma experiência particular, de um sentimento ou um “mal do espírito” presente na cultura de seu tempo e que interessa ao autor na medida em que pode ser descrito e iluminado pela consciência e não investigado ou definido em seus fundamentos. Como não almeja ao fechamento da construção dedutiva, sistemática, pois a ordem dos conceitos não equivale à ordem do existente, o ensaio sobre o absurdo buscará dar voz ao transitório, ao efêmero, de modo a não os subsumir em conceitos, mas pensá-los conjuntamente, o que na reflexão de Adorno constitui uma característica própria à forma do ensaio: “assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais

---

<sup>66</sup> Sartre foi o primeiro a fazer, não sem ironia, tal associação; contudo, apesar de pertinente ela não é desenvolvida pelo autor, que se limita a situar na “grande tradição desses Moralistas franceses” a reflexão de Camus sobre o absurdo. Para maior aprofundamento sobre a relação de Camus com o moralismo e a tradição ensaística, conferir o trabalho de Manuel da Costa Pinto em *Albert Camus, um elogio do ensaio*, São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

<sup>67</sup> ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.



puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade” (ADORNO, 2003, p. 26). Em sua forma de exposição das ideias, o ensaio recusa a postular a identidade entre pensamento e coisa e reduzi-la àquilo que ela não é, uma categoria racional, contudo, ao mesmo tempo ele mostra que os conceitos são imprescindíveis ao pensamento, ainda que operem segundo a lógica da identidade que os incapacita para iluminar um objeto em sua singularidade. Se a reflexão não consegue se firmar sem o trabalho operado pelo conceito, ela também não deve, segundo Adorno, se limitar a um procedimento meramente definidor no qual o pensamento avança em um sentido único, por isso, o ensaio é pertinente à reflexão autônoma, pois favorece a interação recíproca dos conceitos no processo mesmo da experiência intelectual, de modo a evidenciar e valorizar a própria trajetória do pensar, conduzindo-o para além de si mesmo e não o restringindo a uma busca exclusiva pelos seus fundamentos. A partir disso, compreende-se melhor porquê Camus não explica no início de *O mito de Sísifo* a fundamentação da honestidade como valor guia da reflexão sobre o suicídio e o absurdo, operando um desvio que o leva à colocação de outra questão julgada como mais importante para sua investigação do que a busca pela definição estrita do valor pelo qual ela deve ser regida.

Para Adorno, o ensaio desafia os ideais cartesianos de um pensamento claro e distinto e renuncia à certeza indubitável e ao método que a ela conduz, ele não divide seu objeto em tantas parcelas quantas forem necessárias para sanar suas dificuldades, mas orienta-se tendo em vista a ação recíproca de seus elementos. Igualmente, ele não conduz ordenadamente seus problemas, indo do mais simples ao mais complexo, mas coloca de chofre a sua questão, obrigando seu leitor a pensá-la desde o início com a complexidade que lhe é própria. A forma ensaística também não pretende exaurir seu objeto já que ele comporta aspectos diversos impossíveis de serem pensados em sua totalidade, assim, também uma revisão geral de seus momentos se afigura inviável já que pressupõe que o objeto possa ser compreendido a partir de uma sequência de deduções, suposição que, para Adorno, remete à confusão entre pensamento e objeto característica de uma filosofia da identidade.

O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através destas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssonas da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso (ADORNO, 2003, p. 35).

A partir da reflexão de Adorno pode-se compreender porque Camus no ensaio sobre o absurdo assume como método a sensação de que o conhecimento verdadeiro é impossível, pois o ensaio mesmo recua diante de um conceito ou uma definição superior que a tudo explique.

Nesse sentido, a reflexão camusiana admite já de início a impossibilidade de resolução da questão para a qual busca uma resposta, mas nem por isso deixa de perscrutar uma solução; por meio do ensaio, o pensamento afirma sua intenção utópica de tudo resolver – seu desejo de unidade, diria Camus – e, ao mesmo tempo, a consciência de seus limites que o reenvia constantemente à própria falibilidade e ao caráter transitório de sua intenção que não pode durar para sempre. De fato, o ensaio de Camus sobre o absurdo não apresenta uma conclusão, o que não significa que sua reflexão seja arbitrária, mas que ela denuncia justamente o pensamento que se pretende livre de toda arbitrariedade, já que a própria realidade sobre a qual se debruça é fragmentada e escapa à uma determinação conceitual definitiva. Assim, “o que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo” (ADORNO, 2003, p. 36). Isso tudo, segundo Adorno é possível graças à própria forma ensaística que permite uma composição que experimenta em vez de definir, que antes tateia seu objeto em vez de subordiná-lo imediatamente ao conceito, que o submete à reflexão quantas vezes forem necessárias, inquirindo-o de diversos modos e reunindo em palavras aquilo que o objeto permitiu vislumbrar sob o ato da escrita; como indica o seu próprio nome, ele configura uma tentativa, um esboço, uma experiência – um ensaio.

Ao negar o pensamento sistemático o ensaio abre-se para outras formas do pensar na tentativa de aproximar-se cada vez mais da realidade múltipla e complexa de seu objeto, ao mesmo tempo, com isso, fecha-se sobre si mesmo, pois sua consciência da não-identidade entre o pensamento e as coisas lhe impõe, segundo Adorno, “um esforço sem limites” para que sua exposição permaneça fiel a seu objeto. Não é outro o procedimento encontrado em *O mito de Sísifo*, uma vez que a investigação puramente conceitual do sentimento do absurdo não se adequa às exigências colocadas pelo próprio objeto que se mostra refratário à definição; também em *Núpcias* nota-se o esforço realizado sobre a forma literária para a comunicação da vivência da beleza, a diversidade sensível do mundo que transborda o que a linguagem consegue dizer sobre ela. Vale lembrar ainda a insistência de Camus para que a consciência se mantenha fiel ao absurdo, ou seja, para que além de atentar para a nostalgia de unidade que move o próprio pensar, ela não permita que ele se restrinja a uma mera relação de identidade com as coisas, procurando desnudá-las dos sentidos habituais e enxergá-las em sua gratuidade e indiferença. Certamente as considerações de Adorno sobre o ensaio enquanto forma para a reflexão filosófica não podem ser lidas como um manual de instruções para a compreensão da forma ensaística em Camus, ainda que ajudem a iluminar o pensamento do autor. Em seu texto, Adorno refere-se ao ensaio considerado em sua acepção filosófica, aquele que mantém íntimas

relações com o pensamento teórico e que se aproxima da arte apenas pela similaridade do esforço necessário para a exposição da consciência da não-identidade entre a forma de exposição e a coisa. “Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos” (ADORNO, 2003, p. 37). No entanto, se podemos dizer que Camus utiliza deliberadamente o ensaio como forma de exposição de seu pensamento filosófico ou teórico, de que modo o autor justifica sua afirmação da preponderância da imagem e da imaginação no processo reflexivo? Se as considerações de Adorno delimitavam uma distância entre o ensaio como forma e a arte, isso se devia à sua discordância em relação à reflexão proposta, antes, pelo jovem Lukács, a qual confere outro enfoque à forma ensaística que não a limita à dimensão teórica, aproximando-a da criação artística, tal como parece operar Camus em seus ensaios.

Em sua carta a Leo Popper, Lukács considera o ensaio como uma forma de arte na medida em que ele oferece ao humano não conexões e fatos, como o faz a ciência, mas almas e destinos, o que quer dizer que no ensaio questões vitais são colocadas e configuradas, pois o crítico ou ensaísta se dirige à vida perguntando pelas suas relações, conceitos e valores, organizando-os com vistas à produção de sentido.<sup>68</sup> Nesse âmbito, o ensaio pergunta pelas questões profundas da vida sem que se perca o elo com as imagens que dela brotam, tentando agarrar o que está por trás delas, delimitando assim o que de outra maneira ficaria oculto e perdido à consciência. Para Lukács, o ensaio sempre fala de algo que já existe ou existiu, algo já formado, ele apenas reordena as coisas em vez de criá-las a partir do nada e, nessa medida, compromete-se em dizer a verdade sobre elas, buscando “encontrar expressões para sua essência”. Se a literatura retira da vida e da arte os seus motivos, segundo o autor, para o ensaio, a arte e a vida servem como modelos, daí que, tal como aos poetas, será exigido aos ensaístas que “nos deem símbolos da vida e imprimam a forma de nossas perguntas nos mitos e lendas que ainda vivem”. Isso significa que ao ensaio é pedido não uma verdade trivial, saída do cotidiano reificado, ao contrário, disso ele deve se afastar em busca de uma verdade outra, que signifique algo de verdadeiro em relação aos conflitos e as lutas que se dão na vida e que são reconfigurados na e pela arte. Ao se dirigir às obras de arte como formas saídas da vida para a construção de sua reflexão, o ensaísta enseja a descoberta de algo simbólico no qual as perguntas que dirigimos à vida possam ser vislumbradas, ele procura descobrir uma nova

---

<sup>68</sup> LUKÁCS, Georg. *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*. In: Revista UFG vol. 9, n. 4, 2008. Trad. Mario Luiz Frungillo. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186/23535> Acesso em 25/04/2018.

mitologia, novos heróis, novos símbolos para a vida mesma, presente e viva, delimitando nela um significado que, de outra maneira, não conseguiria configurar-se. O ensaísta ou crítico é então aquele que vivencia a forma e que por meio dela se dirige à vida, fazendo-lhe perguntas e construindo significações para as vivências humanas.

Da força dessa vivência essa forma, originada de uma observação simbólica dos símbolos da vida, recebe uma vida própria. Ela se torna uma visão de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual ela se originou; uma possibilidade de transformá-la e recriá-la. Para o crítico, portanto, o momento do destino é aquele em que as coisas se tornam formas; o instante em que todos os sentimentos e vivências, que estavam aquém e além da forma, recebem uma forma, se fundem e se concentram numa forma. É o momento místico da união do exterior com o interior, da alma e da forma (LUKÁCS, 2008, p. 6).

Como reino preponderante das formas, a literatura e a arte constituem geralmente, segundo o autor húngaro, o material específico do ensaísta, mas não o único, visto que ele pode também vivenciar a vida mesma e dar-lhe uma forma, de modo que seus escritos correspondam à tentativa de expressão ou de atribuição de uma forma à sua vivência. Ora, assim parece proceder Camus na composição dos ensaios de *O avesso e o direito*, pois, se em *Núpcias* o autor buscava uma expressão formal para a sua vivência da diversidade sensível do mundo, em seu primeiro conjunto de ensaios publicados ele irá recorrer à reordenação das imagens saídas de sua experiência vivida com o intuito de criar mitos sobre o real, isto é, de oferecer significações sobre a verdadeira face da aventura dos homens no mundo e seu absurdo. O autor então recriará ou reordenará as imagens retiradas da vida visando à configuração de uma reflexão que juntamente à atividade imaginária consiga conduzir a um pensamento profundo e novo sobre o real, destituído dos enganos habituais aos quais a consciência se entrega pressionada pela ansiedade unificante da subjetividade. Nesse aspecto, no polo oposto a uma enunciação teórica da reflexão, os ensaios de *O avesso e o direito* assemelham-se aos textos da literatura e aproximam-se da arte, pois neles são as imagens que, enquanto símbolos da vida ou das vivências humanas, estimulam o pensamento a buscar um sentido profundo para elas. Neles, portanto, Camus não constrói argumentos e não apresenta referenciais teóricos, mas cria imagens com o objetivo de apresentar a exata medida do registro trágico no qual se inscreve a existência; ele nada explica, nada deduz, mas procura tornar visível o que, de acordo com seu pensamento, se encontra oculto nas imagens mais essenciais e vívidas que se apresentaram alguma vez à sua consciência. O autor apresenta narrativas nas quais almas e destinos humanos ganham forma e dão voz às perguntas dirigidas constantemente à vida, mas que se perdem em meio ao fluxo caótico das experiências habituais da realidade.

A obra em questão constitui, assim, um testemunho da ambição camusiana de mesclar os gêneros literário e filosófico, ainda que, semelhantemente aos ensaios de *Núpcias*, esses

textos de juventude evoquem mais o universo da literatura que o da filosofia, ao contrário do que se pode observar em *O mito de Sísifo* e *O homem revoltado*, nos quais a exposição da reflexão do autor é configurada teoricamente. Por isso, segundo Camus (2013, p. 35) os textos de *O avesso e o direito* possuem um “valor de depoimento”, pois neles encontra-se a fonte que irrigará a forma e o conteúdo de seu pensamento posterior: “[...] uma obra de homem nada mais é do que esse longo caminho para reencontrar, pelos desvios da arte, as duas ou três imagens simples e grandes, às quais o coração se abriu uma primeira vez”. Em outras palavras, os ensaios que analisaremos a seguir testemunham o processo de criação artística do autor que, buscando realizar o entrecruzamento de sua experiência vivida com a reflexão sobre ela, recria simbolicamente as imagens da realidade e delinea, assim, os traços fundamentais que embasarão seu pensamento sobre a condição humana.<sup>69</sup> A abertura do coração de que fala Camus parece traduzir a atitude própria ao artista e ao filósofo que acolhem as imagens advindas da experiência sensível nas quais uma vida inteira ou uma obra podem ser vislumbradas, possibilitando o entrelaçamento da imagem com a reflexão filosófica por meio do qual a relação entre o humano e o mundo pode ser melhor delineada, isto é, pode ser lucidamente pensada.

## 2. A ironia – Os dois polos da imagem

“A ironia” constitui o primeiro ensaio composto por três breves narrações que configuram em *O avesso e o direito* imagens sobre a pobreza, a velhice, a solidão, a morte, o silêncio entre os seres e a incomunicabilidade entre eles. Segundo o autor (2013, p. 44),<sup>70</sup> a primeira história trata “de uma velha mulher inválida que abandonamos para ir ao cinema”, um conflito entre a sensibilidade desgastada pelo tempo e carente de atenção que constitui a velhice e a inteireza do corpo jovem que se abre ao mundo em busca de sensações. Talvez pelo fato de seu corpo parecer estranho a si mesmo e saber-se destituído de seus antigos prazeres, a velha volta-se para a religião, para a crença em Deus como único recurso à sua concreta necessidade de atenção, a exigência de ser vista como humano. A religião aparece como recurso jamais

---

<sup>69</sup> Como assinala Jacqueline Lévi-Valensi (1982, p.156), “no prefácio, estas imagens permitem passar da experiência vivida, do biográfico puro – biográfico do homem, mas também da obra – à representação significativa e simbólica desta experiência” (LÉVI- VALENSI, J. La relation au réel dans le roman camusien. In: GAY-CROSIER, R. LÉVI-VALENSI, J. (org.). *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?* Paris: Gallimard, 1982, pp 153-185).

<sup>70</sup> CAMUS, A. *O avesso e o direito*. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2013.

satisfatório diante de um corpo que viveu plenamente suas capacidades e pôde experimentar aquilo que o mundo lhe oferecia, pois com a vitalidade corporal enfraquecida o tédio assume a direção da vida e mesmo os prazeres do espírito são considerados menores diante da sensibilidade de outrora. Aliás, para a velha mulher não há prazeres do espírito porque ela é analfabeta, o que a torna ainda mais isolada e miserável, já que a experiência sensível, agora quase morta, sempre fora o modo exclusivo pelo qual ela compreendera e se movimentara no mundo. Como ninguém conversa com ela, a velha resta sozinha num canto, “como um cachorro”, diz o narrador, e tem em Deus um confessor mudo ao qual se entrega, na verdade, para consolar-se da falta de amor daqueles que com ela convivem. Eis que um rapaz subitamente se interessa pela velha e, embora saiba que a vida daquela mulher não durará muito tempo, vê nela uma espécie de verdade contraditória, posto que finita. Tal contrassenso não o impede, contudo, de observar a situação absurda daqueles que se entregam a Deus por estarem doentes ou no fim da vida, esperando por uma cura milagrosa ou alguns anos a mais no mundo; para estes, a doença representa a sabedoria dos desígnios divinos mesmo que ela contrarie os interesses humanos, porém, se a pessoa se sente melhor e renasce para a vida ainda que por poucos dias, a cura alcançada representa agora a ação divina a favor dos interesses humanos, o que coloca Deus como um ser não razoável e arbitrário em suas decisões.

Todos estavam prontos. Aproximavam-se da velha para beijá-la e desejar-lhe boa noite. Ela já havia compreendido, e apertava com força o rosário. Mas parecia efetivamente que esse gesto podia ser tanto de desespero quanto de fervor. Eles a haviam beijado. Só restava o rapaz. Ele apertara a mão da mulher com afeto e já se virava. Mas ela o via partir, aquele que se interessara por ela. Não queria ficar só. Já sentia o horror da solidão, a insônia prolongada, o decepcionante *tête-à-tête* com Deus. Sentia medo, só confiava no homem e, agarrando-se ao único ser que manifestara interesse, não lhe largava a mão, apertava-a, agradecendo-lhe, desajeitadamente, para justificar essa insistência. O rapaz estava pouco à vontade. Os outros logo se voltaram para convidá-lo a apressar-se. [...] Finalmente, conseguiu libertar-se e partir, enquanto a doente, semi-erguida em sua poltrona, via, com horror, esvair-se a única certeza na qual tinha podido confiar. Nada a protegia agora. [...] Deus não lhe servia para nada a não ser para afastá-la dos homens e torná-la só. Ela não queria deixar os homens. Por isso, começou a chorar (CAMUS, 2013, pp. 43-44).

Quando os familiares decidem ir ao cinema deixando a velha sozinha em casa, o rapaz compreende que a fé e o desespero se assemelham, pois a solidão dos homens só pode ser amparada por outros homens, e mesmo aqueles que se entregam à fé tendo em Deus uma companhia não querem ser deixados a sós. Como a crença em Deus ou o recurso a uma esperança transcendente corresponde, para Camus, à evasão do mundo que alimenta a solidão, o sofrimento e promove o afastamento entre os seres, na primeira narrativa de “A ironia” as imagens do abandono da velha inválida são configuradas para iluminar ironicamente o seu contrário: o amor dos homens pela vida que partilham em comum.

A história de “um velho que não é mais ouvido” constitui a segunda narração do primeiro ensaio de *O avesso e o direito* que retoma a velhice como imagem da proximidade da morte e da solidão. Nesta história, o velho não está inválido e confinado à vida doméstica, mas usufrui do privilégio masculino de poder sair de casa, passear e conversar com outras pessoas enquanto em casa sua esposa apronta o jantar esperando sua volta. No entanto, mesmo rodeado de gente enquanto fala, o velho está sozinho, pois ninguém o ouve verdadeiramente: “contava suas pobres aventuras: bobagens supervalorizadas, cansaços que ele celebrava como vitórias. Não media silêncios no seu relato e, com pressa de dizer tudo antes de ser deixado, retinha do passado o que achava próprio para entreter seus ouvintes” (CAMUS, 2013, p. 45). Ele fala sem cessar dos tempos de outrora e de como tudo era melhor, apesar da zombaria e dos olhares irônicos vindos dos três jovens que o escutam, mas que estão inteiramente ocupados com a vida para dar importância a um velho falastrão. Indiferentes, os jovens vão embora e o velho é obrigado a voltar para casa, abandonado ao silêncio e à solidão ao observar outras pessoas conversando e rindo agitadas, inebriadas “por uma alegria da qual ele não tinha o direito de participar” (CAMUS, 2013, p. 47). A velhice é novamente apresentada pelo autor como o tempo em que os homens precisam demais dos outros para se sentirem protegidos e acolhidos diante da indiferença do mundo; no caso do velho falastrão, ele precisa que os outros o ouçam para que possa acreditar que viver ainda vale a pena, apesar da derrota que é para ele o envelhecimento.

Agora, as ruas estavam mais escuras e mais desertas. Ainda passavam vozes. Elas se tornavam mais solenes na estranha calma do anoitecer. Atrás dos morros que circundavam a cidade ainda havia lampejos do dia. [...] O velho fechou os olhos. Diante da vida, que levava o burburinho da cidade, e do sorriso tolo e indiferente do céu, ele estava só, desamparado, nu, já morto. É preciso descrever o reverso dessa bela medalha? Com certeza, num cômodo sujo e obscuro, a velha servia a mesa – pronto o jantar, ela sentou-se, olhou a hora, esperou um pouco e começou a comer com apetite. Ela pensava: “Ele é ‘de lua’”. Tudo estava dito (CAMUS, 2013, p. 50).

Em grande parte destituído da integridade do corpo que o aproximava do mundo e o fazia sentir-se vivo, o velho encontra-se desamparado e, como se já estivesse morto, excluído de uma realidade na qual a vida parece possível apenas àqueles que contam com os recursos da juventude. A imagem do protagonista andando sozinho pelas calçadas cheias de gente, voltando para casa silencioso mas com gana de ser ouvido, vivenciando a realidade e ao mesmo tempo dela afastado, presenciando o burburinho da cidade ao anoitecer mas dele excluído, aponta, por um lado, para a vitalidade que aproxima o homem do mundo, como aquela com a qual esposa devora a comida, depois que a fome lhe falou mais alto que o hábito de esperar o marido para jantar; e por outro, para a velhice e a decrepitude física que isola os seres em suas debilidades,

tornando-os incapazes para a vida. De um só golpe o homem experimenta o direito à vida e seu avesso, a inevitabilidade da morte.

Para o autor, à indiferença do mundo corresponde a gratuidade da vida que da mesma forma como começa pode terminar subitamente. O destino dos homens é o mesmo para todos e não importa os esforços que eles realizaram, se foram ou não ouvidos algum dia, se experimentaram felicidades ou amarguras, seja como for, o tempo sempre acaba passando por sobre eles, enterrando-os no esquecimento. Assim, no terceiro texto de “A ironia”, Camus narra a história de uma velha que dominava toda sua família, isto é, o filho caçula, a filha mais velha e seus dois filhos; com muito controle, ela extraía de sua posição de matriarca a consciência de que o direcionamento da casa e a educação dos filhos e netos deveria ser pautada pela rigidez e intolerância. Como todos, a ela também não faltavam qualidades, porém, do ponto de vista de seus netos ela era apenas uma atriz, dedicada a representar as falhas de sua saúde com desmaios e vômitos dolorosos frequentes. Um dia o médico constata que a velha tem um câncer no fígado e uma icterícia grave, mas seu neto mais novo vê nisso apenas mais uma encenação da avó que nunca usara de discrição no exercício de sua doença.

O neto, ele sentia-o bem agora, não compreendia nada daquilo tudo. Não conseguia livrar-se da ideia de que esse desempenho diante dele fora a última e mais monstruosa das encenações daquela mulher. E, quando se questionava sobre a dor que sentia, não descobria nenhuma. Só chorou no dia do enterro, devido à explosão geral de lágrimas, mas com receio de não ser sincero e de estar mentindo diante da morte. Era um lindo dia de inverno, atravessado de raios de sol. No azul do céu, adivinhava-se o frio todo reluzente de amarelo. O cemitério ficava no alto da cidade, e, de lá, podia-se ver o belo sol transparente pondo-se sobre a baía trêmula, como um lábio úmido (CAMUS, 2013, p. 54).

A história de “uma morte que nada resgata” configura, assim, imagens de uma vida humana que, em seus detalhes corriqueiros e encenações cotidianas, adquire uma assombrosa insignificância quando colocada diante do que continua a durar, como o céu, o mar e as paisagens do mundo. Nesse âmbito, podemos dizer que Camus procura configurar em seus primeiros ensaios a ironia como forma narrativa, como recurso de expressão artística e filosófica de uma consciência lúcida que procura descrever vivências humanas singulares de sorte que não sejam reduzidas a uma significação estrita, como se explicassem alguma coisa.<sup>71</sup> A configuração de tais vivências em imagens diz respeito, assim, à tentativa do autor em não as identificar com uma teoria, mas fazer com que sugiram um olhar sobre o mundo e sobre a condição humana que instigue o pensamento à lucidez. Pensar então seria o contrário de

---

<sup>71</sup> Como observa Françoise Armengaud (1997, p. 48), “de fato, para Camus, a ironia não é uma atitude escolhida, desejada, deliberadamente praticada para se julgar a dor e a contradição; é qualquer coisa de sofrido e de imposto pelas constituições respectivas do mundo e do indivíduo, sua impossível e necessária coexistência e copresença. Se esta situação não pode ser explicada nem justificada, ela pode ser descrita, imaginada, contada”.



unificar, como o autor mesmo escreve posteriormente em *O mito de Sísifo* (2010, p. 51), equivocadamente ou não, a respeito da fenomenologia de Husserl: “pensar é reaprender a ver, dirigir a própria consciência, fazer de cada imagem um lugar privilegiado”. A ironia presente na obra camusiana figura como um recurso da inteligência que visa comunicar a particularidade da vivência humana da diversidade do mundo, isto é, da sua não redução a um princípio explicativo que eliminaria na artificialidade de sua síntese os aspectos contrários e complementares que caracterizam a realidade e que são vivenciados em sua irreducibilidade pelo homem.

Como vimos, para Camus a criação da obra de arte requer um movimento da consciência que, ao aceitar manter-se no absurdo e recusar as ilusões do hábito, encara os aspectos contrários do real considerando-os conjunta e simultaneamente, isto é, contemplando o que ele tem de belo e de terrível ao mesmo tempo, como o brilho de suas paisagens e a indiferença que elas evocam, a plenitude da vida e sua finitude, impulsionando a formação de um pensamento menos satisfeito consigo mesmo e mais interrogante. Desse modo, a criação imagética consiste em uma forma de pensar lucidamente o mundo, a qual engendra uma ação moral: a coragem e a honestidade daquele que não tenta evadir-se ao absurdo, ao escândalo que para a razão constitui a impossibilidade da unidade. “Se você vir um sorriso sobre os lábios desesperados de um homem, como separar este daqueles? Aqui a ironia adquire um valor metafísico sob a máscara da contradição. Mas esta é uma metafísica em ato” (CAMUS apud LÉVI-VALENSI, 2006, p. 359). A metafísica em ato que a ironia traz à tona diz respeito à firmeza moral, a coragem da consciência que procura manter-se atenta aos conflitos, às ambivalências e paradoxos apresentados pela realidade, sem pretender solucioná-los a qualquer custo, encarando o fato de que tais aspectos da existência, como a vida e a morte, por exemplo, não constituem propriedades antitéticas, mas complementares e que testemunham, juntas, uma verdade acerca de uma realidade que escapa à compreensão definitiva.<sup>72</sup> O avesso e o direito da existência constituem, assim, uma metafísica que o recurso à ironia nos ensaios camusianos analisados procura comunicar por meio da configuração de imagens simbólicas, uma vez que a singularidade da condição dos homens sobre a terra jamais poderá ser explicada mediante qualquer síntese operada pela inteligência; ao contrário, para o autor, ela será melhor compreendida ao ser vivenciada com toda a lucidez possível, o que não implica na construção

---

<sup>72</sup> Segundo Jacqueline Lévi-Valensi (2006, p. 359), para Camus a ironia é uma prova de lucidez, de coragem, de recusa das falsas aparências: a ironia camusiana “é tanto de ordem moral quanto de ordem intelectual; é uma ironia positiva que é ao mesmo tempo consciência do mundo e de si mesmo, é exercício de distanciamento que permite fazer surgir o escândalo e o absurdo. [...] pela primeira vez aqui ela é nomeada, reconhecida como uma força ativa e como um modo de representação”.

de uma teoria a seu respeito, mas na afirmação de uma postura ética, isto é, de uma conduta ou forma concreta de ação pautada pela honestidade e pela coragem para com o absurdo.

Aliás, nas três narrações que compõe “A ironia”, Camus configura imagens sobre a velhice descrevendo não a lucidez diante do absurdo, mas as ilusões ou esperanças a que as pessoas se apegam mesmo nos últimos dias de suas vidas, recusando-se ferozmente a encarar sua real condição. Assim, as imagens configuradas pelo autor-narrador não operam a partir de uma pura descrição dos fatos, pensamentos e ações das personagens, mas do recurso à ironia que contrapõe as imagens umas às outras, de modo a desconstruir com esse procedimento as ilusões nas quais os personagens estão imersos, o que permite a elas acenarem para outros sentidos e conquistarem seu simbolismo. A imagem da velha parálitica apegada a Deus em suas orações é contraposta à imagem seguinte da mesma mulher implorando para que não a deixem só, o que sugere a fragilidade da esperança diante do desespero quando uma pessoa sente que será abandonada por aqueles que ama e que nem mesmo Deus pode aliviar sua solidão. Igualmente, na história do velho que quer ser ouvido e é reduzido ao mutismo, a nuance irônica entre o ouvir e o falar, o silêncio e o som, a companhia das pessoas e a solidão é criada por meio de imagens que inicialmente mostram um velho tagarela para depois apresentá-lo calado em meio ao burburinho das pessoas nos bares e calçadas em seu retorno mudo e solitário para casa. As imagens do abandono, da velhice, da solidão e da gratuidade dos acontecimentos da existência estão presentes também na história da velha matriarca que dramatizava suas dores e doenças e cuja morte não comoveu a seu neto, uma criança; ao enterro da velha o narrador contrapõe ironicamente a imagem da beleza do mundo evocada pelo pôr do sol na baía abaixo do cemitério e que se insinua na obra de Camus como um símbolo da oposição irreduzível entre o avesso e o direito do mundo e da existência nele.

Isso tudo não se concilia? Bela verdade. Uma mulher que se abandona para ir ao cinema, um velho que não é mais ouvido, uma morte que nada resgata, e, então, do outro lado, toda a luz do mundo. Que diferença faz isso, se tudo se aceita? Trata-se de três destinos semelhantes e, contudo, diferentes. A morte para todos, mas a cada um a sua morte. Afinal, o sol nos aquece os ossos apesar de tudo (CAMUS, 2013, pp. 54-55).

Se o avesso e o direito não se conciliam, seu enfrentamento não é menos problemático, pois a lucidez em relação à condição humana, para Camus, nunca é adquirida com serenidade, uma vez que se manter consciente do absurdo é travar guerra constante contra os caminhos habituais do pensamento, contra o próprio desejo de unidade que move a razão na apreensão da realidade. Camus não acredita em uma superação dos anseios unificantes que fundamentam o pensar, mas, consciente disso, propõe que o filósofo, assim como o artista, possa enfrentar os

impasses e as ambivalências do real de modo mais interrogativo, evitando sintetizar numa unidade os antagonismos que a compõem, o que conduz o autor a uma configuração irônica das vivências humanas com o intuito de que suas imagens alcancem a potência reflexiva de que os mitos são capazes.

### 3. Entre o sim e o não – a recordação lúcida

No enfrentamento da condição humana, ou seja, da tensão existente entre o avesso e o direito das coisas, entre o lado sombrio da finitude da existência e a beleza de seu ímpeto de vida, a pretensão à reconciliação que resolve ou sintetiza falsamente em uma unidade os antagonismos de que é feito o real constitui, para o autor, uma evasão às evidências constatadas pelos sentidos e pela reflexão atenta aos próprios limites. Por isso, a forma que Camus atribui às imagens nestes seus primeiros textos reflete essa oscilação que busca no entrecruzamento do ensaio filosófico com a narração literária a expressão de uma atitude moral: a honestidade da consciência que procura compreender sua existência no mundo sem fugir ao absurdo que dela decorre.<sup>73</sup>

No segundo ensaio de *O avesso e o direito* serão as imagens recordadas que despertarão na consciência do narrador-personagem a lucidez necessária para o exercício de recriação no presente daquilo que no passado fora vivenciado. O anoitecer no subúrbio, os detalhes da casa pobre e escura, o calor que sufocava nos quartos, a solidão junto à mãe quando ela fora violentada por um estranho, os olhos afogueados e alucinados da gata que comia seu filhote morto, a educação severa recebida da avó, a incomunicabilidade angustiante de seu amor diante da mãe muda e analfabeta: todas essas imagens são descritas despidas de qualquer sentimentalismo, suscitando ao narrador uma serena indiferença, já que elas acorrem à sua consciência gratuitamente. Nesse despojamento e impassibilidade diante das lembranças, as imagens passadas se entrelaçam com as imagens de sua vivência atual, despertando nele uma reflexão sobre a sua própria pessoa. “Lentas, calmas e graves, essas horas voltam, tão fortes, tão comoventes – porque anoitece, a hora é triste e há uma espécie de desejo vago no céu sem luz. Cada gesto reencontrado me revela a mim mesmo” (CAMUS, 2013, p. 58).

---

<sup>73</sup> Para Jacqueline Lévi-Valensi (2006, p. 388), “a imagem aparece [...] como a consequência de um duplo caminho, o da narração e o do ensaio, ou, mais exatamente, como o ponto de encontro e de conciliação entre o ensaio e a narração. As hesitações do texto sobre sua própria natureza encontram sua superação e sua resolução nesta estética da imagem, a qual Camus liberta aqui da teoria e oferece exemplos de aplicação prática”.

O momento presente não é negado em favor da revivescência e imersão no passado, mas é integrado à lembrança e o narrador não se esquece nem por um instante de que está num café mouro e que pela janela vê as luzes da baía acesas e ouve o barulho do mar: “mas a essa hora onde estou? E como separar esse café daquele quarto do passado? Não sei mais se vivo ou se me recordo. [...] o que sobe, então, e chega a mim não é mais a esperança de dias melhores, mas uma indiferença serena e primitiva, a tudo e a mim mesmo” (CAMUS, 2013, p. 71). A experiência de recordação que Camus descreve lembra aquela realizada por Proust, contudo, para o narrador proustiano, a sensação presente faz ressurgir uma sensação passada e idêntica, enquanto para o narrador camusiano a sensação presente determina o modo como as lembranças que vem à tona serão encaradas pela consciência. O sentimento de indiferença experimentado pelo narrador não parece ser o sentimento que ele experimentara no passado quando vivia o que hoje ele recorda, pois sua vivência do momento presente o coloca diante de outras imagens que interferem no modo como ele encara suas lembranças. A indiferença que as imagens recordadas suscitam no narrador não constitui então um sentimento atrelado a elas, mas uma consequência da lucidez da consciência ao lidar com o aparecimento gratuito de tais recordações e com o ensinamento moral que a reflexão sobre elas impulsiona.

[...] cada vez que me pareceu experimentar o sentido profundo do mundo, foi sempre a sua simplicidade que me perturbou. Minha mãe, naquela noite, e sua estranha indiferença. De outra vez, eu morava só, em uma *villa* de subúrbio, com um cachorro, um casal de gatos e os filhotes, todos pretos. A gata não conseguia alimentá-los. Um a um, morriam todos os filhotes. Enchiam o seu cômodo de imundícies. E toda noite, ao voltar para casa, eu encontrava um deles todo esticado, com os beijos arregaçados. Certa noite, encontrei o último, com a metade comida pela mãe. Ele já cheirava mal. O odor da morte misturava-se ao odor de urina. Sentei-me, então, no meio de toda aquela miséria, e, com as mãos na sujeira, respirando aquele cheiro de podridão, olhei por muito tempo a chama demente que brilhava nos olhos verdes da gata, imóvel no canto. Sim. Esta noite também é assim. Em um certo grau de despojamento, nada mais leva a mais nada, nem a esperança, nem o desespero parecem justos, e a vida inteira resume-se a uma imagem. Mas porque parar aí? É simples, tudo é simples, nas luzes dos faróis, uma verde, uma vermelha, uma branca; no frescor da noite e nos cheiros de cidade e de porcaria que sobem e chegam a mim. Se, nessa noite, é a imagem de uma certa infância que volta, como não acolher a lição de amor e de pobreza que dela possa extrair? Já que essa hora é como um intervalo entre o sim e o não, deixo para outras horas a esperança e o desgosto de viver. Sim, recolher apenas a transparência e a simplicidade dos paraísos perdidos: em uma imagem (CAMUS, 2013, p. 68-69).

Os “paraísos perdidos” de que fala o narrador podem ser recolhidos numa imagem, pois a síntese aí operada não tenta recobrar o tempo perdido ou esmiuçar a lembrança de uma sensação passada encarada como o registro substancial de uma experiência, como faz Proust, por exemplo; a criação da imagem em que uma vida inteira pode resumir-se, como quer Camus, está atrelada à forma de sentido atribuída pela consciência à experiência sensível do momento presente, forma esta que influencia também nas recordações evocadas, possibilitando que sejam

pensadas em sua diversidade fugaz e infundada, como ausentes de substância ou essência que lhes constituam um sentido prévio, ou seja, em consonância com o que Camus descreverá posteriormente em *O mito de Sísifo* como sendo o sentimento do absurdo.<sup>74</sup> Diante disso, a indiferença em relação às imagens passadas tem a ver com uma consciência liberada das ilusões do senso-comum, sem esperanças ou desespero e que enxerga os momentos da existência como eles são, simples e gratuitos, transparentes, despidos das significações substanciais que a inteligência em sua vocação unificante tende a lhes atribuir:

[...] é preciso quebrar essa curva suave demais e fácil demais. E preciso de minha lucidez. Sim, tudo é simples. São os homens que complicam as coisas. Que não nos venham contar histórias. Que não nos venham dizer, sobre o condenado à morte: “Vai pagar sua dívida com a sociedade”, e sim: “Vão cortar-lhe o pescoço”. Isso não parece nada. Mas faz uma pequena diferença (CAMUS, 2013, pp. 71-72).

A imagem aparece neste segundo ensaio como consequência do entrecruzamento da experiência sensível com a reflexão e a memória que só uma consciência lúcida é capaz de operar verdadeiramente. O entrelaçamento das imagens passadas e presentes, realizado por Camus em seu texto, busca configurar, assim, uma vivência particular do narrador a partir do exercício da consciência que acolhe essas imagens e, no trabalho conjunto da imaginação com a reflexão filosófica sobre elas, as recria como símbolos de uma conduta lúcida que não hesita em “olhar o seu destino nos olhos”.

#### **4. Com a morte na alma – as imagens da angústia**

Se no ensaio anterior o avesso e o direito do mundo eram configurados em imagens do passado e do instante presente que ofereciam em seu entrelaçamento uma compreensão mais fecunda da existência, no ensaio seguinte, intitulado “Com a morte na alma”, as imagens serão configuradas pelo autor para descrever a vivência de uma viagem a dois lugares distintos, mas que se correspondem e incitam à reflexão por meio de sua oposição. Assim, o terceiro texto de *O avesso e o direito* constitui a transcrição literária das vivências do narrador em uma viagem

---

<sup>74</sup> Jacqueline Lévi-Valensi (2006, p. 387) ressalta que as imagens que aparecem no segundo ensaio de *O Avesso e o Direito* não ilustram somente “a transparência e a simplicidade” de que fala Camus, mas também a noção de absurdo: “ao fim da narrativa Camus acrescenta uma outra noção, a de absurdo: ‘toda a absurda simplicidade do mundo se refugiou naquele cômodo’. Assim, a indiferença e a autenticidade, traços essenciais e determinantes da presença do mundo e da mãe, em sua simplicidade, são signos do absurdo”. Segundo a autora (2006, p. 389), Camus parece pensar que “o mundo é feito para se resumir em imagens onde podem se encontrar a realidade objetiva e a consciência lúcida do ser que vê estas imagens e sabe lhes atribuir seu sentido simbólico”. Desse modo, “‘Entre o sim e o não’ parece encontrar seu fim legítimo neste equilíbrio entre o ensaio e a narrativa, nesta ressurreição ou esta criação de imagens assemelhadas ‘à absurda simplicidade do mundo’, na descrição do itinerário espiritual do narrador”.

a Praga e a Vicenza, relato que busca, enquanto exercício de criação artística e reflexão filosófica, atribuir uma forma simbólica àquilo que foi vivenciado por ele.<sup>75</sup>

A primeira vivência ou a primeira experiência levada à consciência pelo narrador diz respeito à sensação de estranhamento ao chegar em um lugar completamente estrangeiro, onde a língua e a escrita são outras, onde não se conhece ninguém e a paisagem lhe é inédita. Em Praga o narrador fica perplexo ao se dar conta da existência singular das pessoas às quais nem supunha que existiam, de modo que o desconhecimento em relação ao outro que lhe é distante lhe revela subitamente a ausência de vínculos efetivos entre os seres: “eles viviam. Eu estava a milhares de quilômetros do país familiar. Não compreendia a língua. Todos andavam depressa. E, ao me ultrapassarem, todos se desligavam de mim. Perdi o passo” (CAMUS, 2013, p. 74). Perceber-se estrangeiro em algum lugar indicia então, segundo o autor, um deslocamento em relação a uma determinada realidade que, por força do hábito, nos é familiar e constitui o cenário no qual nos acostumamos a atuar. O narrador sente-se vazio e exasperado em meio à cidade de Praga, pois ali torna-se inútil todo o seu repertório particular ao lidar com aquilo que o real demanda, de modo que sua consciência é obrigada a sair da inércia costumeira e movimentar-se para conseguir organizar e significar as novas experiências. “Igrejas, palácios e museus, eu tentava amenizar minha angústia em todas as obras de arte. Truque clássico: eu queria transformar minha revolta em melancolia. Mas em vão. Logo que saía, era um estrangeiro” (CAMUS, 2013, p. 78). A angústia que surge deste desencontro consigo mesmo dificulta ao narrador a construção de cenários ou pontos de apoio nos quais sua subjetividade possa sentir-se reconfortada, ele se vê sozinho em um universo a ele indiferente e despido da carcaça cotidiana emoldurada pelo hábito: “e eis que a cortina dos hábitos, o tecido confortável dos gestos e das palavras, em que o coração se acalma, soergue-se lentamente para, enfim, tirar o véu que revela a face macilenta da inquietação”. Mas, se a viagem ao estrangeiro despe o indivíduo de seus hábitos e o despoja dos cenários nos quais atua, ela também o ilumina, pois tudo nela se oferece como novidade aos sentidos e mesmo a mais simples das imagens tem o poder de encantar, tal como uma obra de arte; “é por aí que a viagem o ilumina. Faz-se uma grande desarmonia entre ele e as coisas. Nesse coração menos sólido, a música do mundo entra

---

<sup>75</sup> De acordo com Lévi-Valensi (2006, p. 396), “após a estrutura por justaposição de ‘A ironia’ e aquela por entrelaçamento de ‘Entre o sim e o não’, a arquitetura de ‘Com a morte na alma’ parece muito simples: ela repousa sobre a realidade do itinerário seguido pelo narrador, dedicando de início um longo desenvolvimento à estadia em Praga, depois um segundo movimento [...] à viagem desdobrada entre Praga e Vicenza e principalmente à estadia em Vicenza. A narrativa se inscreve, portanto, em uma cronologia e um espaço reais”. Assim, “é grande a tentação de [...] ver em ‘Com a morte na alma’ apenas a descrição fiel de uma experiência vivida, sem recursos à fabulação ou a uma organização secundária. Mas o vivido raramente é tão bem ordenado, a menos que receba, da consciência que o repensa e da escrita que o relata, a unidade e a significação que lhe transforma em símbolo ou mito ou, mais simplesmente, em romance; e isto é o que este texto testemunha”.

mais facilmente. Nesse grande despojamento, enfim, a menor árvore isolada torna-se a mais terna e frágil das imagens” (CAMUS, 2013, p. 80). As imagens de Praga descritas pelo narrador buscam, portanto, simbolizar a vivência angustiante do estrangeiro, seu desconforto e distância em relação à realidade, bem como sua busca desesperada por um momento ou lugar em que possa sentir-se harmonizado consigo mesmo e com o ambiente à sua volta. Praga simboliza o avesso do mundo, o exílio em que o homem é obrigado a encarar a nudez das coisas e a sua própria, como se fosse desafiado pelo mundo a ser feliz no seio do desconhecido, sem trapacear, enfrentando o penoso desacordo entre ele e a realidade. Nesse sentido, a forma simbólica que o narrador atribui a suas vivências dolorosas não visa torná-las menos angustiantes, mas pretende que essas imagens ilustrem a solidão, a angústia e o desconforto daquele que se descobre como um estranho em sua própria casa, sugerindo um olhar lúcido, limpo, sobre o mundo.

Esse olhar sobre a existência não se realiza integralmente em “Com a morte na alma” sem o contraponto que a viagem a Vicenza opera em relação às vivências anteriores do narrador. Já no caminho que o leva de Praga a Viena, assim como um convalescente, ele é capaz de constatar a presença da beleza no mundo, o que faz de sua vivência algo menos angustiante do que até então experimentara. “Terra feita para minha alma”, é assim que o narrador identifica de pronto a Itália, lugar em que ele se reconhece mais próximo do mundo e da felicidade que a luz das paisagens italianas lhe insinua.

E, depois, eis Vicenza. Aqui, os dias giram sobre si mesmos, desde o despertar do dia cheio do cacarejar das galinhas até esta tarde sem igual, adocicada e terna, sedosa por trás dos ciprestes, ritmada pelo canto das cigarras. [...] Respiro a única felicidade de que sou capaz – uma consciência atenciosa e cordial. [...] Cada ser que encontro, cada cheiro dessa rua, tudo é pretexto para amar sem medida. [...] Depois do deslumbramento das horas cheias de sol, vem o deslumbramento do entardecer, no cenário esplêndido que nele faz ouro do pôr-do-sol e negro dos ciprestes. [...] Ando oprimido por tanta beleza ardente. Atrás de mim, uma a uma, as cigarras inflam suas vozes e depois cantam: um mistério no céu, de onde caem a indiferença e a beleza (CAMUS, 2013, pp. 86-88).

O narrador relaciona a felicidade ao êxtase dos sentidos e à plena atenção da consciência ao instante presente, de modo que a transcrição dessa experiência lembra a forma como Camus descreve nos textos de *Núpcias* o gozo do homem em sua relação de proximidade com a natureza e seu louco desejo de unir-se a ela. Em “Com a morte na alma”, o autor já esboça, portanto, a reflexão que compreende o belo natural como uma das mais pungentes evidências da dissonância entre o homem e o mundo, descoberta não por meio de deduções ou qualquer operação lógica, mas sob o registro da sensibilidade. Tal contrassenso é simbolizado na imagem que encerra o texto:

No subúrbio de Argel, há um pequeno cemitério com portas de ferro negro. Quando se vai até o fim, descobre-se o vale, com a baía ao fundo. Pode-se ficar muito tempo pensando diante dessa oferenda que suspira com o mar. Mas, quando se refaz o caminho, encontra-se uma placa: “Saudades eternas”, em um túmulo abandonado. Felizmente há idealistas para colocar as coisas em ordem (CAMUS, 2013, p. 91).

A imagem do cemitério sobre a baía, já presente na terceira história do primeiro ensaio, retorna agora acrescida da inscrição em uma lápide de uma promessa de eternidade, ideia completamente oposta àquilo que o narrador vivenciara em sua viagem a Vicenza e outrora a Praga. A frase na lápide indicia os idealismos enganadores e as ilusões da esperança que poderiam levar o narrador a negar a presença do sentimento do absurdo e da morte em suas experiências de viagem, entretanto, a frase encontra-se sobre um túmulo abandonado, imagem que ironicamente insinua a mentira que é falar sobre a eternidade no âmbito da condição humana.<sup>76</sup> A ironia reside aqui na apresentação da tensão da coexistência de dois aspectos que, embora opostos, não se excluem, no caso, o desejo de eternidade inscrito na placa e o fato dela estar sobre um túmulo abandonado.<sup>77</sup>

A descrição da experiência vivida na viagem à República Tcheca e à Itália constitui então o esforço de uma subjetividade que mais uma vez procura colocar-se de modo lúcido perante o real, nesse sentido, as vivências do narrador são o ponto de partida para a busca de uma forma artística que acolha os dois lados irredutíveis da experiência humana no mundo – a sua sombra e a sua luz, seu exílio e seu reino. O autor sugere com isso que cabe à consciência individual atentar para as consequências práticas ou morais a que as vivências podem conduzir, assim, “Com a morte na alma” não apenas apresenta uma subjetividade que recria simbólica e ironicamente as imagens advindas da exterioridade, mas sugere também a partir disso uma reflexão sobre as singularidades do real e sua determinação sobre as vivências e as ações humanas.

---

<sup>76</sup> Como observa Jacqueline Lévi-Valensi (2006, p. 400), “a evocação do cemitério vem então como conclusão lógica de uma meditação sobre a vida e a morte, em que as ilusões que se faz sobre si mesmo e as esperanças falaciosas de um idealismo que se opõe à realidade carnal da morte colapsam, deixando o ser em face da verdade de sua condição. Este é o ponto de chegada de uma ‘experiência desesperada’, a constatação de que o homem não pode falar de eternidade senão como uma mentira, demonstrada pelos fatos [...]. Ao final de uma narrativa que é também um exercício de lucidez, o cemitério oferece uma imagem perfeita, até em suas pretensões ilusórias, dos limites humanos”.

<sup>77</sup> “Lugar da estranheza e do exílio, Praga foi a recusa que o mundo opôs ao homem; não foi o homem que disse ‘não’ ao mundo, mas o mundo que significou sua rejeição ao homem, enviando-o de volta à solidão ontológica. Ao contrário, o ‘reino’, a pátria que se deixa reconhecer e deixa o homem se reconhecer, é também o lugar em que onde ele pode ‘escolher, dizer sim e não [...]’. É em plena lucidez que o ser pode então recusar escolher entre o ‘avesso e o direito’ de uma mesma maneira de ser no mundo. Vicenza não nega Praga; ela ultrapassa, engloba e dá seu sentido à experiência prévia e necessária que constitui a estadia em Praga” (LÉVI-VALENSI, 2006, p. 407).



## 5. Amor pela vida – a imagem do instante

O quarto ensaio de *O avesso e o direito* constitui-se também enquanto relato de uma viagem feita por Camus, mas diferentemente do que encontramos em “Com a morte na alma”, uma reflexão passa a ser sugerida ou estimulada pelo destaque de imagens do real e não pelo ordenamento consciente da sucessão conflituosa de sentimentos e sensações que surgem diante das imagens que a realidade apresenta ao narrador em sua perambulação pela cidade ou pelo campo.<sup>78</sup> Assim, as imagens de “Amor pela vida” operam como cristalizações de instantes repletos de vitalidade aos quais o narrador sente necessidade de reter, como se pudesse com isso imergir na duração do mundo e viver plenamente.

No início do texto, ele relata sua noite em “um desses cafés onde se canta” em Palma, município da Espanha na província das Ilhas Baleares, e no qual ele presencia, perplexo, o espetáculo de uma dançarina gorda, cujo olhar vazio de desespero e o suor que escorria de seu ventre arrancavam urros dos homens embriagados que a assistiam. Essa “imagem ignóbil e exultante da vida”, nas palavras do autor, ilustra as surpresas que retiram o homem de seus cenários interiores e exteriores e o aproximam de uma reflexão mais sóbria sobre as coisas. Aqui também o hábito é pensado pelo autor como impedimento a uma vivência honesta que encare a vida em sua brutalidade e nudez, por isso a viagem mais uma vez revela-se como estímulo ao despojamento necessário para que o homem possa olhar o mundo de frente e nele se situar sem os recursos enganadores de sua vida diária. O hábito impossibilita que as imagens do mundo possam ser recriadas simbolicamente pelo trabalho conjunto da reflexão e da imaginação, ele impede a verdadeira criação, pois o refúgio que ele oferece à consciência a embota e barra a chegada do novo, bloqueando um olhar outro, lúcido e criativo sobre a realidade.

A viagem nos tira este refúgio. Longe dos nossos, da nossa língua, arrancados de todos os nossos apoios, privados de nossas máscaras (não se conhece o preço das passagens de bonde e tudo é assim), estamos totalmente na superfície de nós mesmos. Mas, também, ao sentir nossa alma doente, atribuímos a cada ser, a cada objeto, seu valor de milagre. Uma mulher que dança sem pensar, uma garrafa sobre a mesa, vista por trás de uma cortina: cada imagem torna-se um símbolo (CAMUS, 2013, p. 96-97).

Fora de casa, distante dos lugares já assimilados e das ações programadas, numa terra onde tudo é estranho, o homem torna-se, de acordo com Camus, mais aberto ao mundo e à

---

<sup>78</sup> “‘Amor pela vida’, com efeito, não é uma narrativa de viagem, mas um ensaio sobre a viagem e, se ele contém algumas cenas, elas não constituem um capítulo da história de um homem ou de uma consciência, contrariamente ao que se pode encontrar em ‘Com a Morte na Alma’, mas ‘imagens’ e ‘símbolos’ presidindo ao nascimento das reflexões ou vindos ao seu apoio” (LÉVI-VALENSI, 2006, p. 420-421).

riqueza sensível do real, logo, o sentimento de que é um estrangeiro, por mais que leve o homem a uma consideração negativa da existência, também deve ser encarado como a porta pela qual ele pode encontrar sua liberdade dos padrões do hábito e abrir-se para uma existência na qual poderá sentir cada gesto, cada sensação ou acontecimento como algo novo, repleto da vivacidade que um convalescente descobre ao sair de casa novamente. Em *O avesso e o direito*, a viagem apresenta-se como símbolo da descoberta terrível e nova da liberdade humana, que faz do indivíduo um ser disponível ao campo aberto da vida e apto a fecundá-la de sentidos.<sup>79</sup> Em “Com a morte na alma”, a viagem é inicialmente acompanhada de intensa angústia, a mesma que o narrador depois descobre junto ao sentimento de felicidade na contemplação da beleza do mundo; já em “Amor pela vida”, liberado da opressão que a viagem lhe imputa, sem angústia em relação ao seu desconhecimento de tudo e do fato de agir unicamente tentando dar conta da infinidade de sensações que os lugares novos provocam, o narrador se entrega à contemplação e à fruição dessas novas sensações provocadas pela beleza das imagens que o atraem. Sua tendência é a de tentar imobilizar tais imagens para capturar a fugacidade do instante, indiciando uma reflexão sobre a finitude iminente da vida – também presente no ensaio anterior – e o equilíbrio sempre tenso no qual a consciência honesta precisa manter-se para não sucumbir às ilusões sobre a eternidade. Assim, a contemplação lúcida das imagens do real e sua transfiguração em símbolo denotam que o narrador camusiano não se restringe à descrição de sentimentos, ações e acontecimentos, de modo que, sugerindo também a possibilidade de uma reflexão sobre o que vê e sente sobre o mundo e sobre sua subjetividade, ele conquista dentro da narrativa seu lugar como moralista e literato, como filósofo e como artista.<sup>80</sup>

Embora as imagens sobressaiam do real pela atividade de criação simbólica do narrador, elas não se encontram destacadas do mundo, como se estivessem à espera de alguém que as notasse enquanto símbolos, elas estão imersas na empiria e só a subjetividade do artista pode fazer delas um “lugar privilegiado”, como quer o autor, em que toda uma infância ou mesmo

---

<sup>79</sup> “O que a viagem lhe ensina é descobrir nos instantâneos, que oferecem uma vida suficientemente diferente da vida familiar para ser percebida ‘em novidade’, como disse Baudelaire, no entanto suficientemente próxima para que o sentimento de estranhamento não se torne a angústia insuportável de Praga, as ‘imagens’ tornadas ‘símbolos’ de sua própria vida, que ele reconhece e analisa com total lucidez. Se Camus formula aqui com notável clareza os mecanismos de seu realismo simbólico (toda uma vida pode se resumir em uma imagem), é porque a viagem permite ir além dos objetos ou do âmbito familiar, [permite] perceber as imagens com uma intensidade dez vezes maior e, sobretudo, ser infinitamente mais disponível para apreendê-las, reconhecê-las e explorar a riqueza de suas significações” (LÉVI-VALENSI, 2006, p. 424).

<sup>80</sup> De acordo com Lévi-Valensi (2006, p. 422), “[...] a lógica do texto não é ditada pelo itinerário de um viajante mas pelo caminho de uma consciência aplicada a tirar da viagem e das sensações recolhidas um ensinamento sobre ela mesma e sobre sua relação com o mundo. [...] O narrador se volta à meditação sobre o que ele vê, sobre o que o mundo lhe oferece e sobre ele mesmo; ele não é mais nem personagem de narração nem romancista de si mesmo, mas moralista e ensaísta”.

toda uma vida pode ser resumida ou simbolicamente figurada. O narrador não se furta a apresentar os entornos da realidade da qual saem as imagens, assim, por exemplo, antes de descrever a imagem ignóbil e exaltante da dançarina do café, ele narra a atmosfera de exaltação e embriaguez do lugar em que a imagem surgira. A brusca aparição no texto da descrição das sensações do narrador nas tardes silenciosas de sol no bairro deserto da catedral de Palma, bem como, depois, em Ibiza, contrastam com o ambiente noturno e quase claustrofóbico do café mouro, à perplexidade diante da dançarina se opõe o sentimento de amor à vida, a “paixão silenciosa” pelo que não dura, pelo que escapa à apreensão da consciência e se inscreve, num átimo, na duração do mundo, integrando-se a ele. A tarde na cidade espanhola revela ao narrador a aparência fugaz do mundo, a cada segundo desfeita e simultaneamente recomeçada:

Aquele cristal em que sorria o rosto do mundo, parecia-me que um gesto o teria rachado ao meio. Algo ia desfazer-se, o voo dos pombos ia morrer e cada um deles ia cair lentamente sobre as asas estendidas. Só o meu silêncio e a minha imobilidade tornavam plausível o que se parecia tanto com uma ilusão. Eu entrava no jogo. Sem iludir-me, eu me prestava às aparências. Um belo sol dourado aquecia suavemente as pedras amarelas do claustro. Uma mulher tirava água do poço. Em uma hora, um minuto, um segundo, talvez agora, tudo podia desmoronar. E, contudo, o milagre prosseguia. O mundo perdurava, pudico, irônico e discreto (como certas formas suaves e comedidas da amizade das mulheres). Prosseguia um equilíbrio, tingido, no entanto, por toda a apreensão de seu próprio fim (CAMUS, 2013, p. 99).

As imagens que simbolizam a paixão do homem por aquilo que, como ele, está fadado a desaparecer, a morrer, sugerem que, para o autor, o mundo não deve ser encarado como se fosse feito à medida do humano ou para ele, mas um mundo do qual faz parte, como em Nietzsche, que o integra e que o expulsa de sua superfície, não respondendo aos seus inúteis apelos. Para Camus, se o mundo se comunicasse de alguma forma com o homem, sua linguagem seria a do mutismo que faz do amor humano pela vida um desespero; ao afirmar que “não há amor de viver sem desespero de viver”, o autor (2013, p. 100) mostra uma compreensão da vida enquanto tempo que passa, que escorre sem que o homem consiga capturá-lo, domá-lo, senti-lo plenamente como se o instante fosse eterno e a vida não fosse mais a incessante busca pela própria vida. A sede do corpo, a agradável sensação que os prazeres ofertam, a própria busca pela manutenção da vida reflete, para Camus, o desejo profundo do humano em realizar-se, sentir-se pleno, completo, integrado e sem medo de desaparecer na terra do mundo. Assim, a nostalgia sentida pelo homem, “esse imenso arrebatamento que queria colocar o mundo em minhas mãos”, não diz respeito apenas a um impulso em direção à compreensão e unificação da realidade em princípios ou leis determinadas pela razão humana, mas a uma volição inscrita na carne mesma do humano, em sua própria natureza.

## 6. O avesso e o direito – um símbolo moral

O último ensaio da primeira obra camusiana publicada retoma a forma irônica da justaposição de imagens como recurso à figuração da lucidez da consciência diante do absurdo. A história da velha mulher que contempla sua própria morte investindo dinheiro e dedicando seu tempo na construção e visitação de seu túmulo não parece ser à primeira vista um símbolo de coragem ou de lucidez, já que a velha pauta suas ações de acordo com sua crença em espíritos, alienada da realidade do mundo e presa a ilusões sobre a eternidade. No entanto, a essa recordação o narrador justapõe a descrição daquilo que ele vê no momento em que escreve seu texto, o mundo exterior percebido através de uma janela: os muros que escondem um jardim do outro lado e nos quais a luz passa entre a folhagem, o cheiro de ervas que o calor dos raios de sol esparge pelo ambiente, a brisa fria que faz balançar as cortinas, o jarro de flores amarelas que cintila em cores enquanto o sol se esconde entre as nuvens. O narrador descreve o mundo que seus sentidos apreendem como se fizesse um inventário do real, imobilizando-o num instante. Assim como no ensaio anterior, a tentativa de parar o tempo diz respeito a uma fome de viver, ao desejo de capturar uma imagem da vida em sua plenitude, bem como à nostalgia de integrar-se ao mundo e com ele constituir uma unidade:

Quem sou, e que posso fazer, a não ser entrar no jogo das folhagens e da luz? Ser este raio em que meu cigarro se consome, esta suavidade e esta paixão discreta que respira no ar. Se tento chegar a mim, é bem no fundo desta luz. E, se tento compreender e saborear esse delicado gosto que o segredo do mundo confia, é a mim mesmo que encontro no fundo do universo. Eu mesmo, quero dizer, essa extrema emoção que me liberta do cenário (CAMUS, 2013, p. 106).

O desejo de imergir nos fenômenos naturais e seu esforço em imaginar-se unido a eles leva o narrador a buscar um entendimento sobre si mesmo, pois o seu empenho em compreender lucidamente as imagens percebidas supõe um questionamento sobre o lugar que ele ocupa enquanto ser humano dentre as coisas e os fenômenos do mundo, inquirindo sobre o quê ou quem ele é. Como os outros seres, o homem está sujeito ao movimento que o conduz do nascimento à morte e, por isso, seu aparecimento e fim, sua vida ou existência constitui também um fenômeno do mundo, de modo que o desejo de integrar-se à terra ou fazer parte dos fenômenos diz respeito a uma subjetividade que se sente apartada da natureza, mesmo que compreenda a própria existência como um fenômeno de origem natural. A tentativa de imergir no real e com ele ser um resulta sempre num retorno a si mesmo, isto é, na constatação de que quanto mais o humano age para satisfazer sua nostalgia de unidade e superar o desacordo entre ele e o mundo, mais intensa se torna a sensação de seu afastamento, uma vez que seus próprios

anseios unificantes impulsionam a consciência a organizar a experiência sensível em formas tais que lhe possibilitem compreender a realidade e nela se situar. Para Camus, o homem está, assim, condenado a ver o mundo enquanto uma construção de sua própria subjetividade, o que torna o divórcio entre eles irrevogável.<sup>81</sup>

A angústia que oprime o narrador é justamente aquela decorrente do confronto entre seu desejo de durar – com o mundo e como o mundo – e a fugacidade do instante, em outras palavras, a duração do mundo é diferente da duração da consciência humana e a tentativa, para Camus sempre malograda, de fazê-las coincidir gera a sensação angustiante de que a vida está passando e não a estamos vivendo. As imagens que o narrador descreve ao olhar pela janela de seu escritório são recriadas enquanto metáforas de sua reflexão sobre a duração da vida e investidas de desejo na medida em que ele as compreende como símbolos daquilo que ultrapassa o tempo da vida humana, instigando-lhe o anseio de coincidir com “a respiração do mundo”, na qual a duração da vida ajustar-se-ia à temporalidade dos homens, de modo que ambas caminhassem abraçadas num mesmo ritmo, ininterruptamente. Entretanto, a consciência da finitude libera o narrador da angústia relativa à suas aspirações impossíveis, levando-o a desejar apenas a lucidez em relação a esta “eternidade” que as imagens do mundo evocam: “e então, quando sou mais verdadeiro do que quando sou o mundo? [...] A eternidade está ali, e eu esperava por ela. Agora, não desejo mais ser feliz, e sim apenas estar consciente” (CAMUS, 2013, p. 107-108).

A consciência plena do instante parece ser, para Camus, o que mais pode aproximar o homem da realização de seu desejo condenado à insatisfação; a atenção às sensações, principalmente a visão das imagens do real, configura o modo pelo qual o narrador vivencia o mundo, sentindo-o invadir seu corpo, sentindo o próprio corpo querendo tornar-se mundo ao mesmo tempo em que a lucidez de sua consciência o alerta sobre a impossibilidade da realização dessa nostalgia.

---

<sup>81</sup> Jacqueline Lévi-Valensi (2006, p. 442, grifos da autora) diz que “não é por uma operação intelectual que o *eu* penetra o mundo mas pelas sensações, pela sensibilidade; é assim que ele pode descobrir a si mesmo estando ‘ao fundo’ do mundo”. Essa afirmação a respeito da construção da subjetividade do narrador do ensaio “O avesso e o direito” leva em consideração a prevalência que Camus atribui à sensibilidade na descoberta do mundo pelo homem, no entanto parece não atentar para diferença existente entre a experiência sensível do mundo e a descoberta de si mesmo em meio ao mundo, a qual pressupõe uma consciência que organiza a experiência sensível e torna compreensível a realidade para que possa, assim, dela se distinguir. Do contrário, se o “eu” penetrasse o mundo e nele se situasse unicamente pela via direta da sensibilidade, como quer Lévi-Valensi, não haveria motivos para seu sentimento de divórcio e nem para a nostalgia que o impulsiona a tentar realizar uma união com o real. O “eu” só pode descobrir-se “ao fundo” da realidade mediante uma operação intelectual que a distinga dele mesmo, daí Camus afirmar posteriormente em *O mito de Sísifo* a irrevogabilidade do divórcio entre o homem e o mundo, já que o modo pelo qual ele o compreende e nele se situa constitui uma redução da realidade aos termos de seu pensamento e à organização da experiência sensível pela consciência impulsionada pelo desejo de unidade.

Mas isto porque não gosto que se trapaceie. A grande coragem é, ainda, a de manter os olhos abertos, tanto sobre a luz quanto sobre a morte. De resto, como explicar o elo que leva deste amor devorador pela vida a esse desespero secreto. Se escuto a ironia escondida no fundo das coisas, ela se descobre lentamente. E, piscando o olho pequeno e claro: “Viva como se...,” diz ela. Apesar de muitas pesquisas, está aí toda a minha ciência (CAMUS, 2013, p. 108-109).

Seria lícito dizer que a particular configuração simbólica das imagens pelo narrador constitui uma forma de apreender a “ironia escondida no fundo das coisas”, um modo pelo qual o filósofo e o artista podem confrontar o aspecto trágico da realidade, enfrentando seus contrassensos irresolúveis de modo que a reflexão não seja completamente submetida ao desejo arrebatador que, segundo Camus, leva a inteligência a buscar desesperadamente a unidade. As imagens que estes primeiros ensaios apresentam são encaradas em seu conjunto como o símbolo de uma atitude moral subjacente à própria criação artística: a honestidade intelectual que não visa suplantar o absurdo, mas configurá-lo em imagens, possibilitando que o pensamento não se constitua como produto de uma abstração sobre o real, mas diga respeito à vida concreta dos homens e suas vivências. A imagem possibilita, assim, que a reflexão que ela sugere adquira um suporte de carne, tornando possível a instauração de um pensamento lúcido.

Como vimos, a imagem simbólica em Camus opera um entrecruzamento da experiência sensível com a reflexão, de modo que a subjetividade e a exterioridade, a consciência e o mundo, o espírito e a matéria, sujeito e objeto são confrontados diante do desacordo entre as ambições humanas de conhecimento e a realidade que as esmaga. Tal como o autor escreve a respeito da obra de Kafka, pode-se dizer que as imagens simbólicas criadas por Camus em seu livro de estreia supõem dois planos, dois mundos distintos que se correspondem e se entrelaçam, o mundo da experiência sensível e o mundo da reflexão: elas apontam para uma coincidência do fenômeno sensível com um significado suprassensível.<sup>82</sup> Apesar disso, o símbolo não resolve a tensão presente na coexistência dos aspectos contrários do real, pois é justamente a partir dela que se torna possível a sua configuração; o símbolo apresenta uma oscilação entre a imagem e o que ela simboliza, entre o seu componente sensível e o seu conteúdo racional, sugerindo algo para além da evidência do que é visto e da reflexão ingênua sobre o real, expandindo o campo semântico da imagem.<sup>83</sup> O símbolo opera então uma passagem do

---

<sup>82</sup> A noção de símbolo em Camus retoma indiretamente o debate ligado à tradição da estética filosófica do XVIII acerca da definição do conceito do simbólico e sua diferenciação da alegoria. Como apresenta Gadamer (1999, p. 137-138, grifos do autor) em *Verdade e método*: “Símbolo é a coincidência do sensível e do não sensível; alegoria é uma referência significativa do sensível ao não sensível. [...] O símbolo aparece como aquilo que, devido à sua indeterminação, pode ser interpretado inesgotavelmente, em oposição excludente ao que se encontra numa referência de significado mais precisa, e ao que se esgota nela, sendo isso próprio da alegoria [...]”.

<sup>83</sup> Novamente, pode-se entrever a inserção da reflexão camusiana no debate da tradição da estética filosófica, uma vez que, para esta, segundo Gadamer (1999, p. 142, grifos do autor), “o símbolo significa a coincidência do

particular ao geral, mas sem constituir uma síntese ou uma determinação fixa, de modo que sua significação constitui uma espécie de exemplo, isto é, um caso particular – a imagem – através do qual vislumbra-se uma reflexão.

Embora não desenvolva uma reflexão sobre o símbolo, pode-se notar, a partir da forma conferida pelo autor às imagens de *O avesso e o direito*, que o pensamento camusiano possui afinidades com a especulação sobre o simbólico realizada pela estética filosófica do fim do século XVIII. Nesse ínterim, as imagens simbólicas nos ensaios acima estudados apontam para uma consideração camusiana do símbolo enquanto um signo da realidade da condição humana dirigido tanto à sensibilidade quanto à inteligência, o que o diferenciaria de uma recriação alegórica das imagens percebidas, tal como distinguira Goethe.<sup>84</sup> Para este, uma primeira diferença entre o símbolo e a alegoria reside na consideração de que a alegoria se endereça exclusivamente ao intelecto, uma vez que seu caráter sensível, imagético, só existe em função da transmissão de um sentido, enquanto o símbolo independe dele, sendo que apenas num segundo momento pode ser descoberta ou compreendida a sua significação. A razão é determinante para a compreensão do alegórico, segundo Goethe, pois a alegoria possui um sentido que é transmitido e compreendido diretamente desde o início, o que não ocorre com o simbólico já que o símbolo produz, antes, um efeito sensível e só através dele uma significação, como se a imagem existisse por ela mesma e apenas depois se descobrisse que ela possui também um sentido e algo ali a ser interpretado. Há, portanto, uma diferença no modo de atuação da razão na compreensão desses dois modos de configuração da imagem, num deles a razão direciona a imagem, no outro é direcionada por ela e só aí passa a atuar; a alegoria parece assim exigir a interpretação, enquanto o símbolo não necessariamente indica à primeira vista que sua imagem tenha outro sentido, sendo que apenas mais tarde ou inconscientemente conduz a um trabalho de reinterpretação.<sup>85</sup>

---

fenômeno sensorial com o significado supra-sensorial, e essa coincidência não é, tal qual no sentido original da palavra grega *symbolon* e sua sobrevivência no uso das terminologias das confissões religiosas, um acréscimo posterior, como a adoção de um signo, mas como a união de seres que se pertencem. [...] O símbolo simplesmente não anula a tensão entre o mundo das ideias e o mundo dos sentidos: deixa-nos pensar também no desequilíbrio [...] entre forma e essência, entre expressão e conteúdo. [...] A inadequabilidade de forma e essência continua a ser o essencial para o símbolo na medida em que, através de seu significado, acena para além da evidência dos sentidos. Dela provém aquele caráter de algo que está pairando no ar, indecisão entre forma e essência que é própria do símbolo [...].”

<sup>84</sup> Segundo Tzvetan Todorov (1977, p. 235), “em nenhum outro lugar o sentido de ‘símbolo’ aparece de modo tão claro quanto na oposição entre símbolo e alegoria – oposição inventada pelos românticos [...]”. Cf. TODOROV, T. “La crise romantique”. In: *Théories du symbole*. Paris: Seuil, 1977.

<sup>85</sup> “A alegoria significa diretamente, ou seja, sua face sensível não tem outra razão de ser que transmitir um sentido. O símbolo não significa senão indiretamente, de maneira secundária: ele está ali inicialmente por ele mesmo, e apenas num segundo momento se descobre também que ele significa. Na alegoria a designação é primária, no símbolo, ela é secundária. Poderíamos talvez dizer também, coagindo o vocabulário de Goethe: o símbolo representa e (eventualmente) designa; a alegoria designa, mas não representa [...]” (TODOROV, 1977, p. 238).

Em Camus as imagens simbólicas não evocam um sentido prévio, mas expõem, antes, seu caráter sensível à contemplação, à reflexão que pode ou não descobrir ali significações outras. A imagem do cemitério sobre a baía inundada de sol constitui, em “A ironia”, um exemplo do efeito gerado pelo símbolo: a imagem não conduz obrigatoriamente a uma interpretação sobre seu sentido, já que ela não se inclina imediatamente à expansão discursiva, mas permanece em suspenso, como imagem, como descrição, indiferente ao que a razão pode ali desvelar. Igualmente, a imagem da dançarina gorda em “Amor pela vida” é constituída a partir de algo particular que pode ser descoberto como universal, mas não diz respeito a um universal prévio para o qual o autor encontrou uma encarnação particular, assim, o caráter ignóbil e exaltante da vida que a imagem representa só é revelado a partir da interpretação que o autor lhe acrescenta e não em sua composição imagética. Nesse sentido, a forma pela qual a imagem simbólica é configurada por Camus permite enxergar em seu pensamento uma compreensão sobre o símbolo que se aproxima daquela pensada por Goethe no século XVIII, ainda que Camus não o distinga nem o prefira em relação à alegoria. Enquanto a criação alegórica transforma o fenômeno em conceito e este em imagem, a criação simbólica transforma o fenômeno em ideia e a ideia em imagem, de sorte que, por ser ideia e não conceito, pois nenhuma experiência lhe é perfeitamente adequada, para Goethe, o sentido da imagem permanece inesgotável e vivo no símbolo, ao passo que na alegoria a imagem resta atrelada ao conceito e seu sentido finito, terminado. A alegoria permanece assim como subsidiária ao pensamento, como expressão da razão, enquanto o símbolo constitui-se como o que escapa a ela, uma vez que pode exprimir o inaudito ao conseguir configurar numa mesma imagem uma articulação entre o universal e o particular, o sensível e o inteligível.

Na esteira da reflexão goetheana, ainda que Camus opere com uma noção de símbolo que lhe é própria e que só pode ser apreendida em seus usos literários, compreende-se porque o autor recorre à imagem simbólica para configurar ironicamente determinadas vivências: no símbolo torna-se possível a vizinhança dos contrários ou a apresentação de sua coexistência sem que disso decorra qualquer espécie de síntese totalizadora do real; os aspectos inconciliáveis são ali coligados pelo trabalho conjunto e crucial entre a imaginação e a reflexão que, fundamentado na experiência sensível, inviabiliza as abstrações da razão, possibilitando que o pensamento se atenha à vida e à realidade concreta. Daí que a clareza e a honestidade do homem em relação ao que ele vive no mundo, bem como a possibilidade da criação de imagens enquanto mitos propulsores de uma reflexão mais ampla, só é possível por meio de uma consciência que encara o absurdo, de modo que ela se sustente diante das coisas sem o véu do hábito. Destarte, a criação das imagens e a possibilidade de uma reflexão verdadeira por meio



delas depende, para Camus, em última instância, de uma atenção constante aos afetos, aos sentimentos que mobilizam a subjetividade e interferem na conduta humana.

## III

## O ESTRANGEIRO – IMAGEM E CENA

Publicado em 1942 e antes de *O mito de Sísifo*,<sup>86</sup> o romance *O estrangeiro* constitui uma obra fundamental para a compreensão do pensamento camusiano e sobre ela prodigalizam análises e interpretações, dentre as quais, a que foi realizada por Sartre em 1943 permanece até hoje como referência para o estudo deste primeiro romance ou narrativa de Camus.<sup>87</sup> A análise sartreana de *O estrangeiro* se baseia em *O mito de Sísifo* para apresentar sua reflexão de que o romance e o ensaio filosófico realizados por Camus constituem um mesmo fenômeno que evidencia, respectivamente, o sentimento e a noção de absurdo;<sup>88</sup> nesse sentido, segundo Sartre (2010, p. 127) *O mito de Sísifo* seria “o comentário exato” ao romance, correspondendo a este como uma “tradução filosófica” da “mensagem romanesca”.<sup>89</sup> Contudo, a despeito da análise fidedigna de Sartre acerca de *O estrangeiro*, sua concepção de que o ensaio sobre o absurdo seria a explicação filosófica do romance publicado anteriormente parece fazer *tabula rasa* do estatuto próprio à obra de arte literária e sua autonomia estética, invertendo, neste caso, a crítica feita pelo próprio Camus à literatura de tese que subordina as imagens ao conceito e as instrumentaliza como um depósito do pensamento filosófico de seu autor, assemelhando-se a

---

<sup>86</sup> *O estrangeiro* foi publicado na França em abril e *O mito de Sísifo* em outubro de 1942. O desejo de seu autor era que as duas obras fossem publicadas simultaneamente, o que não foi possível devido à falta de papel para impressão na França ocupada pelo exército nazista.

<sup>87</sup> SARTRE, J-P. Explication de L'Étranger. In: *Situations I*. Paris: Gallimard, 2010, pp. 126-146. Também utilizamos como referência a tradução de Cristina Prado In: SARTRE, J-P. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naif, 2009, pp. 117-132.

<sup>88</sup> Segundo Alfred Noyer-Weidner (1980, p. 72), foi só a partir do fim dos anos 1950 e começo de 1960 que diferentes críticos, como Carl Viggiani e Roland Barthes, por exemplo, independentemente uns dos outros, libertaram a leitura de *O estrangeiro* do prisma da análise sartreana e sua associação com *O mito de Sísifo*. Isso também foi possível devido à morte do autor em um acidente de carro em 1960, o que permitiu atribuir ao conjunto de seus textos uma unidade e a visão de sua reflexão realizada até ali como o todo constitutivo de uma obra. (Cf. NOYER-WEIDNER, A. Sens et structure de L'Étranger. In: GAY-CROSIER, R. (org). *Albert Camus 1980*. University Express of Florida: Gainesville, 1980; BARTHES, R. O estrangeiro, romance solar. In: *Inéditos*, v. 2: crítica. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004; VIGGIANI, C. A. *Camus' L'Étranger*. New York: PMLA, 1956).

<sup>89</sup> Segundo Olivier Todd (1996, p. 385), em carta à André Malraux, Camus admite realizar exatamente esse procedimento, qual seja, a composição das obras de modo que uma possa esclarecer a outra e, nesse aspecto, sabe-se que a narrativa de *O estrangeiro* foi concebida concomitantemente ao ensaio sobre o absurdo devido ao plano de uma escrita por ciclos que o autor vislumbrava para sua obra. Em maio de 1936, escreve Camus em seus *Cadernos*: “obra filosófica: a absurdidade. Obra literária: força, amor e morte sob o signo da conquista”. A ideia de uma obra composta por ciclos começa a ser elaborada a partir do desejo do autor em apresentar sob formas distintas um mesmo tema, no caso, o absurdo, o que não significa que ele pretendia realizar em tais obras a mesma reflexão. Ao que tudo indica, seu intento não era fazer com que o sentido da obra literária fosse determinado pela obra filosófica, mas complementado, impulsionando e expandindo a reflexão já iniciada sob a outra forma (Cf. TODD, O. *Albert Camus une vie*. Paris: Gallimard, 1996).

uma etiqueta colocada sobre a obra; esta crítica, aliás, escrita por Camus em 1938, dirigia-se ao romance de Sartre, *A náusea*. Em sua explicação, Sartre nega que o romance camusiano seja mera literatura de tese e corresponda simplesmente a uma apresentação da reflexão filosófica de seu autor, não obstante, ele afirma que o ensaio “ilumina” a obra literária em questão, sugerindo com isso que o pensamento teórico sobre o absurdo apresentado em *O mito de Sísifo* esclarece as imagens configuradas inicialmente em *O estrangeiro*, isto é, explica-as: “é verdade que ele [Camus] acreditou atribuir à sua mensagem romanesca uma tradução que é precisamente o ‘Mito de Sísifo’ e veremos adiante o que é preciso pensar desta dublagem” (SARTRE, 2010, p.132).

Se o autor afirma que Camus não realiza a literatura de tese em *O estrangeiro*, por outro lado, segundo ele (2010, p. 134), *O mito de Sísifo* não passa de uma “tradução” do romance cujo protagonista Meursault “é construído de maneira a fornecer uma ilustração premeditada das teorias sustentadas em *O mito de Sísifo*”. A reflexão sartreana, assim, delimita o sentido do romance por meio de uma sutil rotulação da reflexão ensaística de Camus enquanto mera atribuição de um exato significado às imagens da obra literária e que se destinaria apenas a explicá-la e comentá-la. Ademais, a afirmação de que a construção do protagonista de *O estrangeiro* fora deliberadamente pensada como mera ilustração da teoria sobre o absurdo sugere uma consideração negativa a respeito da autonomia do romance de Camus, pois, embora não subjugue as imagens aos conceitos como faz a literatura de tese, tal obra parece incidir, segundo as palavras de Sartre, numa construção calculada que apenas encontraria sua razão de ser em seu duplo, isto é, na “dublagem” ou na “tradução” dos conceitos ou noções apresentados no ensaio filosófico. Diante disso, a leitura sartreana parece indicar que *O mito de Sísifo* apresenta uma dependência em relação à *O estrangeiro* ou uma deficiência que subordinaria o ensaio ao romance e vice-versa; a julgar pelo termo “dublagem” [*doublage*] utilizado por Sartre, apesar de sua análise elogiosa e apropriada da forma e do conteúdo do romance, pode-se inferir que para ele *O estrangeiro* só seria plenamente compreendido a partir da leitura do ensaio camusiano sobre o absurdo, o qual, por sua vez, corresponderia a uma explanação teórica acerca das imagens do romance. As noções filosóficas de *O mito de Sísifo* estariam assim subordinadas às imagens literárias de *O estrangeiro*, operando nada mais que sua tradução, o que também significa dizer, por outro lado, que as imagens do romance permanecem, a despeito de sua originalidade, subjugadas às significações que o ensaio filosófico traz à luz.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Mas por que a crítica de Sartre ao romance e ao ensaio de Camus estaria escamoteada nas entrelinhas de sua análise? O que o impediria de escrever explicitamente aquilo pensava? Uma possível resposta pode ser encontrada no início do texto, quando Sartre comenta que o livro de Camus fizera enorme sucesso assim que lançado, sendo

Sartre não nega que o livro de Camus é uma obra notável, porém ele o admite com alguma reserva, daí sua análise explicativa do romance a partir do ensaio indiciar a dependência entre ambos, o que leva a pensar que para Sartre as duas obras carecem, no fundo, de autonomia própria. Ele considera *O mito de Sísifo* não como uma obra de teor realmente filosófico, mas como o ensaio de um moralista, dizendo que os temas ali tratados “não são temas muito novos e Camus tampouco os apresenta como tais. Eles foram inventariados por uma espécie de razão seca, curta e contemplativa que é propriamente francesa: serviram de lugares-comuns ao pessimismo clássico” (SARTRE, 2010, p. 128). Em outras palavras, a análise sartreana parece considerar que o ensaio de Camus apresenta clichês da história do pensamento, abordados conceitualmente de maneira superficial, curta, o que não insere seu autor na história da filosofia, mas “na grande tradição desses moralistas franceses”, de modo que mesmo a crítica camusiana aos limites do pensamento racional e suas dúvidas quanto à ciência moderna apresentados em *O mito de Sísifo* seria melhor compreendida, segundo Sartre, se nos reportássemos aos autores do nominalismo científico. A partir disso, a conclusão da análise sartreana chama a atenção e sugere que para ele *O estrangeiro* se trata, na verdade, de uma obra menor, a qual não possui os requisitos necessários para ser considerada uma narrativa e, muito menos, um romance:

Como classificar essa obra seca e clara, tão organizada sob sua aparente desordem, tão ‘humana’, tão pouco secreta depois que possuímos sua chave? Não poderíamos chamá-la uma narrativa: a narrativa explica e coordena ao mesmo tempo em que descreve, ela substitui à ordem causal o encadeamento cronológico. Camus a nomeia ‘romance’. Contudo, o romance exige uma duração contínua, um devir, a presença manifesta da irreversibilidade do tempo. Não é sem hesitação que eu daria este nome a esta sucessão de presentes inertes que deixam vislumbrar nas entrelinhas a economia mecânica de um bolo de noiva. Ou então seria, à maneira de *Zadig* e *Candide*, um curto romance de moralista, com uma discreta ponta de sátira e retratos irônicos, que apesar da contribuição dos existencialistas alemães e romancistas americanos, permanece muito próxima, no fundo, de um conto de Voltaire (SARTRE, 2010, p. 146).

O arremate sartreano acerca do romance de Camus como semelhante a um conto de Voltaire, aponta, assim, não tanto para uma classificação ou aproximação estético-literária, mas para um elogio irônico e mesmo uma desqualificação da obra enquanto narrativa e romance de grande envergadura. É certo que o romance e o ensaio de Camus se complementam; sabe-se

---

considerado por outros críticos “o melhor livro desde o armistício”; nesse sentido, não é despropositada a suposição de uma ironia sutil na explicação sartreana de *O estrangeiro*, pois a partir de uma carta de Camus a Jean Grenier, de março de 1943, o autor argelino manifesta sua opinião acerca de tal análise dizendo: “[...] o artigo de Sartre é um modelo de ‘desmontagem’. Certamente há em toda criação um elemento instintivo que ele não considera. [...]. Eu sei também que a maior parte de suas críticas são justas, mas porque este tom ácido? ”. Assim, é interessante observar que se o próprio Camus percebera um tom ácido na análise sartreana de *O estrangeiro* e que resvala para *O mito de Sísifo*, não é despropositada a conjectura de que em algumas passagens o texto do filósofo francês esteja eivado de uma crítica irônica ao romance e ao ensaio camusianos, apesar da legitimidade de suas considerações a respeito deles. (Cf. CAMUS, A.; GRENIER, J. *Correspondance: 1932-1960*. Paris: Gallimard, 1981, p. 89).

que o plano do autor era compor sua obra a partir de ciclos nos quais a reflexão filosófica fosse apresentada sob a forma romanesca, dramática e ensaística, impulsionando a uma ampliação do pensar a respeito dos temas caros ao autor, mas isso não significa que romance, ensaio filosófico e peça teatral correspondam a um comentário exato um do outro, à sua tradução ou à sua dublagem como Sartre insinua em sua análise. Camus apresenta o absurdo primeiramente por meio das imagens configuradas em *O estrangeiro* não por premeditação ou porque tenha em vista *O mito de Sísifo* como esclarecimento da mensagem literária – aliás, sabe-se que o ensaio foi criado concomitantemente à narrativa – mas porque o próprio tema ao qual ele se dedica exige tal configuração, uma vez que o sentimento do absurdo escapa à representação conceitual e pode ser apenas apresentado. Por isso o autor não oferece uma definição sobre o absurdo também em *O mito de Sísifo*, mas o modo pelo qual esse sentimento pode ser compreendido racionalmente, exemplificando e enumerando as formas pelas quais ele surge ou aparece na vida de um homem e as consequências que acarreta, não se tratando de um comentário ou de uma tradução de *O estrangeiro*, mas do desenvolvimento de um pensamento que visa expandir a reflexão configurada sob a forma literária: o romance não esgota o ensaio e vice-versa. Aliás, ambos ultrapassam a seu modo a temática sobre o absurdo na medida em que apontam para o prosseguimento da reflexão camusiana e da constituição da obra do autor, desenvolvimento que, à época de sua *Explicação sobre O estrangeiro*, Sartre não tinha como prever.<sup>91</sup>

Para além das implicações de conteúdo que *O estrangeiro* estabelece com *O mito de Sísifo*, o romance coloca a questão da forma pela qual o sentimento do absurdo pode ser apreendido e narrado, uma vez que o absurdo denuncia, paradoxalmente, a própria impossibilidade de atribuição de uma unidade de sentido à experiência humana no mundo. Em outras palavras, *O estrangeiro* busca apresentar o paradoxo entre a tentativa de atribuição de uma unidade a múltiplas vivências – intencionada por toda narrativa – e a desconexão entre elas, isto é, seu absurdo. Nesse âmbito, a construção de uma unidade de sentido por meio da

---

<sup>91</sup> Provavelmente Sartre também não sabia que *O estrangeiro* tinha suas origens na tentativa de romance que *A morte feliz* constituía para o autor argelino. Essa primeira narrativa reúne alguns temas caros ao jovem Camus e que serão reconfigurados posteriormente em *O estrangeiro*, a começar pelo nome do protagonista que primeiramente recebe o nome de Patrice Mersault para ser alguns anos mais tarde rebatizado como Meursault no primeiro romance publicado do autor. *A morte feliz* procura configurar as inquietações e reflexões de Camus acerca de uma vida bem vivida; a busca pela felicidade, o amor livre, a consciência da morte e uma “morte consciente” são os temas que orientam o enredo desta narrativa malfadada, na qual também a relação com o dinheiro é inscrita como necessária à realização da felicidade humana, de modo que a miséria ou a pobreza figuram como uma condição que impede o homem de ser feliz. De acordo com Jacqueline Lévi-Valensi (2006, p. 479), as razões do abandono deste romance por Camus são de ordem interna, ou seja, “no momento mesmo em que ele escreve *A morte feliz*, Camus vislumbra outros projetos romanescos, dos quais alguns, reagrupados e adequando-se uns aos outros, farão nascer *O estrangeiro*”.

narrativa não visa superar tal contrassenso, mas apresentá-lo a partir do contraste existente entre os polos indissolúveis e complementares que, segundo Camus, configuram a realidade.

A primeira parte do romance apresenta as descrições de Meursault sobre o que lhe chamara a atenção nos acontecimentos dos quais participou: o telegrama informando a morte de sua mãe, a viagem cansativa, o velório e o enterro no asilo, seu retorno à cidade, o banho de mar com Marie, o tédio do domingo, a sessão de cinema, o amor e o ódio de um velho por seu cachorro, a aproximação com seu vizinho proxeneta, a viagem à praia, um assassinato sem motivo racional; tudo isso é descrito de acordo com as sensações pelas quais o protagonista foi afetado, uma vez que a experiência sensível é relatada como desencadeadora de sentimentos, pensamentos, ações e reações pelo narrador:

Em volta de mim, era sempre o mesmo campo luminoso engurgitado de sol. O brilho do céu era insustentável. A um dado momento, nós passamos por uma parte da estrada que havia sido recentemente refeita. O sol derretia o asfalto. Os pés enterravam-se, deixando aberta sua polpa brilhante. Por cima do carro, o chapéu do cocheiro, de couro escuro, parecia ter sido moldado na mesma lama negra. Sentia-me um pouco perdido entre o céu azul e branco e a monotonia destas cores, negro pegajoso do asfalto aberto, negro baço das roupas, negro laqueado do carro. Tudo isto, o sol, o cheiro de borracha e de óleo do carro, o do verniz e o do incenso, o cansaço de uma noite de insônia, me perturbava o olhar e as ideias. [...] Eu ainda guardei algumas imagens deste dia: por exemplo, o rosto de Pérez quando, pela última vez, ele se juntou a nós perto da vila. Grossas lágrimas escorriam pelas suas bochechas. Mas, por causa das rugas, não caíam. Dividiam-se, juntavam-se e formavam uma máscara de água nessa cara arruinada. Houve ainda a igreja e os aldeões nos passeios, os gerânios vermelhos nos jazigos do cemitério, o desmaio de Perez (dir-se-ia um boneco partido), a terra cor de sangue que atiravam para cima do caixão de mamãe, a carne branca das raízes que se lhes juntavam, ainda mais gente, vozes, a vila, a espera diante de um café, o incessante roncar do motor, e minha alegria quando o ônibus entrou no ninho de luzes de Argel que pensei que iria me deitar e dormir durante doze horas (CAMUS, 2011, pp. 28-30).<sup>92</sup>

A narração se compõe do registro das experiências vividas pelo narrador e suas sensações são relatadas à maneira de uma adição, com especial precisão no que se refere às impressões deixadas pela luz e pelas cores do mundo natural.<sup>93</sup> Tal procedimento evoca os textos de *Núpcias* tanto pela sua forma eminentemente literária – e mesmo lírica, ainda que desencantada e sóbria – quanto pelo conteúdo que o texto revela, uma consciência que narra sua presença e ao mesmo tempo sua distância em relação ao mundo que a rodeia, isto é, que relata o modo pelo qual presenciou os fenômenos do real sem por eles se deixar envolver, de modo que as experiências passadas são por ela acolhidas sem a atribuição de qualquer hierarquia ou

<sup>92</sup> CAMUS, A. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 2011.

<sup>93</sup> Imagem marcante na obra camusiana, o sol está presente nos momentos mais significativos da vida de Meursault, como no enterro de sua mãe, no banho de mar com Maria e no momento em que assassina o árabe na praia. Apresentado pelo narrador como sinônimo de uma grandeza esmagadora, fonte de vitalidade, de desconforto, de prazer e confusão ao mesmo tempo, o sol desperta sua sensibilidade, colocando-o em contato próximo com a diversidade sensível e incontestável do real.

juízo entre elas. Ora, se levarmos em conta as considerações expostas em *O mito de Sísifo*, diremos que Camus pretende apresentar a vida de Meursault como uma vida absurda, mas não se pode dizer que à época dos acontecimentos Meursault tinha consciência da passividade com que era afetado pelas coisas. Como visto, o homem absurdo é lúcido, consciente de sua situação tal como Don Juan, o ator e o conquistador descritos por Camus, por isso, se Meursault exemplifica um homem absurdo, ele o é na medida em que narra ou recria suas experiências vividas de acordo com a lucidez adquirida. Também não se pode dizer que o protagonista do romance seja indiferente ou ingênuo, pois ele relata seu cansaço da viagem ao asilo, seu incômodo com o calor, a recordação de algumas imagens do enterro e sua alegria ao voltar para casa; as coisas lhe afetaram de alguma maneira, mas elas não são hierarquizadas ou valoradas, sendo simplesmente narradas em seu registro sensível. Sua consciência está, portanto, imersa no ambiente em que se deram os acontecimentos narrados, mas não há uma reflexão profunda sobre eles, de sorte que são descritos, na primeira parte do romance, de acordo com o modo pelo qual sua percepção fora afetada pela diversidade sensível do real. Meursault não se demora expondo os meandros de seu pensamento e sua narração constitui uma forma de organização do que foi experimentado por sua sensibilidade, tendendo, inicialmente, a priorizar a descrição de suas impressões sensíveis do mundo exterior em vez de realizar uma reflexão acerca dele.

A primeira parte do romance é constituída pelas descrições do narrador a respeito do que ocorreu em sua vida nos últimos dias e o leitor não sabe porque Meursault se dedica a narrar tais fatos; as imagens que sobressaem de sua descrição adquirem um caráter gratuito e sem propósito aparente, constituindo em seu conjunto cenas isoladas do cotidiano de um homem como outro qualquer e para quem a vida é como ela é, nem ruim nem boa, nem alegre nem triste, ela apenas é. A lembrança da imagem das lágrimas que escorriam pelo rosto de Pérez, mas que eram barradas pelas rugas formando uma máscara de água, constitui na narrativa de *O estrangeiro* um exemplo do que seria uma cena isolada da vida de Meursault: quando o narrador se dedica a contá-la há uma interrupção da ação que estava sendo relatada – o enterro da mãe, o calor no asfalto, o cansaço, etc. – e a imagem das lágrimas no rosto enrugado de Pérez recebe do narrador um destaque que a isola da cena como um todo para desaparecer em seguida quando Meursault retoma a descrição dos fatos e do ambiente. Semelhante a uma câmera cinematográfica que realizasse um close ou uma aproximação detalhada, a narração parece seguir o rumo para o qual a consciência do narrador se voltara ao ser afetada por algum elemento

sensível, no caso, uma imagem que atraía sua visão.<sup>94</sup> Assim, Meursault não descreve os fatos exteriores apenas e nem realiza somente um brevíário de suas sensações passadas, mas relata o movimento feito em determinado momento por sua consciência em direção aos objetos do mundo, configurando tal experiência sensível tornada consciente – sua vivência – por meio da descrição de imagens que se sobressaem à cena e que representam uma visão rápida e carregada de intensidade:

Peguei um bonde para ir ao estabelecimento de banhos do porto. Ali, mergulhei para a água. Havia muita gente jovem. Encontrei na água Marie Cardona, uma antiga datilógrafa do escritório, de quem eu estava a fim na época. Ela também, creio eu. Mas ela despediu-se logo depois e não tivemos tempo. Ajudei-a a subir em uma boia e, neste movimento, rocei-lhe os seios. Estava eu ainda na água e ela já se estendia na boia de barriga para cima. Ela se voltou para mim. Tinha os cabelos nos olhos e sorria. Subi para o lado dela sobre a boia. Fazia um belo dia e, de brincadeira, deixei cair a cabeça para trás e a pousei sobre seu ventre. Ela nada disse e eu assim fiquei. Eu tinha o céu inteiro nos olhos, e ele estava azul e dourado. Sob minha nuca, eu sentia a barriga de Maria respirar suavemente. (CAMUS, 2011, p. 32).

Do bonde à praia cheia de gente e ao encontro com Marie, da lembrança dos tempos de escritório à ajuda para a subida na boia e ao toque acidental no seio: a descrição passa da configuração de uma imagem aberta e ampla para uma imagem fechada, isolada, focada no detalhe de uma sensação tátil; os cabelos nos olhos de Marie, a subida de Meursault na boia ao lado dela, a visão do céu azul e dourado preenchendo os olhos, o encontro de sua nuca com o ventre arfante da colega: a consciência do narrador focaliza a cada momento uma imagem diferente, as quais são descritas visando a composição do sentido de toda uma cena, a saber, o de uma aproximação amorosa entre ele e uma antiga colega de trabalho durante um banho de mar. Nesse âmbito, o conjunto de imagens descritas pelo narrador constitui uma cena na qual cada imagem é configurada como o instantâneo de uma sensação rápida e intensa, como algo gratuito, efêmero e carente em si mesma de sentido último. A cena constitui-se então a partir da reunião de tais imagens instantâneas e fortuitas, as quais, reunidas, adquirem um sentido sempre revogável, uma vez que cada imagem tomada em particular encontra-se destituída do sentido em questão, o qual só pode ser afirmado a partir do momento em que as imagens são reagrupadas em seu contexto, o da cena.

---

<sup>94</sup> A concepção da imagem enquanto cena na narrativa camusiana é sugerida por Jacqueline Lévi-Valensi (2006, p. 388, grifos da autora) em sua análise sobre o ensaio “Entre o sim e o não” de *O avesso e o direito*, sugestão que fundamenta nossa análise sobre a imagem no romance camusiano. Para Lévi-Valensi as imagens do referido ensaio são concebidas por meio de uma união entre o símbolo e a característica “cinematográfica” própria à narrativa camusiana, segundo a autora: “as hesitações do texto [o ensaio] sobre sua própria natureza encontram sua ultrapassagem e sua resolução nesta estética da imagem que Camus aqui liberta da teoria e coloca em prática. Ele não compreende o termo unicamente em seu sentido poético, mas o enriquece com o valor de seu emprego cinematográfico. [...] A imagem segundo o ensaio, isto é, o símbolo, e a imagem segundo a narrativa, isto é, a cena, se enriquecem mutuamente em seu campo semântico. Assim se especifica o sentido deste aforisma já citado: ‘se você quer ser filósofo, escreva romances’”.



Entremetidos, a própria narrativa constitui-se enquanto o movimento de uma consciência que procura atribuir uma forma de sentido às suas vivências, buscando testemunhá-las por meio de imagens que em si mesmas não remetem a qualquer significação; contudo, o agrupamento ou a organização sequencial dessas imagens produz um sentido que as ultrapassa em seu isolamento e individualidade mesmo que seja para configurar a impossibilidade de atribuição definitiva de uma forma de sentido às vivências humanas. A cena enquanto ordenação das imagens instantâneas e gratuitas produz um sentido próprio que constituirá em sua comunhão com as outras cenas do romance o todo narrativo diante do qual uma compreensão geral da obra poderá ser esboçada; desse modo, em *O estrangeiro*, a reflexão filosófica não é sugerida por meio da configuração simbólica da imagem, como nos ensaios de *O avesso e o direito*, mas tende a despontar do conjunto de imagens que formam uma cena, isto é, um momento ou situação da evolução do enredo. No último capítulo da primeira parte do romance, por exemplo, a cena do assassinato do árabe é constituída por imagens instantâneas que figuram, como na cena do banho de mar, experiências sensíveis intensas, de modo que o conjunto dessas imagens indicia a possibilidade de uma reflexão sobre a ausência de motivos racionais determinadores da ação humana, no caso, a mais definitiva e grave de todas, segundo Camus, o assassinato.

Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria sobre toda sua extensão para deixar que caísse uma chuva de fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei a superfície lisa da coronha e foi aí, com um barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecador, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Eu compreendi que havia destruído o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde eu tinha sido feliz. Então, atirei ainda quatro vezes sobre um corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse conta. E eram como quatro breves batidas que eu dava sobre a porta da infelicidade (CAMUS, 2011, pp. 92-93).

A descoberta pelo narrador da felicidade outrora vivida e sua consciência de que um equilíbrio fora rompido com o gesto definitivo do assassinato pergunta pelo modo como ele conduzira-se no mundo até então e, nesse sentido, a passagem acima configura uma espécie de desvelamento para o narrador,<sup>95</sup> uma súbita consciência do tempo de sua condição passada, presente e o vislumbre de sua possível condição futura.<sup>96</sup> A partir do momento em que atira

<sup>95</sup> Segundo Frank Planeille (2014, p. 79), “a cena mesma do assassinato assume uma outra dimensão. Pressionado por forças que ele [Meursault] não conhece, pela luz, o tempo que para, na extremidade dele mesmo, impedido de fazer meia volta, ele quebra, com um barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecador, a espessura do mundo. É então que tudo começa – o longo caminho para reencontrar por meio da consciência o que foi perdido pelo corpo. Então começa o pensamento” (cf. PLANEILLE, F. *Le juste et le vrai dans L'Étranger*. In: MORISI, Eve (org). *Camus et l'éthique*. Paris: Ed. Garnier, 2014, pp. 69-81).

<sup>96</sup> “[...] Meursault atira sobre o árabe: um impulso motor mecânico, de todo modo compreensível em tais circunstâncias enquanto reação no plano físico, mas ainda assim um ato sem motivo no plano racional. [...] este homicídio deve aparecer aos olhos do leitor como o cúmulo da absurdidade. Mas é também ao mesmo tempo o início de qualquer coisa realmente nova para Meursault (NOYER-WEIDNER, 1980, p. 77).

quatro vezes no corpo já inerte do árabe, o protagonista compreende naquele instante que até então vivera feliz: suas ações não implicavam em maiores consequências, pois sua consciência sobre a vida e sobre seus próprios valores estava recoberta pelo hábito, pelo ritmo maquinal e cotidiano das distrações com as quais ocupava seu tempo. Meursault não se enxergava como um homem absurdo e menos ainda se era ou não era feliz, por isso seu relato sobre o assassinato termina com a descrição da percepção de que com esse gesto ele se destinava por conta própria à infelicidade, pois ao narrar sua história ele compreende que aquilo que lhe impedia de tornar-se consciente de sua condição já não o impede mais, os esteios que sustentavam sua vida de outrora lhe foram ali retirados, o que significa que por meio de sua narração ele reconhece o momento em que desabaram os cenários nos quais estava acostumado a pensar e a agir, tornando-se lúcido. Se toda criação artística indicia, para Camus, uma tentativa de satisfação do desejo de unidade, a narrativa de *O estrangeiro* constitui o empenho criativo de Meursault em atribuir uma forma lúcida às suas vivências a partir de sua fidelidade ao sentimento do absurdo que descortinou para sua consciência a impossibilidade de conferir um sentido maior à existência. Por isso os acontecimentos da vida do narrador são figurados por meio de imagens instantâneas, efêmeras, intensas e carentes em si mesmas de significação, pois elas são fruto de uma lucidez conquistada e procuram descrever o que aconteceu sem produzir qualquer espécie de transcendência ou sentido último para o que fora vivenciado. Se Meursault pode ser considerado um homem absurdo é porque, como o artista ou como artista, ele recria lucidamente suas experiências, sem esperar que isso lhe traga qualquer consolo ou salvação. A compreensão de que seu gesto assassino o conduziria a consequências infelizes que ele sequer poderia imaginar em sua vida ordinária sugere que o narrador está consciente de que a equanimidade de todas as ações e valores não autoriza o crime, ou seja, Meursault narra sua história apontando para uma reflexão ética decorrente da lucidez proporcionada pelo encontro com o absurdo.

Na segunda parte do romance o narrador conta o que se seguiu ao homicídio: sua prisão, o interrogatório, seu julgamento, a condenação à morte, a espera da execução capital; contudo, sua narração tende agora a não relatar tanto as impressões sensíveis, mas seus pensamentos e juízos acerca do que aconteceu, apresentando o movimento de uma consciência que começa a refletir sobre si mesma e a ajuizar. Apesar de Meursault estar na maioria das vezes rodeado de pessoas, a primeira parte do romance apresenta um sujeito quase solipsista ao passo que a descrição dos eventos subsequentes ao assassinato do árabe deixa entrever uma alteração na postura da personagem em relação à exterioridade, uma vez que sua narração será composta principalmente por reflexões, ironias, juízos e raciocínios a partir do que foi dito por outros,

demonstrando uma atitude de escuta atenta e reconhecimento da alteridade. Nesse sentido, os acontecimentos da segunda parte testemunham o desenvolvimento da consciência do narrador rumo a uma clareza cada vez maior, de modo que os eventos narrados anteriormente começam a ganhar seu sentido como elementos singulares de um percurso, o do crescimento da lucidez do protagonista acerca de sua condição enquanto humano.<sup>97</sup>

Meursault conta que fora submetido a vários interrogatórios, mas narra apenas dois deles de maneira detalhada – um junto ao advogado e o outro com o juiz de instrução –, precisamente aqueles cujo conteúdo o coloca diante da questão sobre quem ele é, de modo que seu crime é tratado como uma questão secundária; pela primeira vez Meursault é intimado a revelar aquilo em que acredita ou por qual valor ele rege as suas ações, isto é, ele se vê obrigado a justificar para outros homens o modo pelo qual se conduz no mundo, pergunta que até então ele não se colocava. A cena que abre o primeiro capítulo da segunda parte trata de um interrogatório no qual o juiz, um cristão declarado, acossa Meursault diante de um crucifixo, questionando-o não sobre os motivos pelos quais cometera o homicídio, mas se ele acreditava em Deus; o interrogatório ao qual é submetido, portanto, não se dá no registro da ordem jurídica e sim moral, constringendo Meursault a confessar-se de acordo ou não com a crença daqueles que iriam julgá-lo, procedimento este semelhante ao dos doutrinadores das ideologias totalitárias que Camus descreverá em *O homem revoltado*. O encontro com o juiz de instrução é determinante para o narrador, pois o conduz ao início de uma reflexão sobre si mesmo, de modo que ao ser questionado por seu advogado sobre os detalhes de sua vida pessoal como, por exemplo, seus sentimentos no dia enterro de sua mãe, Meursault revela: “eu respondi [...] que havia perdido um pouco o costume de me interrogar e que era difícil lhe informar. [...] No entanto, eu lhe expliquei que tinha uma natureza tal que minhas necessidades físicas perturbavam frequentemente meus sentimentos” (CAMUS, 2011, p. 100). Meursault já não é mais o mesmo personagem de antes, ele analisa sua conduta de outrora e percebe o quanto as impressões sensíveis lhe afetavam, impedindo-o de atentar para outros detalhes do real, sua narração começa, portanto, a desvelar o processo de autoconhecimento pelo qual passou e a lucidez adquirida nesse percurso, a qual o impulsiona agora a narrar, a reorganizar as suas vivências como forma de testemunhar o desenvolvimento de sua consciência e contar sua versão dos fatos. Meursault, antes de tudo, rememora: “assim, mais eu refletia e mais coisas

---

<sup>97</sup> De acordo com Noyer-Weidner (1980, p. 77), “[...] de capítulo em capítulo, a narrativa procurou até aqui a nítida impressão da absurdidade. Mas neste momento Meursault diz: ‘foi aí (...) que tudo começou’. [...] É a partir deste momento que ele não mais descreve apenas, mas que ele tem algo, no sentido próprio do termo, a contar”. [...] Esta não é a única destreza de Camus nesta obra, mas ela lança luz sobre o problema do artista diante da tensão logicamente irreduzível entre ‘absurdidade’ e ‘narração racional’.

desconhecidas e esquecidas eu tirava de minha memória. Eu compreendi então que um homem que tivesse vivido um só dia poderia sem esforço viver cem anos em uma prisão. Ele teria recordações suficientes para não se entediar” (CAMUS, 2011, p. 121). Sua consciência agora não se volta tanto para o detalhe de uma sensação física, mas para as lembranças, as quais, longe de o encerrarem no passado ou na nostalgia de um paraíso perdido, fazendo dele um estrangeiro em relação aos outros e ao mundo, propiciam o surgimento de uma simpatia para com a vida e o reconhecimento de seu amor por ela.

Ele se distrai pensando em como matar o tempo e lê várias vezes a mesma notícia de um velho pedaço de jornal encontrado entre o estrado e o leito. Meursault reflete sobre a história ocorrida na Tchecoslováquia, na qual um homem retorna enriquecido após vinte e cinco anos a sua terra natal, hospedando-se no hotel dirigido por sua mãe e sua irmã, sem revelar sua real identidade com o intuito de surpreendê-las depois. A mãe e a filha vivem uma vida sem perspectivas e ao observarem que o novo hóspede é uma pessoa de posses, matam-no durante a noite para roubá-lo, pensando que com o dinheiro poderiam mudar de vida. No dia seguinte, sua mulher aparece no hotel procurando-o e revela sua real identidade; mãe e filha então se dão conta de que haviam assassinado o filho e o irmão, suicidando-se depois – uma se enforca e a outra se joga num poço.<sup>98</sup> A história apresenta o destino de uma família cujas ações ultrapassaram um limiar ético, resultando em consequências trágicas, de modo que para Meursault, a notícia parece inverossímil e natural ao mesmo tempo: ela se assemelha tanto a uma obra de ficção quanto a um fato possível de ocorrer na vida de qualquer homem, contudo, para o narrador, ela evidencia uma espécie de jogo ao qual é preciso recusar, a saber, o da ação desonesta que engana o outro e mascara a realidade em vez de promover o seu desvelamento e conduzir a uma conduta pautada pela lucidez. Meursault narra sua história pretendendo com isso produzir um relato honesto acerca do desenvolvimento ético de sua consciência:

[...] olhei-me no espelho na bacia de esmalte. Pareceu-me que minha cara ficava séria, mesmo quando tentava sorrir. Agitei-a diante de mim. Sorri, mas a imagem conservou o mesmo ar severo e triste. Aproximei-me da claraboia e, na última luz do dia, contemplei uma vez mais a minha imagem. Continuava séria, e porque o espanto, se nesse instante, também eu estava sério? Mas ao mesmo tempo e pela primeira vez em meses, eu ouvi distintamente o som da minha voz. Eu a reconheci por aquela que ressoava há tanto tempo nos meus ouvidos e compreendi que durante todo esse tempo eu havia falado sozinho (CAMUS, 2011, p. 124).

A descrição do reconhecimento de sua imagem e de sua própria voz demonstra que pela primeira vez o protagonista atenta para si mesmo, para sua carne, bem como para o diálogo

---

<sup>98</sup> Este é exatamente o enredo da peça *O mal-entendido*, escrita por Camus nos anos 1940 e publicada com algumas modificações em 1958. Voltaremos a ela na análise sobre a imagem no teatro camusiano.

incessante de seu pensamento e o solipsismo em que até então vivera; ao redescobrir-se como um ser portador de uma imagem e de uma voz, ele se torna capaz, dias depois em seu julgamento, de reconhecer afetivamente o outro – um jornalista que o fitava – como a si mesmo: “em seu rosto um pouco assimétrico, eu não via senão seus dois olhos, muito claros, que me examinavam atentamente, sem exprimir nada que fosse definível. E eu tive a impressão estranha de ser olhado por mim mesmo” (CAMUS, 2011, p. 130). Meursault relata a abertura de sua consciência para o mundo e a relação com o outro implicada nesse processo, uma vez que a saída da passividade em que estava encerrado insinua uma compreensão de seu pertencimento ao gênero humano. Ele conta que pela primeira vez sentiu vontade de chorar, depois de anos, ao sentir que era detestado pela maioria das pessoas no tribunal; relata sua vontade, pela primeira vez, de abraçar um homem, seu amigo Céleste; também pela primeira vez compreende que seu julgamento é feito sob o registro moral e não jurídico e que, sob os olhares do senso comum, ele era culpado.<sup>99</sup> Nessa segunda parte do romance, o protagonista não apenas registra os fatos, mas narra crítica e ironicamente sua percepção deles, o que pressupõe uma consciência que reflete sobre o real, como, por exemplo, quando em seu primeiro interrogatório ele confessa que teve um pouco de medo do juiz que lhe gritava com o crucifixo nas mãos, mas que isso era ridículo, afinal o criminoso ali era ele; do mesmo modo, quando o procurador deduz ter sido premeditado o assassinato do árabe porque seu autor era inteligente, Meursault ironiza ao pensar que “as qualidades de um homem comum podem tornar-se acusações abomináveis contra um culpado” (CAMUS, 2011, p. 152). O levante de consciência do protagonista-narrador insinua-se, assim, na forma e no conteúdo de sua narração por meio de uma ironia que denuncia o caráter fictício ou falso das produções humanas fundamentadas pela ilusão da unidade, como, no caso, a justiça.

A narração sobre o julgamento aponta para o núcleo hermenêutico problemático característico do discurso judiciário, uma vez que um mesmo fato possui interpretações divergentes, sendo impossível atribuir a ele um sentido único e definitivo; de acordo com o pensamento camusiano, o caráter heterogêneo das vivências humanas e a busca incessante e sempre insatisfeita por formas de unidade na existência intensificam o sentimento dessa impossibilidade, a qual é configurada no romance por meio dos discursos do advogado e do procurador, ambos incompatíveis com o relato dos acontecimentos narrados anteriormente por Meursault. O narrador expõe a disparidade entre as suas impressões, pensamentos e sensações,

---

<sup>99</sup> Segundo Noyer-Weidner (1980, p. 81), “Meursault não só mudou, mas tornou-se consciente dessa mudança; ele avança pouco a pouco, por assim dizer, da simples existência para uma vida reconhecida em sua essência. Esta progressão interior é marcada, como foi dito, por numerosos ‘pela primeira vez’ como sinal de evolução interior”.

enfim, entre aquilo que realmente vivera e o modo pelo qual essas vivências particulares foram interpretadas e julgadas por outros que mal o conheciam, de modo que a forma e o conteúdo da narrativa na primeira parte do romance são então justificados em razão da forma e do conteúdo do discurso do procurador e do advogado na segunda parte da obra. O procurador faz de Meursault um monstro moral, afirmando ser ele uma pessoa sem sentimentos, sem remorsos e mesmo sem alma, dado que não chorara no enterro da mãe e no outro dia fora tomar um banho de mar e ver um filme cômico; o advogado de defesa também não consegue fazer um relato verossímil do acusado uma vez que o declara como um trabalhador infatigável, fiel à empresa em que trabalhava, amado por todos e sensível à miséria dos outros. Ambas as análises não conseguem descrever o caráter comum e gratuito da existência que Meursault levava, ambas constituem uma falsificação legalizada da realidade e oriunda dos anseios constituintes da própria subjetividade humana sedenta por esclarecer e sintetizar em fórmulas aquilo que escapa ao seu registro. A tentativa a qualquer custo da produção de uma síntese sobre os fatos e as vivências humanas degenera em uma atividade angustiante porque ignora a origem profunda do próprio anseio que impele a subjetividade à fabricação de uma unidade para uma realidade que se apresenta como diversidade infinita, conduzindo a injustiças várias. Essa agonia é configurada no depoimento de Marie quando ela irrompe em lágrimas e soluços, dizendo que não fora daquele jeito que as coisas aconteceram, “que havia outra coisa” e que a forçavam a dizer o contrário do que pensava. Nesse sentido, a narração de Meursault acusa como problemática e, no limite, como perigosa a busca humana incansável pela atribuição de um sentido ao real e aos acontecimentos, os quais escapam às determinações racionais, apontando para o caráter meramente cênico dos rituais criados pelos homens, em especial o dos processos judiciais, e a consequente criação de verdades advindas desta encenação, a despeito das motivações e limitações originárias do pensamento e da compreensão humana das coisas. Por meio da narração pode-se observar, portanto, uma reflexão sobre a justiça e a verdade que ela proclama como criações do espírito, as quais, assim como as obras de arte medíocres, segundo o autor, favorecem o surgimento de fabulações e não uma consciência lúcida sobre o real; a imagem do monstro moral criada pelo procurador para que Meursault fosse condenado, bem como a imagem do homem trabalhador incansável e querido inventada pelo advogado em sua defesa, constituem um exemplo típico de tais fabulações cuja criação acontece por meio de um espetáculo oferecido ao público, como é o caso do julgamento em questão:

[...] meu advogado, com a paciência esgotada, gritou levantando os braços, de modo que que suas mangas ao cair para trás descobriam as pregas de uma camisa engomada: “Enfim, ele é acusado de ter enterrado sua mãe ou de ter matado um homem?” O público riu. Mas o procurador levantou-se outra vez, ajustou a toga e

declarou que era preciso ter a ingenuidade do ilustre defensor para não sentir que havia entre as duas ordens de fatos uma relação profunda, patética, essencial. “Sim, exclamou ele com força, acuso este homem de ter enterrado uma mãe com um coração de criminoso”. Esta declaração pareceu provocar um efeito considerável sobre o público (CAMUS, 2011, pp.145-146).

Nota-se a semelhança da cena descrita com a apresentação de uma peça de teatro, pois o jogo dramático entre a pergunta do advogado e a resposta do procurador criam efeitos sobre o público que reage com risadas ou silêncios aos argumentos em debate no tribunal; do mesmo modo, pode-se dizer que ali uma história de assassinato é contada às pessoas, as quais acompanham o desenrolar do enredo, ávidas para saber o seu desfecho e qual destino será reservado ao protagonista/antagonista que Meursault parece representar para elas. O julgamento é consumado de acordo com o efeito moral produzido pela encenação do procurador e, uma vez que a atuação do advogado não convence o júri, Meursault é considerado culpado: ele é condenado à morte não tanto pelo homicídio em si, mas por aquilo que os outros – o júri, o juiz, a opinião pública – acreditavam que este ato revelava sobre a sua índole, os seus pensamentos e sentimentos; em última instância, sua condenação à morte é fundamentada e autorizada por uma moral totalitária que os homens buscam a qualquer preço instaurar no real como forma de ordená-lo ou unificá-lo de acordo com suas crenças particulares. Diante disso, ao mesmo tempo em que a narração configura o desenvolvimento progressivo de sua lucidez, ela também apresenta o surgimento no narrador do sentimento de indignação oriundo justamente dessa consciência lúcida a respeito de sua real condição, a de um condenado à morte. Meursault sabe que sua condenação é injusta, pois não fora julgado pelo seu ato homicida, mas pela criação imaginária de outrem a respeito de sua individualidade que não fora reconhecida como humana; apenas quando reconhece o outro como seu igual, Meursault adquire, paradoxalmente, consciência do absurdo das relações humanas, sentido como uma profunda ausência de empatia entre os homens. Nesse âmbito, a narração sugere por meio de toda a cena do julgamento a hipocrisia e o cinismo presentes nas diversas formas pelas quais a injustiça se realiza, estimulando no leitor um sentimento de empatia e solidariedade em relação àqueles, como Meursault, que são injustiçados e silenciados definitivamente em nome de uma ordem ou unidade abstratas e irrealizáveis dentro dos limites da experiência humana.

Uma vez condenado à morte, o narrador torna-se progressivamente mais indignado, pois mesmo a esperança de uma salvação qualquer ou de um acaso que mudasse o rumo dos acontecimentos e o devolvesse à vida lhe está interdito; quando vem a ter esperanças, Meursault já não pode ter esperanças, quando se torna consciente da vida, perdera a própria possibilidade da vida e esta já não lhe pertence. O pensamento lúcido a respeito de sua condição

injusta – e por isso mesmo absurda – instiga-lhe o sentimento de revolta contra tudo aquilo que lhe tira ou nega o direito à existência, contra tudo o que substitui a experiência viva pelas abstrações unificantes do pensar, as quais encontram-se consolidadas, por exemplo, nas ideias consoladoras que por meio da esperança incitam à resignação e ao abandono ao mundo, tal como propõe o padre quando visita Meursault na prisão. Ele tenta extrair do condenado qualquer indício de crença no eterno ou esperança futura e procura em sua alma sinais de desespero, arrependimento, um sentimento de culpa ou o desejo de absolvição em relação a seu crime, mas o que encontra é um homem lúcido, naturalmente com medo, já que tem consciência de seu fim próximo. Meursault não pensa em vida futura ou em Deus porque lhe resta pouco tempo junto da única certeza que possui: a vida que pulsa em seu corpo e por meio da qual pode experimentar a diversidade e a beleza do mundo; quanto de tudo isso ele poderia viver mesmo preso e ainda mais se conseguisse por obra de um acaso a liberdade, se não tivessem decidido por ele em que minuto teriam fim os seus prazeres e os seus dias? As vivências do narrador são incompreensíveis ao padre, pois falam de uma vida a ser vivida por ela e nela mesma e não em vista de uma vida futura na qual os anseios unificantes da alma humana estariam satisfeitos, pois é na incompletude, na estranheza e na lucidez oriundas da absurda relação do humano com o mundo que Meursault descobre a realização possível da felicidade. Diante disso, o narrador descreve seu acesso de cólera diante da postura piedosa do padre, a qual, no entanto, denota a crença numa suposta superioridade moral que só os hipócritas e os tiranos são capazes:

“Não, meu filho, disse ele pondo a mão sobre meu ombro. Estou ao seu lado. Mas você não o pode saber, porque o seu coração está cego. Eu rezarei por você”. Então, eu não sei porque, houve alguma coisa que rebentou dentro de mim. Eu me pus a gritar com toda a garganta e o insultei e lhe disse para não rezar. Eu o agarrei pelo colarinho de sua batina. Eu despejava sobre ele todo o fundo de meu coração com impulsos misturados de alegria e de cólera. Tinha um ar tão confiante, não tinha? Contudo, nenhuma das suas certezas valia um cabelo de mulher. Ele nem sequer tinha a certeza de estar vivo, já que vivia como um morto. Eu, parecia ter as mãos vazias. Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo da minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, eu não tinha mais do que isso. Mas ao menos eu tinha essa verdade tanto quanto ela tinha a mim. Eu tive razão, eu tinha ainda razão, teria sempre razão (CAMUS, 2011, pp.180-181).

A discussão com o padre marca o apogeu da lucidez do narrador que jamais esteve tão certo de seus pensamentos e sentimentos, o que mostra que durante todo o tempo na prisão Meursault refletira profundamente sobre tudo o que lhe acontecera e que seu rompante de ira servira na verdade para purgá-lo de todo o mal, isto é, esvaziá-lo de qualquer resquício de esperança que porventura poderia existir em seu coração. Meursault assume seu destino absurdo e por isso consegue se abrir pela primeira vez “à terna indiferença do mundo”; jamais estivera tão consciente de seu amor à vida e certo de que fora um homem feliz e que ainda o era por sentir



“os odores da noite, de terra e sal, refrescar suas têmporas”, desfrutando da “maravilhosa paz” do verão adormecido na “noite carregada de sinais e de estrelas”.<sup>100</sup>

O processo do desenvolvimento da lucidez de consciência propicia a Meursault a descoberta de um valor ao qual é imperioso comunicar, por isso ele narra, para testemunhar a descoberta da vida como valor. Como foi dito, não se sabe ao certo em que momento Meursault relata o que lhe aconteceu, mas pode-se presumir que ele ainda não foi executado ou então que o acaso conspirou a seu favor, permitindo que de alguma forma obtivesse de volta sua liberdade e sua vida,<sup>101</sup> nesse âmbito, sua história apresenta-se ao mesmo tempo como uma cria o absurda e obra de um homem revoltado, configurando o testemunho de um condenado à morte que recusa a resignar-se diante de seu destino, de modo que seu ímpeto de vida o leva a recriar a existência por meio da narra o literária procurando testemunhar por meio das palavras a sua vivência da absurdidade e a descoberta do valor a que ela o impulsionou.<sup>102</sup> Ao término da narrativa, a primeira parte da história de Meursault adquire seu sentido como parte da “aventura do herói” necessária ao entendimento dos caminhos pelos quais sua transforma o interna aconteceu, porém não se trata da narra o do fluxo de uma consciência que por meio de seus próprios recursos chega a esclarecer-se sobre alguma coisa, assim como não diz respeito a um herói que se debate contra adversidades externas de modo que a narrativa como um todo simbolize a história de sua impotência perante o real. Meursault não narra fluxos de consciência, mas descreve e reflete sobre suas vivências; ele não se debate contra as circunstâncias exteriores tentando manipulá-las, mas revolta-se contra aquilo tudo que o impede de vivê-las, de modo que, ao final, se o que lhe resta é a morte, esta não será configurada como o símbolo de sua impotência, mas como a imagem de sua obstina o: “para que tudo seja consumado, para que

---

<sup>100</sup> “A descoberta de uma verdade existencial implica uma memória daquilo que foi, do “ter-sido”. Ao fim de sua trajetória de livramento e medita o, no instante de sua morte sem d vida próxima, o grande retorno da memória de Meursault   também uma afirma o de sua verdade, de uma fidelidade agora consciente àquilo que constituiu sua vida. Ele está pronto a tudo reviver [...]” (PLANEILLE, 2014, p. 78).

<sup>101</sup> Algumas passagens no capítulo 2 da parte II do romance indiciam tal possibilidade interpretativa: “Quando eu entrei na prisão, eu compreendi ao fim de alguns dias que eu não gostaria de falar sobre esta parte de minha vida” (CAMUS, 2011, p. 111); “[...] eu estava atormentado pelo desejo de uma mulher. Era natural, eu era jovem” (Ibid., p.118); “mais tarde eu compreendi que aquilo também fazia parte da puni o. Mas naquele momento, eu tinha me habituado a não mais fumar [...]” (Ibid., p. 120); “Eu posso dizer que, nos últimos meses eu dormia de dezesseis a dezoito horas por dia” (Ibid., p.121).

<sup>102</sup> De acordo com Mothi K. Ray (2001, p. 117/118), “a revolta de Meursault   uma revolta contra o destino humano. Em meio   indiferença de um mundo privado de Deus, nada tem importância ou valor exceto o ato puro de viver no instante. [...] O herói camusiano representa uma atitude de revolta metafísica. Ao se revoltar contra o absurdo, ele redescobre uma parte de si mesmo que ele considera importante e essencial.   com esse conhecimento que ele se confronta com a absurdidade da existência. Ainda que aparentemente negativa, a revolta lhe revela estes elementos que, nele, merecem ser defendidos. Não há complacência confortável, mas uma adesão à sua própria verdade por mais difícil que seja ela” (Cf. RAY, M.K. L’existencialisme de Camus comme stratégie de la Révolte. In: DUBOIS, Lionel (org.). *Albert Camus: la revolte*. Poitiers: Les Editions du Pont-Neuf, 2001, pp.113-119).

eu me sinta menos só, resta-me desejar muitos espectadores no dia de minha execução e que eles me recebam com gritos de ódio” (CAMUS, 2011, p. 184). Esta última frase do narrador evidencia o caráter irreconciliável de seu pensamento, sua recusa e o desejo de estar ainda entre os homens mesmo que para ser calorosamente acolhido pelo ódio de seus semelhantes.

Desse modo, *O estrangeiro* constitui um romance em que a questão sobre a organização das vivências por meio da criação literária é configurada como forma e conteúdo da narração; também o percurso do desenvolvimento da consciência lúcida do narrador não se dá de maneira solipsista, como mero diálogo consigo mesmo, mas é realizado por meio de um entrelaçamento da experiência sensível com a reflexão cujo ápice é atingido ao final da narrativa, configurando-a enquanto obra artística e filosófica propulsora de uma reflexão ética. Assim, é possível admitir que o romance considerado em seu todo seja compreendido como um símbolo sobre as consequências da assunção do absurdo como valor na vida de um homem, contudo, como ressaltamos anteriormente, a narrativa de Meursault não é composta por imagens simbólicas, mas por imagens que em si mesmas ou agrupadas na cena não evocam necessariamente um universo de sentido correspondente, estando ele configurado nas imagens mesmas. Em outras palavras, seja na cena do enterro da mãe, do banho de mar com Marie, do assassinato do árabe na praia, do julgamento de Meursault ou a cena da discussão deste com o padre, a própria forma do texto ou sua composição descritiva das imagens – a cena – bem como o conteúdo que essa cena revela, sugere, ela própria, uma reflexão sobre a indiferença dos acontecimentos, a igualdade de valor entre eles, os prazeres de um homem no mundo, a percepção de que o assassinato rompe um equilíbrio, a consciência do absurdo e da injustiça, a lucidez diante do inaceitável, o amor à vida e ao humano. O narrador relata suas impressões e reflexões sobre os acontecimentos sem criar para além deles sentidos ocultos, atendo-se à evidência sensível na primeira parte e à reflexão sobre os fatos na segunda. Diferentemente do que ocorre nos ensaios de *O avesso e o direito*, em *O estrangeiro* a narração não visa expandir o campo semântico da imagem, pois esta é descrita em sua nudez e gratuidade, tal como se apresentam, segundo o autor, os fenômenos do mundo, no entanto, não decorre daí que a significação das imagens da narrativa não possa ser explorada pela reflexão – se assim fosse o romance estaria condenado. Com efeito, em *O estrangeiro* não parece haver uma configuração simbólica das imagens pelo autor e sim o agrupamento delas em uma cena que o próprio ato de narrar visa compor, por isso algumas descrições parecem evocar, principalmente na primeira parte da obra, um procedimento cinematográfico de composição das imagens. No primeiro conjunto de ensaios publicados de Camus, a imagem configurava um símbolo: uma vez que oriunda da experiência

sensível, ela era destacada da realidade de onde proveio e retrabalhada a partir da cooperação entre a atividade imaginária e a reflexão do entendimento, apresentando um universo suprassensível correspondente e fecundo de significações; já no primeiro romance, a configuração da imagem ocorre por meio de um encadeamento de ações, acontecimentos, pensamentos e sensações em uma sequência de cenas que indiciam a possibilidade de uma reflexão a partir delas. Assim, se o potencial simbólico não está excluído do romance enquanto obra, isto é, enquanto um todo de cenas ordenadas numa unidade narrativa, ele parece aí se constituir como consequência do modo pelo qual Camus trabalha a forma romanesca e não como princípio formal de composição das imagens no texto.

## IV

## DIZER NÃO É DIZER SIM – A REVOLTA

## 1. História e metafísica: o niilismo

*O estrangeiro* apresenta o percurso interior do protagonista-narrador, do desenvolvimento da lucidez de sua consciência a afirmação de uma revolta contra a morte e tudo aquilo que aniquila a vida; o primeiro romance de Camus aponta, assim, para uma reflexão ética sobre o valor da vida e que propõe pensar a vida como valor orientador da ação humana. Uma vez que o sentimento do absurdo, tal como Camus o descreve em *O mito de Sísifo*, mobiliza a subjetividade à dúvida radical sobre o sentido das ações, mas não estabelece certezas ou mesmo sugere preceitos pelos quais guiá-las, a conduta humana passa a ser vista como um conjunto de gestos mecânicos e rotineiros sem sentido último, de modo que as ações são destituídas de qualquer hierarquia valorativa entre elas. Ora, se todas as ações possuem igual valor, o suicídio não pode ser encarado como exemplo de ação desonesta em face do absurdo, pois tal consideração implicaria necessariamente na atribuição de um valor diferenciado à ação contrária, aquela que escolhe pela manutenção da consciência ante o divórcio entre o eu e o mundo; em outras palavras, ao dizer que o suicídio constitui uma conduta desonesta em relação ao sentimento do absurdo, afirma-se a permanência na vida como preceito ético pelo qual as ações humanas seriam orientadas de modo honesto. O sentimento do absurdo instaura, portanto, uma contradição e não oferece saída para ela: por um lado, ele leva à constatação da ausência de hierarquia valorativa entre todas as ações, mas, por outro lado, conduz à afirmação de um valor pelo qual os homens devem direcionar as suas ações diante dele. Se todas as ações fossem iguais, de acordo com Camus, o suicídio e o assassinato poderiam ser encarados da mesma forma que uma ida ao teatro ou a escolha de um produto no supermercado, seriam gestos cotidianos como qualquer outro e, na falta de um valor que orientasse a ação, a regra seria feita pelo mais forte, o que conduziria certamente à legalização do crime, ainda que, como já visto, o absurdo não o autorize. Para uma consciência completamente absurda, o homicídio do árabe constituiria apenas mais um acontecimento na vida de Meursault, como um banho de mar, e, no entanto, não é o que acontece, pois se sabe que a partir desse gesto toda a sua vida muda, iniciando o processo de seu despertar interior. Assim, já em *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo* podemos encontrar indícios do encaminhamento posterior da reflexão camusiana, uma vez que,

no romance, a plenitude da lucidez adquirida por Meursault acerca de sua condição ecoa ao fim da narrativa como o grito de um homem revoltado que recusa a injustiça, a condenação à morte e aponta para um valor que é preciso defender; o não que Meursault responde às formas de resignação está carregado de um sim implícito que ele diz à existência, aceitando-a em toda a sua absurdidade e assumindo-a enquanto princípio ético orientador da ação moral, pois mesmo para afirmar que a vida é absurda é necessário que a consciência esteja viva.<sup>103</sup> Mas porque a vida deve ser alçada à condição de um valor a ser defendido?

Em *O homem revoltado*, ensaio publicado em 1951, Camus constata a ocorrência de dois tipos de crimes aniquiladores da vida humana: os crimes de lógica e os crimes de paixão; a partir da evidência de que os crimes passionais são justamente aqueles que se furtam a uma explicação racional e não se baseiam em qualquer doutrina, crença ou ideia que os justifique, o autor procura investigar os motivos pelos quais o assassinato premeditado de outros seres humanos foi legalizado na contemporaneidade em nome de determinadas ideias a serem realizadas e fins a serem atingidos; em outras palavras, Camus procura entender porque a sociedade europeia da primeira metade do século XX chegou ao ponto de permitir e justificar o massacre de milhões de pessoas para que ideias, sistemas ou doutrinas fizessem sua tentativa de inserção ou materialização no real. A investigação camusiana busca pensar a questão acerca do direito que um homem tem de matar o outro ou mesmo permitir que este seja morto, uma vez que o consentimento constitui, para o autor, um gesto tão grave quanto o próprio assassinato, pois, no limite, legaliza-o por meio de uma resignação caracterizada como uma espécie de ignorância calculada e suspeita. Sendo assim, até que ponto os homens podem se dizer inocentes em relação às atrocidades de seu tempo histórico, dado que mesmo a ação mais banal e ingênua, como a compra de um produto, por exemplo, pode hoje ser o motivo ou o resultado direto ou indireto do assassinato? Como podemos agir sem antes saber como e por quê nossa ação pode ocasionar a morte? Diante de tais questões, Camus procura compreender uma época histórica cuja crise seria constatada pela evidência de uma mutilação ética do humano dominado pelo terror, sentimento este que o impeliria a se conduzir no mundo segundo critérios de julgamento fundados sobre o sucesso ou a eficácia da ação:

[...] a geração da qual eu falo sabe bem que esta crise não é esta ou aquela: ela é apenas a ascensão do terror consecutiva a uma perversão dos valores pelos quais um homem ou uma força histórica não mais são julgados em função de sua dignidade, mas em

<sup>103</sup> Roger Quilliot e Luis Falcon (1965, p. 1611) comentam que “a análise do absurdo é uma recusa do absurdo, ela dá forma à incoerência, lança alguma luz sobre as trevas e sistematiza uma experiência sem contornos [...] Por sua existência mesma e pela maneira que os problemas ali são colocados, *O mito de Sísifo* bem como *O estrangeiro* são obras de revolta porque elas pretendem comunicar uma certa verdade”. (QUILLIOT, R. & FAUCON, L. Commentaires. In: CAMUS, A. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965).

função de seu sucesso. A crise moderna consiste inteiramente no fato de que nenhum ocidental está assegurado de seu futuro imediato e que todos vivem com a angústia mais ou menos precisa de serem esmagados de uma forma ou de outra pela História (CAMUS, 2008, p. 740).<sup>104</sup>

Após o fim da Segunda Guerra, aos olhos do autor, a vitória sobre os nazistas não resolveu o problema essencial que o homem europeu deveria confrontar, a saber: o niilismo em que estava imersa toda a sua cultura, tal como já o diagnosticara Nietzsche; o terror nazista fora vencido, mas não as suas justificações ideológicas que dominavam o espírito do homem moderno, as quais, antes do nazismo e após ele, segundo Camus, continuavam a difundir o terror inscrevendo-o na estrutura da sociedade, tornando-o quase oficial, normal e racionalizado mesmo nos regimes ditos democráticos. O autor buscará questionar, portanto, a real possibilidade de resistência a essa forma de dominação e aniquilação da vida, o que não significa pensar a elaboração de uma utopia moderna, ou seja, uma doutrina teleológica que projetasse no futuro a liberação definitiva do homem a partir do estabelecimento de uma “sociedade universal” aonde o crime e a injustiça não mais existiriam. Uma vez que tal ponto de vista se afigura interno à ideologia niilista dominante, consistindo num dos fatores responsáveis pelo terror presente nos homens, o pensamento camusiano procurará desvencilhar-se de tal imaginário confrontando-o com as suas consequências, a saber, o reconhecimento exclusivo do valor das ações mediante o seu sucesso ou eficácia. Com isso, o autor amplia o questionamento iniciado em *O mito de Sísifo* acerca do modo pelo qual o homem deve conduzir-se no mundo, isto é, a maneira pela qual ele pode e deve constituir a si mesmo como sujeito moral, questão concernente em Camus às condições efetivas da constituição do humano enquanto ser humano.<sup>105</sup> No ensaio sobre o absurdo, Camus perguntava sobre a validade do

---

<sup>104</sup> Conferência sobre *A crise do homem*, proferida pela primeira vez nos Estados Unidos em 1946. Cf. CAMUS, A. La Crise de l’homme. In: *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2006, pp. 737-748.

<sup>105</sup> Para Roger Grenier (1987, pp. 201-202) há duas razões para pensar que *O homem revoltado* representa mais uma ruptura do que uma continuidade no pensamento camusiano de *O mito de Sísifo*, “a primeira é puramente filosófica. Sísifo está só com seu rochedo. É um condenado. A única revolta que lhe é permitida, em sua situação absurda, é a de ter a coragem de se dizer feliz. O homem revoltado não está só, pois ele se revolta contra outros homens, contra todos aqueles que decidiram reduzir seus semelhantes em escravos [...]. A segunda razão é histórica. O Mito de Sísifo foi escrito em plena guerra, não sentimos nele a influência dos acontecimentos contemporâneos. Podemos, se quisermos, nele encontrar uma lição de estoicismo para estes tempos de fracasso e opressão. Mas ele é sobretudo um ensaio teórico [...]. O Homem Revoltado reflete ao contrário os problemas de consciência que se impõem nos anos seguintes à guerra”. Contudo, Grenier não parece considerar as frases introdutórias do primeiro capítulo de *O mito de Sísifo* em que Camus (2010, p. 3) escreve: “as páginas que seguem tratam de uma sensibilidade absurda que podemos encontrar esparsa no século [...]” e “[...] o absurdo tomado aqui como conclusão é considerado neste ensaio como ponto de partida”, o que evidencia a influência do tempo histórico na constituição de seu primeiro ensaio, bem como a ideia de uma continuidade das reflexões ali realizadas. Nesse contexto, pode-se dizer que, contrariamente ao que pensa Roger Grenier, *O homem revoltado* parte da reflexão sobre o absurdo levantada em *O mito de Sísifo*, uma vez que as ideias contidas neste ensaio não são esquecidas ou suplantadas pelo autor, mas constituem a razão de ser do ensaio seguinte, evidenciando o

suicídio como resposta coerente para a indagação sobre o sentido da vida e rejeitava-o em seguida, uma vez que constituía um gesto de evasão em relação ao confronto com as evidências desveladas pelo sentimento do absurdo, agora, no ensaio sobre a revolta, o autor se questiona sobre o outro polo da morte raciocinada: o assassinato.<sup>106</sup>

Matar a si mesmo e matar o outro são como as duas faces de uma mesma moeda para o autor, e o tema da vida, como vimos, constitui fator determinante para a resposta à questão ética sobre a qual a reflexão camusiana se debruça. O absurdo, portanto, funda um ponto de partida no pensamento do autor, uma vez que seu surgimento inaugura, tal como em Descartes, uma dúvida radical que faz *tabula rasa* de todas as certezas adquiridas até então: ao manter sua consciência fiel a esse sentimento o homem proclama que tudo é absurdo e que é impossível atribuir sentido às coisas. Mas a afirmação mesma dessa impossibilidade instaura, a despeito disso, um sentido, o que faz do absurdo um paradoxo. Nesse âmbito, afirmar que a vida é absurda equivale a uma forma de protesto contra o dilaceramento da subjetividade perante um mundo irreduzível às determinações da inteligência, uma reivindicação de ordem em meio ao caos, de fixidez na instabilidade, de unidade no seio mesmo daquilo que é disperso e sem forma, enfim, tal protesto consiste no apelo de uma subjetividade que clama pelo fim do divórcio entre o homem e o mundo. A revolta consiste no ímpeto humano que procura resolver tal desacordo ou amenizá-lo o máximo possível, buscando findar a agonia que dele decorre.

A revolta clama, ela exige, ela quer que o escândalo termine e que se fixe finalmente aquilo que até então se escrevia sem trégua sobre o mar. Sua preocupação é transformar. Mas transformar é agir, e agir, amanhã, será matar, enquanto ela ainda não sabe se matar é legítimo. Ela engendra justamente as ações cuja legitimação lhe pedimos. É preciso, portanto, que a revolta tire as suas razões de si mesma, já que não consegue tirá-las de mais nada. É preciso que ela consinta em examinar-se para aprender a conduzir-se (CAMUS, 2013, p. 21).<sup>107</sup>

Diante disso, torna-se imprescindível ao homem saber como conduzir seu ímpeto revoltado para que ele não degenere em ações criminosas e fatais, de modo que o próprio esforço em compreender constitui em si mesmo uma atitude revoltada contra a ação imediata exigida pela própria revolta em seu afã de agir e transformar. Assim, a análise camusiana da

---

desdobramento de uma reflexão que é ampliada por meio do desenvolvimento do segundo ciclo temático – o da revolta – que Camus esboçara para a composição de sua obra.

<sup>106</sup> Como nota Samantha Novello (2014, p. 127, grifos da autora), para Camus “o suicídio, bem como o homicídio – objeto de seu segundo ensaio filosófico *O homem revoltado* – é a realização (*in existentia*) de um julgamento de valor que despreza a vida. Ele é então um sintoma deste ‘mal de espírito’ que Nietzsche e Scheler chamam de *ressentimento* e que não se separa do ‘romantismo’ ou do ‘idealismo’ – que o filósofo alemão chama a moral da tradição racionalista ocidental. [...] Camus reconhece no ressentimento e nesse ‘romantismo’ a ‘peste’ totalitária da idade contemporânea que leva aos suicídios coletivos e à legitimação do assassinato” (Cf. NOVELLO, S. ‘De l’absurde à l’amour’ – La ‘revolution’ éthique de Camus entre Nietzsche et Scheler. In: MORISI, E. (org.). *Op.cit.*, pp. 117-130).

<sup>107</sup> CAMUS, A. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2013.

revolta não pretende tudo esclarecer, mas se propõe mais uma vez a exemplificar ou apresentar as formas pelas quais a consciência revoltada perdeu a lucidez acerca dos limites do pensamento e da ação que visa resistir contra o absurdo, conduzindo a abstrações, a negações do real e do outro para desembocar no assassinato universalmente consentido. Por meio de sua investigação, o autor se propõe a descortinar as razões pelas quais se poderia imputar ao homem em seu tempo histórico uma culpabilidade pela morte de seus semelhantes, pretendendo, com isso, pensar uma conduta ética que prescindia da alegação de uma inocência impossível, isto é, uma ação por meio da qual o homem não fuja à responsabilidade sobre sua ação no mundo. A investigação sobre a ética exigida pela revolta decorre, assim, do desenvolvimento consequente da reflexão iniciada pelo autor no ensaio sobre o absurdo, influenciando na forma pela qual a imagem será operada por Camus em seu segundo romance, *A peste*, bem como em sua produção dramática, como veremos depois.

Para Camus, o homem revoltado é um homem que diz não e sim ao mesmo tempo, pois ao recusar a opressão de que é vítima, ele afirma a existência de um direito que é preciso defender: o de não ser oprimido além daquilo que pode consentir; isso quer dizer que o revoltado estabelece um limite para a ação do outro visando preservar a integridade de uma parte de si mesmo que ele acredita que deve ser levada em conta. A revolta, assim, apresenta um movimento de consciência em relação à condição geral em que um homem se encontra, não se tratando de uma conclusão a que se chega por via de um raciocínio lógico-dedutivo, mas de um sentimento súbito e revelador da subjetividade que reconhece em si mesma algo que é imprescindível considerar. O rebelde se insurge para rejeitar a própria condição sentida como humilhante, opressora ou injusta, colocando-se contra tudo e contra todos para que seja tratado como igual; a parte de si mesmo considerada inalienável, ele a proclama preferível a tudo, inclusive à própria vida, aceitando, assim, morrer ou se sacrificar em favor de um bem que ele acredita ser maior que a sua própria existência e que transcende o seu destino individual. Entretanto, o escravo ou o oprimido que se revolta não tem uma certeza clara e distinta acerca desse bem que ele defende, pois não o descobriu por meio dos jogos de sua razão consigo mesma, mas pela vivência da opressão ou da escravidão a que foi submetido, isto é, pela experiência de um sofrimento que o impulsiona a levantar-se contra aquele que lho imputa; trata-se, portanto, da sensação de intolerância a uma dor que lhe infligem e não de uma dedução a respeito de sua condição, já que as sensações constituem, para Camus, as maiores certezas a que os homens podem chegar. Uma pessoa pode não saber ler, escrever, contar ou deduzir, mas sente quando é insultada e humilhada, quando algo nela é diminuído ou negado, por isso o



rebelde se insurge em nome de um valor ainda confuso, mas que ele sente ser comum a todos os homens, inclusive àquele que o tiraniza.<sup>108</sup> O movimento de revolta não se caracteriza, portanto, como uma rebeldia egoísta na medida em que o revoltado se identifica com uma comunidade de seres constituídos *naturalmente* por uma sensibilidade aguda à dor e ao sofrimento: em qualquer período da história, todo homem sentiu e sentirá dor ao ser espancado ou açoitado, por exemplo, assim como o sofrimento oriundo da subjugação de seu corpo e sua inteligência não lhe será indiferente. Por isso, com a revolta, o homem toma consciência de si como pertencente ao gênero humano e questiona a própria noção de indivíduo, uma vez que não é incomum revoltar-se contra o escândalo da opressão cuja vítima é um outro, identificando-se com ele e sentindo como sua mesmo a injustiça dirigida a seus adversários. Nesse âmbito, o valor implícito que toda revolta busca defender não diz respeito somente ao indivíduo ou à classe de indivíduos que se rebela, mas ao conjunto dos homens, pois “na revolta, o homem se transcende no outro, e, desse ponto de vista, a solidariedade humana é metafísica” (CAMUS, 2013, p. 29).

Com a revolta o homem busca humanizar-se, ou seja, sair dos limites estreitos em que a natureza o encerra e que o conduz a agir de acordo com uma lógica quase instintual do prazer e da dor, da necessidade e da satisfação, regida pela lei da eficácia, semelhante à da guerra. Essa forma primeira de ação, inscreve o humano no registro de uma animalidade que o torna cego em relação à existência do outro, o que impede o diálogo e lhe torna insensível ao questionamento acerca da (in) dignidade de sua ação e à percepção da dor do outro que ele não reconhece como seu semelhante. Esse registro diz respeito, sobretudo, à recusa efetiva de pensar e vivenciar a singularidade de uma vida, ao homem que identifica sua subjetividade com verdades definitivas ou sistemas explicativos do real que lhe garantem de antemão uma cartilha pela qual reger sua ação no mundo. Ao pensar a revolta, Camus parece pensar uma ruptura no seio mesmo dessa natureza animalesca do homem, impulsionando-o a transcendê-la por meio do reconhecimento do outro e sua singularidade, operando uma espécie de abertura pela qual efetivamente se pudesse reconhecer o outro como a si mesmo e a si mesmo como igual ao outro, ambos pertencentes a um mesmo universo. Com isso, a revolta favorece a união por meio de uma identificação com a dor alheia, sendo possível pensá-la nesse registro também como um

---

<sup>108</sup> Segundo Christiane Marque-Pucheu (2001, p. 307), “o homem revoltado não nega o outro. Ele nega o senhor enquanto senhor, mas não o senhor enquanto ser. Ele se torna o revoltado que estabelece princípios; ele procura seu direito e o direito dos outros” (Cf. MARQUE-PUCHEU, C. *Devoir et pouvoir dans L’Homme revolte de Camus*. In: DUBOIS, L. *Op.cit.*, pp. 303-319).

fator responsável pelo desenvolvimento da vida em sociedade;<sup>109</sup> a revolta figura, assim, como um impulso reativo e transformador, natural ao ser humano e que o impele à transcendência dos grilhões que o imobilizam em sua animalidade.

Ao mesmo tempo em que acorrenta o homem a uma lógica pautada nos instintos de conservação ou pela necessidade que determina a ação unicamente em vista de sua eficácia, em Camus, a natureza também atua, por outro lado, no processo de reconhecimento do outro pelo qual o humano pode transcender a si mesmo, já que é por meio da sensibilidade natural ao homem que a identificação com a dor alheia possibilita o advento da solidariedade entre eles e o reconhecimento de seu pertencimento a uma mesma condição. A carne, “seja ela sofredora ou feliz” constitui, para o autor, a soleira da humanização, uma vez que quando eliminam ou pretendem abafar as possibilidades de “reconhecer a constante justificação dos homens que é a dor”, o espírito humano se dispõe novamente ao julgamento animalizado e egoísta, indiferente ao outro, próximo às vicissitudes instintuais das bestas.<sup>110</sup> Para o pensamento camusiano, a revolta corresponderia à possibilidade de *criação* de algo em comum no intuito de suplantar as injustiças, os sofrimentos, enfim, tudo aquilo que rebaixa o homem e pode aniquilar a vida; desse modo, se o niilismo constitui a base na qual o terror se fundamenta é porque ele conduz a ações pautadas por interesses estritamente individuais que visam a auto conservação de um grupo em detrimento de todos os outros e não a criação de uma sociedade efetivamente humanizada e democrática. O advento de tal conformação social, para o autor, teria seu início justamente no apelo original e revoltado vindo da subjetividade, no impulso reativo que permite o reconhecimento do outro como a si mesmo por meio da identificação com seus sofrimentos; esse apelo, descoberto individualmente por meio da experiência vivida, assinala que a mobilização para a construção de uma sociedade melhor se constitui inicialmente pela via da comoção, isto é, de uma emoção forte e profunda que impulsiona ao engajamento na defesa da dignidade humana. Justamente porque chama à realização de uma nova forma de vida, à criação de valores efetivamente humanos que não atraíçõem ou matem a vida, mas se atenham a ela e ao mundo, a revolta impulsiona os homens a estabelecerem um vínculo entre si por meio de um sentimento de amor, promovendo a saída da postura totalitária pautada pelos interesses mesquinhos que descambam no terror e no assassinato.<sup>111</sup> Fundado sobre o reconhecimento do

---

<sup>109</sup> Em 1947, Camus cita em seus Cadernos Edwin Erich Dwinger: “Se nós fôssemos animais, tudo estaria acabado há muito tempo, mas nós somos homens”. Cf. CAMUS, A. Carnets 1935-1948. In : *Œuvres Complètes II*. Paris : Gallimard, 2006, p. 1092.

<sup>110</sup> CAMUS, A. Le témoin de la liberté. In: *Op.cit.*, p. 494.

<sup>111</sup> À época da elaboração da reflexão sobre a revolta, no ano de 1943, Camus anota em seus Cadernos: “Ensaio sobre a Revolta. Após ter feito partir da angústia a filosofia: fazê-la partir da felicidade. Regenerar o amor no

outro como seu igual, o amor do revoltado não consiste em um sentimento dirigido a algum objeto definido, mas figura como uma disposição da subjetividade à luta pela criação de ações que ultrapassam o círculo fechado dos valores do grupo, orientando a ação por meio de um sentimento fraterno, a solidariedade que permite a cada um reconhecer qualquer ser humano como a si mesmo.<sup>112</sup>

A revolta clama e se esforça, assim, pela conquista de uma liberdade e uma felicidade possível dentro dos limites da condição humana, tecendo nesse processo de luta os laços sociais de solidariedade que constituirão uma vida comum autenticamente humana ou mais humanizada. Ela articula uma resistência contra a condição metafísica dos homens, à qual é inerente o sofrimento, a incompletude, a injustiça – numa palavra, o mal – e contra sua materialização na persecução mesma dos objetivos do homem revoltado, isto é, contra as tentativas de dominação ideológica, opressão e extinção da vida nas quais a busca por uma existência mais completa pode degenerar.<sup>113</sup> Daí a revolta possuir como característica original a resistência à opressão em nome da dignidade da vida humana, valor que pode não ser facilmente definido, mas cuja falta é sentida por todos na própria carne; tal resistência busca afirmar os interesses comuns aos homens conscientes de sua loucura unificante pela dominação racional do mundo, liberando-os de uma ideologia assassina baseada na consideração exclusivamente pragmática das finalidades da ação.

Porém, se a revolta aponta para a existência de uma natureza humana, as razões de seu surgimento encontram-se na história, segundo Camus, pois em diferentes épocas e civilizações os homens tiveram ideias distintas sobre a revolta e pode-se mesmo questionar se essa noção teria algum sentido em determinadas sociedades como, por exemplo, uma comunidade aborígene. Diante disso, o autor esclarece que o problema da revolta assume sua mais forte materialização no âmbito do que ele considera ser o pensamento ocidental, já que é por meio

---

mundo absurdo, é de fato regenerar o mais ardente e mais precíval dos sentimentos humanos [...] Um amor fiel – se ele não empobrecer-se – é uma maneira para o homem manter o mais possível o melhor dele mesmo. É por aí que se encontra revalorizada a fidelidade. Mas este amor é fora do eterno. É o mais humano dos sentimentos com o que esta palavra compreende de limitação e de exaltação. É por isso que o homem não se realiza senão no amor porque ele aí encontra sob uma forma fulgurante a imagem de sua condição sem futuro [...]” (CAMUS, A. *Carnets 1935-1948*. In: *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2006, pp. 981-982)

<sup>112</sup> É sabido que após o ciclo da revolta, Camus pretendia dedicar-se ao tema do amor, como atestam as passagens de seus Cadernos nos quais o autor procura ordenar seu plano de obra: “A terceira etapa é o amor: o Primeiro Homem, Don Fausto, O Mito de Nêmesis” (CAMUS, 2008, p. 1245). Desse modo, assim como o absurdo levava à revolta, esta conduziria ao amor.

<sup>113</sup> De acordo com Laurent Bove (2014, p. 124), a reflexão camusiana sobre a revolta procura desenvolver “a base ontológica de uma refundação da constituição coletiva do ser humano enquanto humano, a base de uma nova antropogênese e de uma nova sociabilidade: uma outra maneira de viver o comum, purificado do nihilismo da política e da história modernas”. (Cf. BOVE, L. *Albert Camus, de la transfiguration*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2014).

da racionalidade, do *Logos*, que o revoltado exprime seu anseio unificante por uma ordem mais justa para o mundo. Se em *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo* Camus realizava uma crítica à racionalidade, se ele denunciava como nostálgicas e irrealizáveis as pretensões humanas de esclarecer definitivamente o mundo, em *O homem revoltado* o autor investiga as possibilidades de efetivação de uma racionalidade ética quanto aos limites da ação revoltada em suas ambições unificantes, um pensamento lúcido que não permita ao homem refugiar-se em ideias consoladoras perante o absurdo e nem atribuir a si mesmo e à sua revolta dogmas e abstrações que a distanciem da concretude do mundo e neguem os limites da condição humana. Para Camus, o rebelde não se atém à religião porque ela responde a partir da metafísica a todas as perguntas sem realizar ações verdadeiramente transformadoras da ordem que o rebelde questiona, daí ele não se sentir à vontade com a religião, segundo o autor, pois ela mantém a ordem das coisas e justifica-a, de modo que dentro do universo do sagrado as interrogações radicais e obstinadas não têm lugar, sendo até mesmo coibidas. O universo da revolta e o universo do sagrado são inconciliáveis à consciência, uma vez que o surgimento de um leva necessariamente ao desaparecimento do outro, assim, a análise camusiana da revolta coloca inicialmente a seguinte pergunta: longe do sagrado e seus valores absolutos, pode o homem encontrar uma regra pela qual orientar a sua conduta? Esse princípio moral que recusa o absoluto seria encontrado na ação revoltada em si mesma ou ela carece de valores que a fundamentem? Se na experiência do absurdo a discrepância entre o homem e o mundo era sentida como um sofrimento individual, a partir do movimento pelo qual tem origem a revolta, a consciência descobre esse sofrimento como coletivo, reconhecendo que o indivíduo “compartilha esse sentimento com todos os homens e que a realidade humana, em sua totalidade, sofre com esse distanciamento em relação a si mesma e ao mundo” (CAMUS, 2013, p. 35). Com a revolta, o indivíduo deixa para trás o solipsismo do puro pensamento e os interesses meramente individuais para se identificar como parte de uma comunidade de seres, reconhecendo, com isso, a própria existência implicada reciprocamente na existência do outro: “eu me revolto, logo existimos”, deduz Camus cartesianamente.<sup>114</sup>

Diante disso, o movimento de revolta pode ser compreendido, para Camus, sob a forma metafísica e histórica, ou seja, sob o duplo registro de uma reflexão que se pretende atenta às dimensões contrárias e complementares pelas quais a existência pode ser pensada: o

---

<sup>114</sup> Alexis Lager (2014, p. 197), nota que “a célebre fórmula de *O homem revoltado* nos ensina que uma realização individual de si está inextrincavelmente ligada a uma realização coletiva em que, ao se revoltar, cada indivíduo experiencia a natureza humana [...] para ser plenamente homem, cada indivíduo deve assim se realizar sobre um plano coletivo” (Cf. LAGER, A. L’oeuvre camusienne, um miroir éthique et existenciel. In: MORISI, E. (org.). *Op.cit.*, pp. 195-214).

questionamento metafísico acerca da condição humana e o de sua inserção ou de suas consequências na experiência histórica dos homens, isto é, em sua ação no mundo. Por isso, a compreensão da ação revoltada e suas consequências implica, antes, nas motivações intelectuais que a impulsionaram e que se referem a uma compreensão metafísica da revolta que, segundo o autor (2013, p. 39), constitui “o movimento pelo qual um homem se insurge contra a sua condição e contra a criação. Ela é metafísica porque contesta os fins do homem e da criação”. Isso significa, no âmbito do pensamento camusiano, que a condição humana não está subordinada à criação entendida em sua acepção teológica, ou seja, enquanto obra ou resultado final da ação criadora de Deus e na qual o homem seria dentre as criaturas a mais perfeita e privilegiada; embora Camus não defina exatamente o termo, a “criação” parece aí significar a origem indeterminada da existência de tudo aquilo que vive ou o caráter originalmente incompreensível da causa geradora da vida, de modo que a revolta contra a condição humana seria também uma revolta contra o mistério originário no qual essa condição mesma repousa. A revolta metafísica, assim, não constitui um levante contra aquilo que foi criado, mas contra a incompreensibilidade da origem do que foi criado, pois ao se levantar contra a morte, o mal e toda a sorte de iniquidades que sua condição apresenta, o rebelde se insurge igualmente contra a impossibilidade de conhecer a causa geradora ou a origem desse estado de coisas, de modo que a própria vontade de saber ou o desejo desmesurado de explicar o mundo, a existência e o homem constituem em si mesmos gestos de revolta. Tal como apresentada pelo autor em *O mito de Sísifo*, a noção de nostalgia de unidade é aqui retomada e compreendida como o ímpeto que leva a inteligência a revoltar-se contra o caráter absurdo da criação, isto é, contra a impossibilidade de lhe atribuir um sentido e a contradição que essa impossibilidade mesma representa. O revoltado se recusa a aceitar tal paradoxo, ele reage àquilo que ele constata, declarando como inaceitável o mistério em que consiste a condição dos homens e a criação como um todo; sua revolta é metafísica porque advém desta carência originária ou atemporal da subjetividade e sua consequente gana de tudo compreender, o que leva o homem a colocar a própria condição como questão a ser respondida. Desse modo, a revolta constitui-se como fonte para todo o conhecimento já que o desejo humano por unidade na existência manifesta a busca pelo fim do dilaceramento sentido pela subjetividade em relação ao mundo. A inteligência recusa a constatação sobre o seu próprio alcance e prossegue sua busca pela compreensão profunda e definitiva sobre tudo, de modo que a vontade de saber implica em uma tentativa de superação de uma ferida originária presente em todos os homens, tentativa impulsionada por um movimento revoltado da própria inteligência contra o sofrimento que a sua limitação

origina. Em suas origens, a revolta aponta para uma tendência inerente à subjetividade contra a dor advinda da incompreensão sobre as coisas, de modo que o rebelde seria aquele que impulsionaria a inteligência humana à realização de sua própria vocação para a revolta, uma vez que, segundo Camus (2013, p. 21), “o homem é a única criatura que se recusa a ser o que é”.

O revoltado reclama a unidade na existência e a revolta exprime a aspiração a uma ordem que satisfaça os anseios subjetivos de superação da dor oriunda do divórcio entre o eu e o mundo, para o autor (2013, p. 40), a revolta metafísica manifesta-se contra a condição humana naquilo que ela tem de incompleto, finito, odioso, injusto, ela constitui uma “reivindicação motivada de uma unidade feliz contra o sofrimento de viver e morrer”. Igualmente, ela se coloca contra a criação, uma vez que, ao recusar o que a condição humana tem de intolerável, ela se insurge contra o poder desconhecido que faz com que a existência humana esteja submetida a esse estado de coisas, apesar da luta histórica dos homens para mudar tal situação. Daí que para Camus, o revoltado metafísico não é um ateu, mas um blasfemo, pois ele procura confrontar esse poder, afirmando-o não como transcendente ou superior, mas equivalente ao escândalo da condição humana; dito de outra forma, para que o movimento natural de revolta impulsionado pela subjetividade desejosa de unidade inscreva-se no registro do pensar, buscando uma resposta ou solução para a dor causada pela dissonância originária, o revoltado tem necessidade de encarar, isto é, de pensar a criação ou a origem indefinida do cosmos como um poder subjogador, pois só assim pode contestá-lo e submetê-lo a julgamento.

Nesse sentido, a insurreição metafísica é tributária da noção de Deus tal como concebida pela cultura judaico-cristã, pois só a partir do momento em que a criação é considerada como efeito de um poder superior, como coisa criada por algo ou alguém e o homem como criatura desse poder, o revoltado tem para onde direcionar o ímpeto de revolta que pulsa desde o princípio em sua interioridade. Se tal poder não é encarado como transcendente e constitui para a razão um mistério, ele permanece, de certa forma, inominável e, portanto, insondável à inteligência humana; porém, quando à criação é atribuído um Criador inteiramente responsável pela condição humana tal qual ela é, um ser superior, transcendente, dotado de tudo aquilo que falta aos homens, a saber, eternidade, onipresença, onipotência, bondade, amor e justiça infinitos, então agora o revoltado tem contra quem dirigir o seu grito. O raciocínio que atribui um poder superior à criação não parece se tratar de má-fé ou de uma fuga do rebelde ao enfrentamento da realidade de sua condição e a responsabilidade que ela implica, mas de um recurso encontrado pela sua própria inteligência para direcionar o elã da revolta com vistas à

superação da carência originária. Não seria equivocada considerar, portanto, que a própria noção de Deus constitui, em *O homem revoltado*, uma criação da subjetividade para sanar a dor causada pelo desacordo entre o homem e o mundo, consistindo num produto direto da nostalgia de unidade que impele o humano a criar uma ordem – divina, no caso – pela qual ele explicaria a sua condição e a origem de tudo. Entretanto, ao mesmo tempo em que produz essa unidade, a inteligência se volta contra ela, dada a sua insuficiência para uma explicação coerente, definitiva e total dos fenômenos como, por exemplo, a existência do mal. A ideia de Deus é contraditória com a constatação do mal na vida dos homens, pois, assim como as outras criações da subjetividade, ela foi motivada pelo desejo de superar aquilo que é por si mesmo, segundo o autor, insuperável; desse modo, embora constitua uma tentativa, essa unidade criada e representada pela ideia de Deus não ultrapassa o abismo entre a subjetividade e o real. Atento a tudo o que denuncia a contradição sentida como humilhante para sua inteligência, o revoltado vê na insuficiência dessa criação o caminho pelo qual dirigir sua revolta e tentar responder ou criar aquilo que o deus de sua nostalgia não conseguiu; ele faz de sua criação um alvo da mesma revolta que a originou, prosseguindo a aventura humana em busca de ordem, clareza, completude, enfim, de unidade na existência. Como blasfemo orientado pela revolta, o rebelde buscará capturar o rei que colocara nos céus, destronando-o para em seguida condená-lo à morte, assim, caberá a ele, o revoltado, por meio de suas próprias ações criar ou recriar a existência e com isso justificar a si mesmo a sua revolta que o levava à aniquilação da autoridade divina. Impelido também pelo desespero, segundo Camus, o humano irá engajar-se na edificação de um império seu, ou seja, investirá todos os esforços na tentativa de alcançar a unidade que Deus não fora capaz.

## **2. Negação e afirmação absolutas: os descaminhos niilistas da revolta metafísica**

Se a efetiva manifestação da revolta está atrelada ao surgimento do cristianismo, sua dimensão metafísica, contudo, não se restringe à noção judaico-cristã da divindade, aparecendo, antes, segundo Camus, na Antiguidade grega com o mito de Prometeu. A partir da versão de Hesíodo em sua teogonia *Os trabalhos e os dias* e com a configuração trágica do mito realizada por Ésquilo em *Prometeu acorrentado*, o pensamento camusiano vê no herói que roubou o fogo dos deuses para dá-lo aos homens a imagem “dolorosa e nobre do Rebelde”. No mito, Prometeu e seu irmão Epimeteu assumem a tarefa de criar os homens e os animais, de modo que Epimeteu

atribui a cada um dos bichos dons variados como a rapidez, a força, a camuflagem, etc., dando asas a um, garras a outro, uma carapaça protetora a um terceiro e assim por diante; chegada a vez do homem, formou-o do barro, mas como Epimeteu havia esgotado todos os recursos com os outros animais, ele recorre a seu irmão, que rouba o fogo dos deuses para dá-lo aos humanos, assegurando a superioridade destes sobre o restante da criação. No entanto, o fogo era exclusivo dos deuses e, ao saber do ocorrido, Zeus ordena a Hefesto que acorrente Prometeu no cume do Cáucaso, onde todos os dias uma águia viria bicar-lhe o fígado, que se regenerava a cada manhã; muito tempo depois, Hércules abate a ave e Prometeu é libertado de seus grilhões. Assim, antes da ascensão do imaginário judaico-cristão, segundo Camus, os gregos já contribuía com o movimento de revolta ao criar imagens acerca do que eles consideravam uma insurreição: Prometeu é um semideus e não se insurge contra toda a criação e sim contra Zeus que é apenas um dos deuses, de modo que a história de sua revolta exprime mais um acerto de contas particular do que uma luta universal entre o bem e o mal. Para o autor, os caminhos da revolta metafísica após o surgimento do deus cristão conduzem a uma visão simplificada ou maniqueísta da criação em comparação com a do pensamento antigo, pois para os gregos os homens não estavam radicalmente distantes da divindade já que entre ambos não existia um abismo e sim degraus que levavam dos últimos aos primeiros. Igualmente, toda uma concepção do universo reduzida ao confronto eterno entre o bem e o mal era-lhes estranha e por isso, para Camus, a história da revolta no mundo ocidental está atrelada à história do cristianismo, pois é ao deus pessoal, transcendente e único que o revoltado exige uma prestação de contas, de modo que “a história da revolta, tal como a vivemos atualmente, é muito mais a dos filhos de Caim do que a dos discípulos de Prometeu. Neste sentido, é sobretudo o Deus do Antigo Testamento que irá mobilizar a energia revoltada” (CAMUS, 2013, p. 49).

O *Novo Testamento* ou a história do Cristo pode ser considerado, segundo o autor, como uma tentativa de responder antecipadamente à revolta metafísica por meio de uma atenuação da figura implacável de Deus e da criação de um intercessor entre ele e o homem; a concepção do Cristo nos Evangelhos procura resolver a contradição entre a existência do mal e da morte e a figura de Deus tal como apresentada durante toda a narração bíblica, contrassenso este que irá fundamentar a questão da revolta. Diante dessa nova resposta que o Cristo representa, diz Camus, a revolta se dirigiu a uma divindade cruel e caprichosa cuja maior audácia foi supliciar o próprio filho encerrando-o na cruz, silenciando quanto a agonia de seu último grito. Contudo, de acordo com o pensamento camusiano, será só a partir do século XVIII com a literatura libertina de Sade, com os românticos no século XIX e também com Dostoiévski, Nietzsche,



Lautréamont e Rimbaud, e depois no século XX com os surrealistas que a configuração da revolta em sua dimensão metafísica ganhará expansão, uma vez que tais autores se levantam contra a própria moral representada no Deus de amor anunciado pelo Cristo. Tal ofensiva deve ser, portanto, analisada criticamente e investigada de acordo com o modo pelo qual pensamento revoltado encarou a contradição mesma que lhe deu origem, em outras palavras, o estudo camusiano da dimensão metafísica da revolta e sua inscrição no pensamento ocidental, leia-se europeu, tem por objetivo investigar como o homem revoltado em sua sede de unidade lidou com a própria revolta, em que medida e de que forma ele enfrentou o paradoxo colocado pelo sentimento do absurdo, consentindo ou não na aniquilação do outro e do mundo para que suas exigências de clareza e completude na existência fossem satisfeitas. O autor procura pensar, assim, a inserção perniciosa do niilismo no próprio movimento de revolta humano e a consequente destruição do caráter originalmente solidário do ímpeto revoltado. Nesse sentido, a reflexão camusiana investigará inicialmente a construção do imaginário sobre a revolta a partir da Idade Moderna, reforçando a ideia já presente em *O mito de Sísifo* de que a obra literária configura uma descrição ou uma organização da experiência vivida, ou seja, a obra manifesta a tentativa de criação de uma unidade para a existência, de modo que a compreensão sobre a produção desta unidade, isto é, os motivos que levaram a ela, bem como as consequências que dela decorrem constituem o fio condutor ou o método pelo qual o autor dirige a sua reflexão em *O homem revoltado*.

Segundo Camus, o primeiro levante mais forte e coerente na história da revolta metafísica foi o “não” absoluto que no século XVIII a obra de Sade dirigiu à criação, de modo que Deus fosse negado em nome da natureza, isto é, do sexo e do desejo, visando à construção de um universo no qual a liberdade seria absoluta. Para o autor, Sade não busca realizar uma moral de princípios, mas uma moral dos instintos em que a única regra seria a inexistência de limites para a satisfação do desejo, o que o leva a idealizar uma nova república justificada sob a prática da calúnia, do roubo e do assassinato, uma vez que a realização da liberdade irrestrita conduz ao exercício do crime. A reivindicação sadeana de liberdade ilimitada implica na negação ou na subjugação do outro ao império do desejo criminoso do mais forte, o que explica nesta literatura a criação de microcosmos onde a lei da força estabelece a qualquer custo a unidade que inexiste no mundo da experiência vivida, dando origem a um universo em que a sede absoluta de liberdade é saciada à custa da subjugação dos seres.<sup>115</sup> O imaginário de Sade

---

<sup>115</sup> Para Raymond Gay-Crosier (1988, pp.169-170), “implicitamente, Camus endereça a Sade a mesma reprovação de traição intelectual, de suicídio filosófico que ele endereçava a Kierkegaard e a Kafka [...] Ora, se Kierkegaard reintroduziu a esperança, sob a forma que ela adquire com ele enquanto salto religioso irracional, e se Kafka deixa

constrói lugares fechados e castelos de onde é impossível escapar, compondo cenários em que, segundo Camus (2013, p. 60) “a sociedade do desejo e do crime funciona sem conflitos, segundo um regime implacável”, tal como em *Cento e vinte dias de Sodoma*. Nessas sociedades ideais o máximo de gozo coincide com a destruição completa do outro e do mundo, pois com a liberdade total para a satisfação dos instintos, a eliminação do objeto de desejo também se converte em prazer e na afirmação do caráter completamente livre da ação, contudo, se o crime aniquila o objeto de volúpia, ele acaba também com a própria volúpia que existe no momento da aniquilação, o que conduz à necessidade de subjugar outro objeto e matá-lo em seguida, e depois outro e mais outro até a extinção completa de todos eles. “Se só a natureza é verdadeira; se, na natureza, só o desejo e a destruição são legítimos, então, de destruição em destruição, a humanidade inteira não basta para matar a sede de sangue, é preciso correr para a aniquilação universal” (CAMUS, 2013, p. 62). O atentado contra a criação a que se dedica Sade torna-se, assim, impossível, uma vez que não se consegue destruir tudo e sempre haverá um resto: mesmo que não haja mais escravos a aniquilar e que do massacre dos senhores contra eles próprios um homem sobreviva, este reinará sozinho como Deus, mas sem objetos por meio dos quais afirmar sua liberdade criminosa e satisfazer sua volúpia desmedida. Ao configurar universos de encarceramento onde reina a barbárie, Sade antecipa em sua obra, ainda que modestamente, segundo Camus, os campos da força e do ódio que a sociedade europeia construiria no século XX, ilustrando, com isso, as consequências de uma revolta esquecida de sua origem, desviada do ímpeto humano solidário do qual nascera.

Na esteira da configuração sadeana da revolta metafísica, os românticos no século XIX também encetam uma apologia do crime em seu afã de negação da ordem do mundo. Nesse âmbito, Baudelaire aparece como o poeta do crime e também como um teólogo, segundo a reflexão camusiana, uma vez que seus poemas fundamentam a possibilidade de conquista do absoluto por meio do Mal, o que o inscreve, de certa forma, na tradição da poesia satânica de sua época, representada por autores como William Blake e Lermontov. Entrementes, Camus se interessa pela teorização baudelairiana da figura do dândi enquanto personagem que recusa qualquer forma de submissão e por isso rompe com a moral do Criador; disperso e privado de regras, entregue aos instantes e à vida mundana, ele então se dedica a encenar orgulhosamente

---

entrevier a esperança em seus romances, Sade trai por sua vez a condição absurda contra a qual se revolta, com a diferença de que seu salto vai na direção oposta, mas igualmente categórica: o desespero. Nos dois casos, no entanto, o dilema ontológico, insolúvel sobre o plano existencial e prático, é arbitrariamente resolvido no plano teórico. Em Sade, como em Kierkegaard e Kafka, o relativo cede ao absoluto, seja ele aquele do Bem ou do Mal” (Cf. GAY-CROSIER, R. *Camus et Sade: une relation abiguë*. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/40617290?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40617290?seq=1#page_scan_tab_contents) . Acesso em 19/10/2017).

a sua singularidade, buscando reafirmá-la com o intuito de recriar a si mesmo enquanto homem, definindo uma conduta própria perante o real. Por isso, afirma o autor, a partir do movimento romântico se estabelece uma relação próxima entre a revolta na arte e a atitude moral, uma vez que, enquanto artista criador, o revoltado não se encarrega apenas da tarefa de criar um mundo conforme a sua nostalgia ou a força de sua revolta, mas também procura definir uma conduta perante os mundos que inventa e aquele em que realmente vive. Tal como o dândi reivindica para si a criação de uma conduta própria, o poeta romântico criará um universo do Mal em oposição ao Bem representado pela figura de Deus, assumindo uma atitude singular que o fará definir-se como um ser “maldito”: o “jardim do mal” configurado por Baudelaire indica essa atitude, já que nele, segundo Camus, o crime é apresentado apenas como uma espécie de flor mais rara do que outras e o terror é visto como próprio à natureza humana. A rivalidade com o universo do Criador leva o poeta romântico a considerar o mal como a negatividade inerente a todas as criaturas, de sorte que ao poeta será atribuída a qualidade de um deus do mal que renuncia ao bem representado pelo Deus injusto e odioso. Daí a configuração pós-romântica do satanismo como aceitação do mal e como conduta que pretende levá-lo até as suas últimas consequências por meio da contraposição desse poder negativo entranhado na finitude da criatura ao poder positivo e infinito de Deus. Contudo, o ódio à morte e à injustiça presentes na revolta luciferina dos românticos conduz, para Camus (2013, p. 66), “senão ao exercício, pelo menos à apologia do mal e do assassinato”, já que sua dedicação exclusiva à negação do bem os impede de considerar os aspectos positivos da revolta, isto é, a parte da criação à qual não se deve negar para que a revolta não termine em apocalipse.

Todavia, se o revoltado romântico rivaliza com Deus é porque ele não o nega, mas ambiciona falar-lhe de igual para igual, de modo que a afirmação do mal pelo romantismo não contesta o poder ou o lugar da divindade, ao contrário, o poeta flerta com o satanismo para melhor blasfemar contra o céu. A contestação radical à divindade só aparecerá de fato, segundo Camus, na obra *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, na qual é possível divisar uma configuração marcante da revolta metafísica, uma vez que a personagem Ivan Karamázov em vez de defender o mal irá recusá-lo absolutamente para que Deus seja, com isso, refutado em nome de um valor moral, a justiça. O revoltado de Dostoiévski recusa a Deus como princípio de amor, pois se o mal é necessário à criação divina, então essa criação é inaceitável: *mesmo se* esse Deus que permite a morte e o sofrimento existisse de fato, Ivan o recusaria já que essa verdade se sustenta à custa do sofrimento infligido aos inocentes. Nessas condições, ele conseqüentemente rejeita a salvação eterna, pois se a fé pressupõe a aceitação de Deus ou do

mistério originário, do mal e a resignação à injustiça, então seria essa uma barganha iníqua, um escândalo ético ao qual é preciso recusar, ou seja, enquanto homem revoltado, impotente contra a dor e o sofrimento, Ivan clama por uma justiça maior que a justiça divina e contesta a sabedoria de Deus porque o senso de justiça humano não consegue suportar as condições perversas que a fé impõe. Com Dostoiévski a relação entre a revolta e o cristianismo torna-se então mais evidente, uma vez que a interdependência entre verdade e sofrimento é contestada por uma de suas personagens; se Ivan recusa a salvação em nome de uma justiça maior que a de Deus, então é preciso destituir o próprio Deus já que ele não responde às reivindicações profundas dos homens, contudo, a partir dessa destituição da divindade, o homem fica sem um senhor para vigiar os seus atos e com poder ilimitado para agir como quiser, pois, de acordo com o raciocínio Ivan, “se Deus não existe, tudo é permitido”. A radicalidade desta frase indicia, de acordo com Camus, o real início da história do niilismo contemporâneo, já que a revolta romântica ainda se limitava a permitir-se tão somente o que era proibido, a blasfêmia, indicando que para os dândis e os poetas do romantismo, por maior que fosse o alcance de sua insolência e sua oposição a Deus, nem tudo era permitido. Para o autor, a perspectiva niilista emerge em Dostoiévski, pois a simples afirmação do mal não faz mais sentido como forma de revolta contra o Criador, o qual tem agora a sua própria existência recusada, o que significa que Ivan não é um ateu, pois não nega a existência de Deus, mas a recusa veementemente mesmo que ela seja uma verdade. Enquanto valores, o bem e o mal são anulados pela consciência revoltada; o reconhecimento de que tudo é permitido conduz o homem à rejeição de qualquer lei que não seja a sua, o que pode levá-lo à aceitação do crime em nome daquilo que defende com tanto ardor. No caso de Ivan, a fidelidade a seu raciocínio implica no consentimento à morte do pai, a qual, para ele, seria uma decorrência “lógica” da luta pela justiça; sabe-se que Ivan deixa que seu pai seja assassinado, mas enlouquece depois porque não consegue compreender dentro de seu raciocínio como o triunfo da justiça ou a luta contra o sofrimento humano podem estar amparados no crime contra o próprio homem. A revolta em Dostoiévski assinala, assim, o impasse que o revoltado encontra diante da ação, o que explica justamente o caráter metafísico de sua revolta, já que ela é aqui dirigida pela inteligência a um questionamento profundo sobre a condição humana por meio de uma contestação lógica da morte e do mal na vida dos homens, de modo que o revoltado sucumbe ao ser confrontado com as consequências de sua ação fundamentada pelas abstrações de seu pensamento. Porém, ao mesmo tempo, a partir de Dostoiévski a revolta se aproxima do mundo da experiência vivida dos homens, afastando-se de seu viés metafísico, pois agora o revoltado se coloca questões

referentes às ações que ele pode realizar, o que significa que ele não mais se contenta em blasfemar contra o céu, mas recusa e descarta a divindade como solução para seus anseios e toma para si a tarefa de cuidar do mundo para que possa com isso responder ao seu próprio apelo por unidade na existência. Resta saber, assim como pergunta Dostoiévski, como o humano poderia realizar eticamente tal empreitada.

O niilismo que Dostoiévski anuncia é tornado consciente, reconhecido e examinado como um fato clínico por Nietzsche, mas, ao contrário do autor russo que instalara a contradição na consciência de Ivan Karamázov, levando-o à loucura, o genealogista se dedica, de acordo com Camus (2013, p. 87) a uma “negação metódica” ou à “destruição aplicada de tudo aquilo que ainda esconde o niilismo de si próprio, dos ídolos que escamoteiam a morte de Deus”. Para que uma nova ordem possa ser criada é preciso que a antiga seja destruída e Nietzsche sabe que a moral estabelecida a partir da ideia de Deus é que constitui o fundamento da ordem humana no ocidente, assim, negar Deus corresponde a libertar o mundo de todo julgamento, uma vez que qualquer juízo de valor sobre ele julga-o em relação àquilo que ele deveria ser e não em relação ao que ele é de fato. Se o mundo é julgado em nome do que ele não é, a vida é caluniada em razão de algo que não existe, por isso, para Nietzsche, o sintoma mais forte do niilismo não é não acreditar na existência da divindade, mas não acreditar naquilo que existe, no que está diante dos olhos e se oferece a nós: a vida; todo caluniador da vida propõe alguma forma de evasão, pois ele julga o mundo de acordo com uma moral que só considera a vida naquilo que ela não é ou não possui – o reino do céu, as ideias eternas, o imperativo moral. Sendo assim, para Camus, Nietzsche não é o autor da morte de Deus, mas o primeiro que o diagnosticou morto na cultura de sua época e compreendeu as consequências que disso poderiam se seguir, o que significa constatar a degeneração dos valores que se constituíram a partir da fundamentação de toda uma cultura sobre a ideia de Deus. Liberado dela e das noções morais a ela implicadas, ao homem cabe encontrar a ordem e a lei no reino de sua liberdade ou terminará louco feito Ivan Karamázov; como agora cabe ao homem dar um rumo ao mundo, Nietzsche reconhece que a liberdade em relação ao jugo divino exige uma luta incessante do homem consigo mesmo para que possa criar os seus próprios valores sem perecer diante das dificuldades decorrentes da morte do deus-moral, respondendo à questão sobre a possibilidade do homem viver livre no mundo e sem leis que o coajam. Segundo Camus, a resposta de Nietzsche a essa pergunta afirma a necessidade em “aceitar o inaceitável e manter-se no insustentável”, o que significa abdicar de qualquer julgamento em relação ao mundo – uma vez que se reconheceu nele a ausência de toda e qualquer determinação – em nome de uma aceitação

irrestrita a ele, de uma adesão absoluta a todos os fenômenos e sua fatalidade. A superação dos antigos valores é realizada por meio de um “sim” total à terra, ao existente, banindo qualquer forma de evasão ou ascetismo aos mundos do além para que o homem possa efetivamente tornar-se um criador empenhado na recriação de si e do todo. Porém, a aceitação incondicional do mundo corresponde, para o autor argelino, a uma afirmação irrestrita também do erro, do sofrimento, do mal e do assassinato, de tudo aquilo que a existência tem de intolerável e que motivou originalmente o levante do revoltado, por isso, a aceitação da fatalidade que Nietzsche propõe implica, de acordo com Camus, no consentimento à implacabilidade do destino e de todos os males que o homem possa gerar, de modo que o êxtase da adesão total ao devir mundano pode converter-se facilmente na embriaguez da aniquilação consentida do indivíduo, sem o qual o movimento de revolta desaparece por completo. A afirmação absoluta da vida degenera em submissão a tudo o que a existência tem de problemático e isso o revoltado consciente da origem de suas reivindicações não pode aceitar. “Nietzsche clamava por um César romano com a alma do Cristo. Em sua mente, isso era, ao mesmo tempo, dizer sim ao escravo e ao senhor. Mas, afinal, dizer sim a ambos significa tornar sagrado o mais forte dos dois, isto é, o senhor” (CAMUS, 2013, p. 99).

Do mesmo modo que em Nietzsche a vontade de potência está canalizada para a criação, segundo Camus, na poesia revoltada do século XIX, com Lautréamont e Rimbaud, a criação está direcionada para uma demolição completa do mundo que, ao mesmo tempo, manifesta a nostalgia desesperada por uma ordem e configura a poesia como forma de experiência e de ação. Dos românticos a Lautréamont não há, para o autor, uma evolução na configuração poética da revolta metafísica, mas sua intensificação uma vez que nos *Cantos de Maldoror* a criação é remetida a um mundo primitivo no qual a moral e os problemas humanos perdem seu sentido e deixam de existir, irmanando o homem e o mundo numa mesma aniquilação. Segundo a interpretação camusiana, Lautréamont extingue todas as fronteiras entre o homem e o universo, fazendo com que o reino humano retroceda ao nível dos reinos do instinto, numa recusa à racionalidade, aos domínios do homem, levando-o a uma revolta também contra si mesmo e sua irremediável solidão. Assim, à insuportabilidade da existência o poeta não ergue castelos para isolar-se do mundo e nem o recria esforçando-se para que a aparência de ordem, clareza e unidade venha colocar-se no lugar do mundo negado, ele deseja, sobretudo, não mais existir enquanto consciência, revelando uma vontade de aniquilação oriunda do sentimento de que é impossível suportar por mais um segundo a consciência lúcida em que o revoltado precisa perseverar para viver. Entretanto, o autor nota que, se nos *Cantos* Lautréamont exalta o “não”

incondicional do revoltado, em suas *Poesias* posteriores sucede-se uma teoria do “sim” que evidencia uma passagem da revolta absolutamente aniquiladora a um conformismo metafísico que propõe o agnosticismo e o cumprimento do dever. O poeta volta-se para figuras consoladoras da humanidade como Confúcio, Buda, Sócrates e Jesus Cristo para que a esperança visite os desertos do pensamento em que o homem tenta desesperadamente aplacar sua nostalgia, “esse apelo ao ser que jaz também no fundo de sua revolta”. Trata-se, portanto, de “não mais existir, quer ao aceitar ser qualquer coisa, quer ao recusar-se a ser qualquer coisa”, por isso Camus vislumbra nessa poesia uma espécie de conformismo que não deixa de ser também “uma das tentações niilistas da revolta [...]” (CAMUS, 2013, p. 110). A insurreição de Lautréamont termina promovendo, de acordo com a leitura camusiana, uma espécie de subserviência intelectual que encontra na banalidade um fundamento de conduta estranho à revolta mesma.<sup>116</sup>

Em direção contrária, segundo o autor, a poesia de Rimbaud dá à revolta uma linguagem acertada, justa, pois exprime as contradições que constituem a própria revolta: “[...] ele expressa simultaneamente o seu triunfo e a sua angústia, a vida ausente no mundo e o mundo inevitável, o apelo ao impossível e a realidade áspera a ser abraçada, a recusa moral e a nostalgia irresistível do dever” (CAMUS, 2013, p.112). Para o autor, Rimbaud é o maior poeta da revolta, mas o silêncio em que se instala sua poesia quando ele se retira para o deserto do Harrar não constitui uma nova maneira de se revoltar, anunciando, ao contrário, uma forma de abdicação última na qual manifesta-se o domínio do desânimo niilista. Rimbaud cansa-se da luta esgotante que sua revolta poética exige, aceitando passivamente a ordem do mundo, mesmo a mais degradante, o que para Camus configura um suicídio do espírito diante da revolta, semelhante às filosofias existenciais de Jaspers, Chestov e Kierkegaard que configuravam em *O mito de Sísifo* uma atitude evasiva diante das evidências desveladas pelo absurdo. Não obstante, o autor parece misturar a vida e a obra do poeta francês ao assinalar que Rimbaud não perseverou na

---

<sup>116</sup> Camus já havia publicado uma análise semelhante a esta intitulada “Lautréamont et la banalité”, à qual André Breton respondera irritado por meio de um artigo na revista *Arts* em 1951, criticando acidamente a interpretação camusiana a respeito da banalidade e do conformismo na obra de Lautréamont. Numa entrevista, Breton também declara que Camus se propõe a falar de coisas que ignora, uma vez que não compreende nem o lirismo, nem o humor, nem a poesia, nem a “dupla redução ao absurdo” em Lautréamont, interpretando-o de forma literal. Por sua vez, Camus responde à crítica de Breton, explicando que o artigo se trata de um dos capítulos que viria a integrar *O homem revoltado*, obra na qual analisa os aspectos niilistas da revolta tal como se pode encontrá-los nas grandes obras, de Sade aos surrealistas, distinguindo-os dos aspectos criadores da revolta que estão presentes, concomitantemente, também em algumas dessas mesmas obras. Desse modo, diz Camus que longe de concluir pela exaltação do conformismo ou da resignação em Lautréamont, seu esforço consistiu em demonstrar que “este niilismo, do qual nós todos somos solidários, ao menos em parte, é gerador de conformismo e de servidão, e contrário aos ensinamentos, sempre válidos, da revolta viva” (CAMUS, A. Révolte et Conformisme. In: *Essais*, Ibid, p. 731; DUNWOODIE, Peter. Albert Camus et le viol de la révolte. In: WALKER, David. *Albert Camus les extremes et l'équilibre*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1994, pp. 151-169).

contradição, isto é, não viveu enquanto homem a revolta poética que tão cedo expressara em seus escritos; isso significa que Rimbaud configurou poeticamente o conflito interno do revoltado, a luta entre a afirmação do ser e sua vontade de aniquilação, mas disso não se seguiu qualquer conduta acerca de uma vivência real da contradição que a revolta exige para manter-se viva, de modo que a voz criativa de sua revolta fora abafada por um niilismo silencioso. Diante disso, Camus encontrará no surrealismo algo próximo a essa vivência da contradição que Rimbaud deixara escapar, por isso ele se dedica a pensar o desenvolvimento da dimensão metafísica da revolta não por meio da exatidão com que a poesia de Rimbaud a configura, já que ela se revelou estéril, mas pelo desenvolvimento último que lhe deram, segundo o autor, os herdeiros da poesia rimbaudiana, os surrealistas.

Neles, “a recusa de todas as determinações é nítida, decisiva, provocadora”, segundo Camus (2013, p. 115), o que incide também numa recusa total do mundo que os dadaístas, antes deles, já pretendiam levar a cabo; herdeiro direto do movimento Dadá, o surrealismo fundamenta-se sobre a ideia da absoluta não-culpabilidade do homem, ao qual é necessário que se devolva todo o poder que ele emprestara à divindade. Contudo, ao mesmo tempo em que exaltavam a inocência humana, os surrealistas exaltavam também o assassinato e o suicídio, aquele como ato gratuito e este como solução; a afirmação de André Breton de que o gesto surrealista mais simples consistia em sair à rua de revólver em mãos e atirar ao acaso no meio da multidão configura, para o autor, uma decorrência direta da reivindicação de liberdade absoluta e do esforço pelo triunfo do irracional, de modo que o ímpeto do inconsciente e o desejo de existir são encarados como as únicas verdades puras e tudo aquilo que se lhes opõe deve ser destruído sem compaixão. Como forma de liberar o desejo, segundo a interpretação camusiana, os surrealistas acreditavam que primeiro era preciso demolir a sociedade e por isso afinaram com o marxismo as suas exigências de revolução. No entanto, para Breton a revolução não tinha como objetivo trazer a justiça ou a felicidade aos homens, mas esclarecê-los sobre sua condição trágica para que as condições sociais precárias não mascarassem a precariedade original da existência humana, assim, para Camus, enquanto os marxistas usavam a tragédia humana para justificar a revolução, Breton utilizava a revolução como meio para consumir a tragédia humana. A partir disso explica-se a posterior ruptura dos surrealistas com o marxismo, uma vez que estes submetem o irracional à racionalidade dialética da história, enquanto aqueles revoltam-se justamente em defesa da irracionalidade absoluta que rege o real ou que deveria regê-lo; para Breton, a conquista da totalidade do mundo pretendida pelo marxismo só poderia ser uma etapa no caminho da reconciliação entre o irracional e o racional e não o ponto de



chegada da mudança efetiva da existência humana. Assim, encontra-se no surrealismo um desejo de unidade que é bem mais exigente do que aquele que pretende a conquista da totalidade, por isso, para o autor, Breton consegue retomar a direção original da revolta ao resgatar as origens motivadoras do levante surrealista, qual seja, a conquista de uma unidade para a vida, resgate esse que traz à luz a reivindicação positiva e difícil da revolta e não apenas a negação do revoltado em relação ao mundo. “Certamente, ainda falta aqui uma medida. Nem política, nem religião, o surrealismo só pode ser uma impossível sabedoria. Mas é a própria prova de que não há sabedoria confortável: ‘Queremos e teremos o além em vida’, exclama admiravelmente Breton ” (CAMUS, 2013, p. 123).

De acordo com a análise camusiana, o protesto humano se dirige sempre a tudo aquilo que é visto como dissonante no mundo, aquilo que torna insuportável a existência, de modo que, apesar das particularidades das configurações metafísicas da revolta desde o século XVIII, o seu movimento constitui, em suma, uma luta contra a morte ou contra a impossibilidade de atribuição de um sentido para a vida. O que o autor procura mostrar com a investigação sobre a revolta metafísica é que o rebelde exige uma explicação para a existência, ele reivindica um sentido para a vida, demonstrando que ele se insurge, mesmo sem o saber, em nome de uma ordem, de uma unidade, em nome da compreensão absoluta que possibilitaria desvendar os motivos pelos quais vive e a partir disso saber como deve se conduzir no mundo. O revoltado procura mesmo que involuntariamente por uma moral, por uma forma pela qual possa atribuir às suas ações a unidade de sentido que as destituiria do caráter gratuito que o sentimento do absurdo lhes confere, liberando o homem do impasse ético a que a consideração da equivalência entre todas as ações o conduzira. Por isso, Camus (2013, p. 125) diz que “a revolta é uma ascese, embora cega”, pois o rebelde busca transcender, inicialmente sob o registro do pensar, a incompreensão da condição humana; trata-se, para o autor, do mesmo ímpeto que impulsiona no homem o sentimento primitivo ou original do sagrado, mas no revoltado esse sentimento é desiludido, desencantado, o que quer dizer que ele não deifica o mundo, o homem ou o que quer que seja, mas exige uma justificação coerente da criação. Assim, o valor ou a importância da revolta é encontrada não nela mesma, já que ela constitui, como foi visto, um movimento peculiar à natureza humana, mas naquilo que ela exige, ainda que para satisfazer essa exigência o rebelde corra o risco de se perder em ações ignóbeis. Nesse âmbito, ao homem revoltado é imprescindível a consciência lúcida para saber reconhecer as vis consequências a que sua revolta pode conduzir, seja quando a recusa total ao existente enquanto resposta à exigência revoltada é por ele deificada ou quando ele se entrega à afirmação ou ao consentimento absoluto

de tudo o que existe, esquecendo-se do caráter racional, isto é, avesso a qualquer mistificação ou sacralização, que também constitui a revolta. No fundo, ao revoltar-se, o homem dá vazão a um imenso desejo de viver, uma vontade grandiosa de plenitude na vida que, jamais realizável, faz surgir a frustração e a indignação que pode conduzi-lo ao furor desmedido que termina ou na destruição absoluta ou no consentimento a esse apocalipse. Em sua reflexão sobre o pensamento metafísico revoltado, Camus procura compreender como o homem europeu do século XVIII em diante destituiu o universo do sagrado como resposta aos seus apelos por unidade e clareza na existência para procurá-las em suas próprias criações, ampliando o espaço em que poderia reinar livremente segundo suas próprias regras. Não obstante, os aspectos niilistas em que recai a revolta não resumem a forma atribuída pelo homem ao seu ímpeto revoltado, apresentando apenas as consequências negativas a que a insurreição em seu caráter metafísico pode conduzir. Nesse sentido, em *O homem revoltado* o autor destaca inicialmente o aspecto niilista da revolta para distingui-los ao final da obra dos aspectos positivos ou criadores que a revolta também pode engendrar; o pensamento revoltado, de Sade aos surrealistas, não constitui um exemplo de consentimento à legalização do assassinato universal, mas uma configuração estética da revolta metafísica que, ao mesmo tempo em que busca responder aos apelos da subjetividade por meio da criação literária, recai no niilismo que a impede de superar o impasse colocado pela consciência que se defronta com o absurdo. De início, o revoltado queria confrontar Deus e blasfemava contra a criação, mas terminou por condená-lo à morte devido à indiferença divina quanto às exigências de sua revolta; demolido o reino dos céus que justificava, ainda que insuficientemente, a vida na terra, o homem se vê sozinho diante de seus semelhantes, isto é, solitário em meio à história cujo único responsável agora é ele mesmo e diante da qual deverá construir os próprios valores para preencher o vazio deixado pelo banimento do absoluto. A revolta metafísica, assim, constitui-se como um primeiro movimento da revolta que engendra em seus próprios desdobramentos o movimento seguinte: a revolta histórica ou a mobilização pela qual os homens tentarão realizar por meio de sua ação no mundo – e não mais por meio da dimensão artística e metafísica do pensamento – o seu apelo por unidade na existência.

### **3. Revolução e assassinato: a revolta esquecida de suas origens**

Se a revolta metafísica constituía um protesto ainda nebuloso, sem um rumo certo ou sem o comprometimento de encontrar soluções concretas para a realidade dos homens, a revolta histórica, segundo o autor, se constituirá como a tentativa de inserção do pensamento metafísico revoltado, isto é, da ideia, na realidade da vida, de modo que a busca humana por unidade na existência será inscrita sob a forma da revolução. Isso significa que os homens tentarão agora modelar as suas ações no mundo segundo as ideias ou teorias que o pensamento revoltado for capaz de produzir, nesse sentido, toda revolução, mesmo aquela que pretende ser exclusivamente materialista, constitui para o autor uma “cruzada metafísica desmesurada” se levarmos em conta as fontes originais de seu movimento. Se antes o movimento de revolta tinha como origem o sentimento do absurdo, a revolução ou a dimensão histórica da revolta terá como ponto de partida as ideias produzidas pela revolta metafísica, de modo que o movimento revolucionário que se inicia no século XVIII e desemboca no século XX não se dedicará à criação estética de uma unidade para a existência no mundo, mas à conquista da totalidade histórica, isto é, a realização material das exigências de unidade criadas, antes, sob o registro da reflexão filosófica e das imagens artísticas. Se isso é correto, como o autor opera esse laço que une a revolta histórica à revolta metafísica, a ação revolucionária ao pensamento revoltado? Se a inserção da revolta na história diz respeito à tentativa de concretização da reivindicação profunda do humano, a unidade, isso não significa que os crimes cometidos em nome da ação histórica revoltada sejam crimes de lógica já que, em última instância, decorrem de um apelo irracional da subjetividade. Nesse sentido, o estofo metafísico da revolta é abafado por meio de justificativas racionais quando o revoltado age no mundo, no entanto, seu ímpeto permanece, inicialmente, como uma força de recusa decorrente de um sentimento natural motivado pelo reconhecimento da dor alheia. Assim, a primeira frase de *O homem revoltado*, “há crimes de paixão e crimes de lógica” refere-se aos crimes que são cometidos em decorrência de um arrebatamento inexplicável da subjetividade por determinados sentimentos ou desejos e aqueles que são motivados, no fundo, pelo mesmo arrebatamento, mas que são colocados sob a luz da razão para que pareçam minimamente justificáveis ou compreensíveis, como os crimes políticos, por exemplo. Com efeito, para Camus não há, em sentido estrito, crimes de lógica, somente de paixão, a paixão pela unidade. Tal problemática conduzirá a reflexão do autor no sentido de encontrar em alguns fatos de caráter revolucionário as imagens ou os temas recorrentes da revolta metafísica, evidenciando o modo pelo qual ela se desdobra “logicamente” em revolta histórica, ou seja, como esse ímpeto passa a ser justificado enquanto necessidade ação concreta e revolução. O autor deixa claro que não pretende realizar uma descrição do

fenômeno revolucionário e nem um estudo das causas históricas e/ou socioeconômicas que geraram as grandes revoluções, mas sim uma análise das justificações da ação revolucionária, seus motivos profundos, isto é, metafísicos, e suas consequências, o que diz respeito não só a um questionamento sobre como se estabelece a continuidade entre a revolta metafísica e a revolução, mas entre o pensamento e a ação humana. Para isso, Camus utilizará como referência teorias como as de Rousseau, Hegel, Marx e Bakunin, entre outros, de modo semelhante ao que fizera em *O mito de Sísifo* acerca das filosofias de Jaspers, Chestov, Husserl e Kierkegaard. Nesse sentido, a interpretação camusiana dos autores trazidos à discussão em *O homem revoltado* é bastante problemática, uma vez que não expõe detalhadamente suas ideias e muito menos as analisa de forma integral e profunda: elas são examinadas a partir de passagens e estudos críticos acerca de tais autores, sendo utilizadas de maneira geral pela argumentação camusiana. Camus estuda, assim, entre vários outros textos, a *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel, e a obra de Marx por meio dos excertos escolhidos por Lefebvre e Guterman, debruçando-se também sobre os estudos de Hyppolite e Kojève; além disso, os manuscritos e documentos do autor revelam leituras acerca de *Humanismo e Terror*, de Merleau-Ponty, *O Ser e o Nada*, de Sartre, e também dos textos de Nietzsche e Platão, do qual o autor possuía as obras completas.<sup>117</sup> Diante disso, seria possível considerar a leitura camusiana como suficiente para fazer avançar algum conhecimento sobre os autores ou estaria ela restrita a uma simples ilustração de suas ideias gerais?

Camus afirma que 1789 fora o ponto de partida da revolta histórica tal como ela se desenvolveu depois no século XX como Revolução, uma vez que os homens daquela época investiram contra o princípio do direito divino, derrubando-o definitivamente. O ataque à ordem monárquica na França, segundo o autor, encontra em *O contrato social*, de Rousseau, as bases intelectuais para o questionamento sobre a legitimidade do poder real, anunciando a vontade geral do povo como a forma mais legítima de governo segundo os princípios da razão e da natureza, o que determinara de certo modo o julgamento e a condenação à morte de Luís XVI. Ora, dirá Camus, se, para Rousseau, o homem é naturalmente bom e nele a natureza identifica-se com a razão, então ele irá exprimir a excelência desta a partir do momento em que puder se expressar livremente, decorrendo daí que a livre expressão dos homens em sua vontade geral é a expressão da própria razão universal, a qual é categórica. Assim, para o autor, *O contrato social* enceta uma explicação dogmática e ampla de uma nova religião cujo deus é a razão identificada com a natureza e cujo representante na terra não é o rei, mas o povo considerado

---

<sup>117</sup> Conforme atestam Roger Quilliot e Luis Falcon In: CAMUS, A. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965, pp. 1624-1626.

em sua vontade geral. O rei guilhotinado pelos insurgentes franceses simboliza, para Camus, a dessacralização do poder absolutista e a desencarnação do deus cristão daquele que seria o seu representante legítimo introduzido na história dos homens; eliminada a realeza, o povo está livre do despotismo e agora pode expressar a verdade da razão, que vivera oprimida no antigo regime, isto é, a vontade geral. O pensamento imbuído da ideia de um contrato social supõe muito abstratamente, para Camus, que a sociedade humana nasceu a partir do abandono do estado de natureza e da constituição jurídico-política de uma “vontade geral” soberana, identificando-a com o povo mesmo, o qual, do alto de sua transcendência adquirida, manifestaria o próprio exercício da razão e a conquista da liberdade. Excluídas estão, portanto, as possibilidades de outras maneiras de pensar e agir no mundo, visto que a realidade pregada pelo contrato figura como sagrada e intocável, nesse sentido, Camus cita Saint-Just e Marat, para os quais mesmo o direito de resistir à opressão encontrava-se codificado no princípio da “vontade geral” pensado por Rousseau. Ao povo é então atribuída a função que competia ao oráculo na antiguidade, a de ser consultado para que se saiba o que a ordem do mundo dos homens exige, a voz do povo torna-se literalmente a voz de Deus, o que explica, segundo o autor (2013, p. 143), porque “as palavras que mais se encontram no *Contrato social* são ‘absoluto’, ‘sagrado’, ‘inviolável’. O corpo político assim definido, cuja lei é um mandamento sagrado, não é mais que um produto de substituição do corpo místico da cristandade temporal”. Assim, como expressão categórica da razão universal, a vontade geral deverá ser expressa em leis codificadas por seus representantes para que a república possa surgir e dar lugar a novas instituições que irão reger a vida de todos por meio de um grande acordo universal isento de contradições, já que ao obedecerem às leis os homens estariam obedecendo a si mesmos, isto é, à sua própria razão. Contudo, a partir do momento em que as leis não conseguem realizar a harmonia e que a unidade pretendida pelos princípios racionais se desmancha no ar é preciso achar os culpados deste insucesso e eles serão todos os que por qualquer motivo resistirem ou se opuserem ao novo regime;<sup>118</sup> começa assim, segundo Camus, o terror que a Revolução Francesa deixou como método às revoluções seguintes para que as suas pretensões de inserção do absoluto nas estruturas sociais fossem a qualquer custo efetivadas. A ação revolucionária aparece então como fruto direto não de uma razão legisladora acima de qualquer suspeita, mas

---

<sup>118</sup> Como observa Laurent Bove (2014, p. 94), Camus pensa as condições teóricas e práticas “da eliminação da possibilidade mesma do ato de resistência uma vez que a concepção política que é imposta pelos ideólogos do poder é subsumida a uma certa concepção do Estado e/ou uma teoria da soberania que suprimem, tanto no plano da teoria quanto no da prática, a legitimidade mesma de toda resistência”. Nesse sentido, segundo Bove, é sintomático que em *O homem revoltado* Camus situe a filosofia rousseauista do contrato na filiação do pensamento político autoritário e monarquista de Hobbes.

de um desejo inerente à subjetividade e sempre frustrado, a nostalgia de unidade que, dado suas pretensões ao absoluto, permanece irrealizável ao humano. Nessa senda, a revolta histórica figura como um impulso em direção ao ser, um investimento da subjetividade para criar no real, ou melhor, para *recriar* o real de modo a superar o desacordo entre pensamento e ação, teoria e práxis, interioridade e exterioridade. Nesse sentido, a reflexão camusiana em *O homem revoltado* não se fundamenta sobre a certeza implícita de um laço fundamental entre o pensar e o agir, mas a questiona, perguntando pela sua possibilidade e pelas consequências a que as tentativas revoltadas de inserção da ideia na realidade conduziram.

Conforme a reflexão camusiana, caberá ao pensamento alemão do século XIX afirmar que o terror em que desembocou a Revolução Francesa foi devido à abstração dos princípios que a guiaram, de modo que Hegel e Marx substituirão a transcendência da razão universal dos jacobinos pela sua incorporação no fluxo dos acontecimentos históricos, os quais não serão mais do que a sua manifestação. Antes apresentada sob a forma de uma regra pela qual o homem deveria se guiar na construção da nova ordem sem deus, a razão não será mais concebida como um meio para a ação e sim como o seu próprio fim, o que significa, para Camus, que a ação humana no mundo, a partir da filosofia de Hegel, passa a ser pensada como a própria manifestação de uma Razão universal. Acontece que o sentido e o valor das ações só poderão ser claramente compreendidos ao fim da história, quando a Razão atingir seu termo realizando-se plenamente no mundo dos homens, de modo que até lá será preciso viver em função desse futuro apoteótico e lidar com a inexistência de critérios que fundamentem os juízos de valor já que toda ação manifesta irremediavelmente um passo incontestável em direção à realização do Espírito Absoluto na história; “se nada pode ser entendido claramente antes que a verdade, no fim dos tempos, tenha sido revelada, toda ação é arbitrária, a força acaba reinando” (CAMUS, 2013, p. 176). O perigo da filosofia da história de Hegel, para o autor, é que com ela as ações humanas, mesmo as mais condenáveis, não podem ser julgadas já que representam uma etapa necessária para a realização da verdade – o Espírito –, o que prenuncia a justificação de uma atitude niilista de consentimento mesmo às ações mais arbitrárias e atrozés que os humanos possam praticar. A confiança de que a história caminhava racionalmente em direção à concretização de uma verdade só foi possível a Hegel, segundo Camus, porque ele acreditou que em 1807, com a sua filosofia e com o império de Napoleão, a história havia terminado e que o niilismo fora definitivamente vencido, mas a história continuou e com ela o processo de deificação do homem pelo próprio homem, a sua adoração narcísica como senhor do mundo estimulada por uma revolta já esquecida das raízes altruístas que a nutriam originalmente. O

pensamento camusiano preocupa-se, assim, com a ideia de dialética formulada por Hegel, denunciando-a enquanto negação da possibilidade de resistência às atrocidades e de afirmação da natureza humana revoltada e solidária.<sup>119</sup> Para Camus, com a filosofia de Hegel, o homem torna-se um joguete da e na história, cumprindo passivamente as determinações de um movimento do qual ele não possui, em última instância, o controle, o que o destitui da responsabilidade sobre os acontecimentos. A partir da crítica camusiana ao historicismo hegeliano, pode-se já vislumbrar uma compreensão da revolta enquanto um impulso afirmativo de resistência à história ou às formas de dominação que pretendem negar a dignidade humana, isto é, a compreensão de que a responsabilidade pelas ações não se resume ao âmbito histórico, mas diz respeito, antes, a uma natureza comum que se inscreve na história e a constitui.<sup>120</sup>

A concepção hegeliana da história influenciará o pensamento marxista e este servirá de fundamento aos revoltados na Rússia do século XIX, contudo, encontrará em Bielinski, segundo Camus, a sua contrapartida: se tudo é lógico e a história é o caminho da Razão universal que se realiza, então tudo se justifica, mas com isso é preciso aceitar a opressão, a injustiça e a servidão. Para Bielinski, se o sofrimento dos outros é inaceitável isso mostra que algo no mundo é injustificável e, nesse ponto, a história deixa de coincidir com a razão; ele compreendera que não poderia ser feliz e estar tranquilo quanto ao rumo da história se os seus semelhantes estavam em desgraça, o que mostra, para Camus, que o ímpeto revoltado do ensaísta russo desejava mais a plenitude da existência do que o absoluto da razão, recusando-se a identificá-los. Tal recusa será reinterpretada pelo individualismo revoltado de Bakunin e Netchaiev que proclamará a necessidade de se destruir a realidade histórica opressora caso o homem queira afirmar-se sobre ela e livrar-se das injustiças a que está submetido. O que está em jogo, portanto, não é mais a construção de mundos ideais ou teorias que rivalizem com a criação divina, mas a própria reconstrução do mundo real pensada a partir da ação concreta dos homens, o que significa, para Camus, que a dimensão histórica da revolta ou sua materialização

---

<sup>119</sup> De acordo com Raymond Gay-Croisier (1982, p. 120), a crítica de Camus a Hegel tem o mesmo estatuto daquela dirigida à Kierkegaard em *O mito de Sísifo*, uma vez que Camus recusa a passagem ou o salto do relativo ao absoluto, sejam eles lógicos ou irracionais; isso significa que “para Camus, a consciência não escapa ao reino do relativo e do concreto, que o dualismo [...] que lhe é próprio é rompido pela solução tríade que propõe a síntese última, o monismo de Hegel e o salto irracional de Kierkegaard. Fiel a seu relativismo apaixonado, Camus realiza em sua recusa da síntese final e do salto existencial uma crítica acerca dos excessos que essas soluções comportam [...]” (Cf. GAY-CROISIER, R. *La révolte génératrice e régénératrice*. In: GAY-CROISIER, R. LÉVI-VALENSI, J. (org.). *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?* Paris: Gallimard, 1982, pp. 113-134).

<sup>120</sup> Aludimos aqui às reflexões de Laurent Bove (2014, p. 89, grifos do autor), para quem, “[...] a noção central de *revolta* parece então responder, em Camus, a esta separação teórica (da resistência e da história) como um signo (inquietante sobre o plano da teoria) da impossibilidade filosófica e política [...] de pensar verdadeiramente, para além da negação dialética, uma *resistência afirmativa* realmente *ativa*, constituinte da história e radicalmente livre de uma lógica assassina da dominação”.

na forma de revolução será fundamentada a partir de um pensamento que identifica o mundo com a história humana, como se ele não fosse mais que um produto ou uma consequência do que nele realizam os homens. Assim, o autor parece entender por revolta histórica não somente as ações revolucionárias e suas consequências nefastas, mas, antes, as ideias que fundamentaram a ação revoltada por meio de uma compreensão da história como a dimensão única da existência humana.

Porém, se a revolta histórica diz respeito à ação efetiva do revoltado no mundo, por que o autor concentra sua análise nas ideias que supostamente a geraram? Refletindo sobre a relação entre teoria e práxis, Camus procura criticar o pensamento hegeliano que por meio do movimento dialético afirma a superação da tensão entre as duas categorias, suprassumindo numa unidade superior a contradição que elas apresentam. O autor procura explicitar os impasses enfrentados historicamente pelo movimento de revolta cuja passagem à ação termina por desconstruir as ideias que a justificavam e não por integrá-las a si formando junto delas uma totalidade de sentido. A reflexão camusiana aponta, desse modo, para uma compreensão da dualidade entre teoria e práxis como uma relação de não identidade, irresolúvel, em constante tensão, afinal, se para Camus todos os aspectos da realidade se apresentam como contrários e complementares, se o absurdo desvela à consciência a impossível conjunção de proposições que se excluem e que, no entanto, persistem lado a lado, por que motivo só a relação entre teoria e práxis não estaria submetida a tal lógica? Ainda assim, posto que a reflexão camusiana se debruça majoritariamente sobre uma análise das teorias e não da ação revoltada em si mesma e suas consequências reais e múltiplas, não se poderia afirmar que ela se aproxima do idealismo que se propõe a criticar?

Camus sugere que as primeiras consequências morais do idealismo filosófico de Hegel são encontradas nos jovens niilistas russos que procuravam transformar as injustiças alastradas em seu próprio país por meio de atos de terrorismo entendidos como a efetivação de uma justiça revolucionária. Pisarev, Bakunin e Netchaiev são “os três possessos” escolhidos pelo autor como figuras exemplares das decorrências do raciocínio hegeliano, uma vez que em seu conjunto esses niilistas colocavam em prática o princípio de matar ou subjugar, expandindo o círculo vicioso do assassinato político e da repressão em nome de uma justiça futura, segundo a lógica hegeliana de que os fins justificam forçosamente os meios. Contudo, no transcorrer da construção do debate sobre a ação histórica revoltada, para Camus, Bakunin é quem resiste, em certa medida, ao pensamento historicista alemão, já que para ele a história é regida unicamente por dois princípios em luta mortal um com o outro: o Estado e a revolução social. O Estado



constitui o crime, o mal, enquanto a revolução fundamenta o bem para os homens, de modo que a luta entre os dois, tal como aquela que os satanistas românticos disputavam contra o princípio divino, será travada sem qualquer lei que a refreie na busca da única salvação plausível: o extermínio de tudo o que oprime o homem, já que para Bakunin a destruição apaixonada de tudo contém em si mesma uma paixão criadora. No entanto, um mundo construído sobre a ausência de qualquer lei é um mundo livre do sofrimento e da injustiça? Segundo o autor, Bakunin certamente desejava a liberdade total, mas dado que a conquista dessa liberação seria realizada por meio de uma total destruição de toda e qualquer forma de opressão, o que seria na realidade preservado para a construção da nova sociedade? A rejeição de todo o passado opressor do homem em vista da edificação de uma sociedade libertária, para Camus, condena a ação histórica ambicionada por Bakunin a encontrar sua justificação apenas no futuro, tal como postulava a filosofia da história de Hegel, utilizando-se inclusive de forças repressivas para cuidar que o presente não destrua os sonhos do porvir. O anarquista russo anuncia, assim, a ditadura a favor do desejo de destruição que o século XX, com o fascismo italiano e alemão, concretizará, mas a revolução de Bakunin não se compara, para o autor, ao alcance lógico que o anarquista revolucionário Netchaiev dera ao niilismo.

Netchaiev surge em 1886 em meio à intelectualidade revoltada russa afirmando que se a história é realmente feita do confronto entre o Estado e a revolução ou entre esta e a contrarrevolução, sem qualquer princípio que a oriente, então é preciso que o homem se dedique de corpo e alma a um desses dois únicos valores que regem a história, morrendo ou ressuscitando por eles; o revolucionário é aquele que se despoja de todo o resto para viver exclusivamente em nome de sua paixão, a revolução, ou seja, o homem deve viver e morrer em favor de suas ideias ou abstrações. Pela revolução tudo é permitido, os seres são dela um instrumento e mesmo os oprimidos – em nome dos quais ela se propõe a mudar o mundo – podem ser sacrificados para que ela se concretize, pois se eles perdem suas vidas em defesa da causa, as futuras gerações a ganharão nova, refeita e livre de toda opressão; em nome da revolução até o crime e a delação contra os amigos é permitida e o assassinato pode ser erigido como princípio.<sup>121</sup> Entrementes, neste momento da revolução em curso na Rússia acreditou-se,

---

<sup>121</sup> Camus assinala que Dostoiévski faz dessas ideias um dos temas de seu livro *Os demônios*, de 1872, (também traduzido como *Os possessos*) obra na qual um grupo de revolucionários niilistas resolvem promover o caos por meio de ações terroristas em uma cidade do interior da Rússia para que, ao ver sua miséria e sofrimento aumentar, o povo se decidisse pela revolução fazendo-a estourar definitivamente. Curiosamente, tal obra fora inspirada em um episódio supostamente verídico: o assassinato do estudante Ivanov pelo grupo niilista liderado por Netchaiev em 1869. Ivanov teria discordado do modo antiético pelo qual a distribuição da propaganda da organização era feita, pedindo o desligamento do grupo; Netchaiev e seus comparsas decidem então matá-lo em uma emboscada e escondem o seu corpo num lago. O autor argelino deixa ver mais uma vez a influência fundamental que a obra de

segundo Camus, que as propostas de Netchaiev seriam refreadas pelo movimento que em 1870 pedia à intelectualidade russa que fosse até às massas e as educassem, a fim de que elas marchassem espontaneamente em direção ao movimento pela liberação, contudo, a elite intelectual não conseguiu atrair as pessoas e, diante disso, o grupo da Vontade do Povo consagra o terrorismo individual como um princípio, inaugurando uma série de assassinatos que tinham como objetivo eclodir definitivamente a revolução russa.

De acordo com a análise camusiana, estes jovens queriam sair da contradição para criar os valores que lhes faltavam, tentando encontrar no futuro esse valor e a transcendência que antes ficava a cargo de Deus realizar. Mas um valor futuro constitui uma contradição em termos, já que ele não justifica uma ação e muito menos fornece um princípio pelo qual guiá-la se não for, antes, formulado; apesar dessa contradição, os jovens terroristas de 1905 conseguiram dar vida a um valor que, para Camus, as origens da revolta mesma já anunciava: a vida humana. Reunidos a partir de 1903 na Organização de Combate do Partido socialista revolucionário que planejava e realizava vários atentados contra os representantes do Estado e personalidades políticas do Império Russo, esses homens e mulheres vivenciavam na carne o paradoxo em que se encontravam, uma vez que respeitavam a vida humana em geral e ao mesmo tempo atribuíam um desprezo irônico pela própria vida, chegando a sacrificá-la: a ação terrorista só se tornava digna e bela se o seu autor se lançasse à morte junto daqueles que morreriam por suas mãos.<sup>122</sup> Incapazes de justificar o que eles consideravam como necessário, esses jovens terroristas russos imaginaram que o próprio sacrifício desculpava sua ação criminosa, fazendo com que uma vida fosse paga com outra; eles não colocam, portanto, nenhuma ideia acima da vida humana, embora matem em nome de uma ideia, o que significa, para o autor, que eles encarnam coerentemente essa ideia uma vez que a defendem até a morte. A contradição que gera a dúvida sobre a conduta moral não impediu que eles se lançassem à ação e justamente por isso sua revolta conseguiu criar uma promessa de valor, de acordo com Camus, pois o sacrifício de si mesmo denota que eles não se permitiam esquecer daquilo que a revolta lhes colocava sem cessar: até o fim o assassinato lhes parecia ao mesmo tempo necessário e indesculpável, de modo que não o justificavam em nome da história nem de uma ideia e por isso entregavam a

---

Dostoiévski exerce sobre o seu pensamento, a qual não constitui apenas mais uma referência para suas análises da revolta na história, mas incide diretamente em sua própria elaboração de uma reflexão filosófica sobre a revolta.

<sup>122</sup> A história verídica do atentado que fracassa na primeira tentativa porque Kaliaiev, jovem revolucionário da organização terrorista, se recusa a matar a grã-duquesa Elisabeth e as duas crianças que se encontravam na carruagem com o grão-duque Serge é configurada por Camus em sua peça teatral *Os justos*, o que mostra a importância dada pelo autor à vivência da contradição própria à revolta para que se possa descobrir um valor que direcione a ação revoltada. As questões sugeridas pela peça serão investigadas no capítulo VI.

própria vida, porque ainda duvidavam e não tinham a certeza de que a sua ação era realmente, por qualquer motivo, justificável. Para o autor, esses “assassinos delicados” são honestos e não tentam escapar à dúvida, mas a assumem e com isso buscam afirmar um valor que os supera enquanto indivíduos históricos, pois, ainda que tenham se devotado à história, no momento da morte eles colocam a vida humana acima dela, triunfando com esse valor sobre o niilismo que tudo permite e ao qual a revolta desviada de seu movimento original conduz. Esses terroristas dilacerados pelo paradoxo representam assim uma resistência ao pensamento historicista alemão na medida em que, para eles, a justiça não diz respeito somente ao fim almejado, mas também aos meios pelos quais esse fim será realizado, assegurando que a revolta permaneça tributária de valores não orientados pela eficácia da ação. Ao aceitarem matar a si mesmos para recusar a cumplicidade com o crime em geral, esses jovens impõe um limite à ação revoltada para que ela não se transforme naquilo mesmo que procura combater, no entanto, essa vitória sobre o niilismo é fugaz e impotente já que ela coincide com a morte e o individualismo de uma ação que não consegue, no limite, deter a injustiça e o sofrimento que sobrevivem àqueles que entregaram suas próprias vidas em nome da dignidade da vida humana. Segundo o autor, o valor colocado, ainda que paradoxalmente, pelo terrorismo individual desaparece na amplitude do terrorismo de Estado, no qual as reivindicações da revolta são atreladas ignominiosamente à persecução e à preservação do poder político e da autoridade; “um ciclo encerra-se aqui, e a revolta, cortada de suas verdadeiras raízes, infiel ao homem porque submissa à história, pretende agora escravizar o universo inteiro” (CAMUS, 2013, p. 206).

Ao contrário do que aconteceu na Rússia, as revoluções fascistas do século XX não foram verdadeiras revoluções, segundo Camus, pois não pretendiam a edificação de um império universal, isto é, a ambição metafísica de construção de uma sociedade ideal após a morte de Deus; nesse sentido, Hitler e Mussolini enquanto herdeiros diretos do legado niilista da revolta dedicaram-se a uma deificação do aspecto irracional da história, ambicionando construir um Estado fundamentado sobre a ideia de que nada tinha sentido e que a história não era senão o reino do acaso e da força. De acordo com o autor, não havia na Alemanha devastada após a Primeira Guerra nenhum valor que fosse comum e ao mesmo tempo superior a esses homens em desespero, humilhação e ódio que lhes permitisse estabelecer juízos a respeito de suas ações, de modo que toda a nação alemã em 1933 aceitou adotar os valores ignóbeis de alguns homens tentando impô-los a toda a Europa. Para Camus, Mussolini contentava-se em transformar o Estado em princípio absoluto enquanto Hitler atribui a ele a linguagem da religião: o Estado seria portador de uma missão e o nacional-socialismo a única fé que levaria à salvação, os que

se opusessem a essa cruzada deveriam ser convertidos pela pregação da propaganda ou exterminados pela Inquisição da Gestapo; de todo modo, o homem para o fascismo italiano e, principalmente, alemão, não passava de um instrumento a serviço do Estado para que este cumprisse a sua incumbência divina.

Já nas *Cartas a um amigo alemão*, texto escrito entre 1943-1944, durante a ocupação nazista na França e destinado à imprensa da Resistência francesa, Camus afirmava que os alemães erigiram falsos deuses, submetendo toda uma população ao mito do Estado total, símbolo da promessa de um restabelecimento da transcendência em meio aos homens, o que constituía um verdadeiro abandono das evidências da condição humana em nome de uma nova e terrível teologia.<sup>123</sup> Posteriormente, na conferência *A crise do homem*, de 1946, nota-se que Camus pensa o nazismo como uma das consequências do pensamento niilista, isto é, como consequência de um fracasso ético, um malogro em relação à reflexão sobre os valores advindo sobretudo de uma submissão da razão à dialética hegeliano-marxista da história, a qual seria responsável pela instrumentalização do pensar.<sup>124</sup> Nesse sentido, em *O homem revoltado*, a análise camusiana parece compreender o totalitarismo nazista igualmente como uma forma de “salto” que recusa a realidade humana por meio de uma espécie de promessa religiosa: constrói-se assim uma igreja que prega a destruição total e cujos líderes utilizam seu poder para instaurar, segundo o autor, uma espécie de ascese mística sem qualquer moral, guiada apenas pela força irracional que comanda a história e que nesse caso coincide com a aniquilação e até o apocalipse, se necessário for. Porém, reitera Camus, as “místicas fascistas” de Hitler e Mussolini nada tinham a ver com a construção de uma “Cidade universal” da igualdade e da justiça, pretensão que a Revolução Russa, na esteira do comunismo marxista, se dedicou abertamente, segundo o autor.

Diante disso, a análise dos descaminhos da revolta histórica na Rússia não pode ser realizada sem um estudo crítico prévio da ideologia que fundamentara a Revolução de 1917: o pensamento marxista compreendido em seu caráter profético e não sob o seu aspecto metodológico, uma vez que, para Camus, o método de análise crítica do real empreendido por Marx era fiel à realidade de seu tempo, mas terminou se afastando dos fatos empíricos que descrevia à medida que se nutria do messianismo utópico de seu autor, levantando suspeitas sobre a sua validade inicial. De acordo com a leitura de Camus, a profecia que o marxismo propaga é a do progresso e, nesse ponto, deve-se considerá-la como herdeira do pensamento

---

<sup>123</sup> CAMUS, A. *Lettres à un ami allemand*. In : *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2006, pp. 1-29.

<sup>124</sup> CAMUS, A. *La Crise de l’homme*. In: *Op.cit.*, pp. 737-748.

cristão e das ideias burguesas do Iluminismo em oposição ao pensamento da Antiguidade, já que subjaz ao pensamento marxista a consideração da vida humana e sua sequência de acontecimentos como uma história que se desenrola a partir de uma origem em direção a um fim e durante a qual o homem encontrará a salvação ou o castigo. Camus pensa a filosofia cristã da história como a matriz das versões modernas da filosofia da história hegeliana e marxista, uma vez que o cristianismo opera uma interpretação do mundo fundamentada na teleologia e na submissão total da natureza à história.<sup>125</sup> Essa noção da historicidade, afirma o autor, influenciou diretamente o “messianismo científico” de Marx que encontra na noção de progresso uma profissão de fé, de modo que o futuro reconciliado que a doutrina comunista imagina para os homens evoca também as ideias de Comte sobre os estágios sucessivos da humanidade, com a diferença de que a religião sem Deus imaginada pelo positivista assume na teoria marxista a face da política. Com isso, o autor argelino pretende fazer notar que antes de ser precursor de ideias, o pensamento marxista é herdeiro da Era das Luzes e do positivismo a ela subsequente no século XIX, os quais fizeram da ciência e da noção de progresso uma nova fé que só foi efetivamente questionada a partir dos horrores vivenciados no século XX.

Contudo, ao contrário das religiões, a profecia de Marx ou o comunismo possui segundo Camus um suposto aspecto revolucionário em sua consideração do devir tal como pensado por Hegel, isto é, como um movimento dialético no qual o choque entre os antagonismos do real é suplantado em uma síntese superior que suscita, nela própria, o seu contrário, criando novos antagonismos e fazendo a cada vez avançar a história; porém, enquanto em Hegel a história constituía o movimento rumo à realização do Espírito, em Marx ela é convertida no movimento da economia rumo à sociedade sem classes, já que para ele toda realidade humana se constitui por meio das relações de produção.<sup>126</sup> Segundo o autor, em Marx o pensamento é determinado de modo absoluto pela realidade exterior, o que faz do homem nada mais que um ser

---

<sup>125</sup> “Qual é a corrupção profunda que o cristianismo acrescenta à mensagem de seu senhor? A ideia do julgamento, estranha aos ensinamentos do Cristo, e as noções correlativas de castigo e de recompensa. A partir desse instante a natureza torna-se história, e história significativa: nasce a ideia da totalidade humana. Da boa-nova ao juízo final, a humanidade não tem outra tarefa senão conformar-se com os fins expressamente morais de um relato escrito por antecipação. [...] O cristianismo acredita lutar contra o niilismo, porque ele dá um rumo ao mundo, enquanto ele mesmo é niilista na medida em que ao impor um sentido imaginário à vida impede que se descubra o seu verdadeiro sentido” (CAMUS, 2013, p. 90).

<sup>126</sup> Como nota Mark Orme (2001, p. 107), “à luz da crítica ao idealismo hegeliano, não é surpreendente que Camus rejeite também a justiça marxista, um ideal formulado nos termos de uma sociedade perfeita (isto é, ‘sem classes’) que só é realizada ao fim da História [...], no momento em que, segundo os marxistas, o comunismo alcançará sua maturidade. Repelindo Deus, Marx coloca sobre a capacidade humana o sucesso futuro da justiça absoluta; no entanto, esperando desse modo realizar uma moralidade perfeita como o fim último de seu sonho revolucionário, Marx não condiciona moralmente os meios pelos quais uma tal moralidade se manifestará” (Cf. ORME, M. *L’Homme revolté vers une justification éthique de la justice*. In: GAY-CROISIER, R. (org.) *Albert Camus 19 “L’Homme revolté” cinquante ans après*. Paris-Caen: Revue des Lettres Modernes, 2001, pp. 91-122).

completamente produzido pela história dos meios de produção e limitado pelas suas relações sociais; assim, na visão camusiana, o problema da filosofia marxista não reside tanto na admissão de que a determinação econômica tem papel fundamental na gênese das ações e pensamentos humanos, mas na consideração de que a revolta e as ações humanas sejam motivadas unicamente por uma necessidade material ou econômica inelutável, pois, sendo absoluto o determinismo, bastaria que uma única afirmação verdadeira fosse pronunciada para que de consequência em consequência se chegasse à verdade total. Mas não é isso o que vemos na realidade social, aponta Camus, onde muitos acontecimentos escapam às determinações racionais impossibilitando sua compreensão definitiva; Marx não parece levar isso em conta segundo o autor, pois substitui a razão científica herdada do século das Luzes por uma razão histórica que conduz à extinção da luta de classes, isto é, ao fim dos antagonismos sociais, proclamando assim o arremate do período dos conflitos humanos que será então considerado como a pré-história da humanidade. No limite, para Camus, Marx evade-se do reino do relativo, da realidade concreta sobre a qual seu método era aplicável, refugiando-se na abstração de uma síntese na qual as contradições do todo seriam resolvidas, ou seja, na esteira da dialética hegeliana, o filósofo alemão também “salta”, ele cede ao apetite de absoluto da razão, atrelando sua crítica a uma teoria da salvação. Mais uma vez, Camus procura denunciar a concepção dialética que, segundo ele, compreende o real a partir de uma estrutura lógica que impõe uma solução para um problema que não admite saída, o dualismo fundamental que a realidade do mundo apresenta. Se Sísifo poderia ser feliz ao encarar lucidamente o absurdo de sua condição e não saltar para as consolações da esperança, o homem revoltado só poderá descobrir um valor orientador para sua insurreição a partir da assunção dos polos complementares da existência, enfrentando sua ambiguidade irresolúvel sem pretender escondê-la sob a máscara do absoluto, assim, para o autor, é a ideia de síntese que é preciso combater, a ilusão de uma saída ou salvação do caráter relativo da existência que conduz às tendências de inserção do absoluto na realidade.

Em Marx, a verdadeira história dos homens começaria depois da vitória do proletariado sobre a propriedade privada dos meios de produção que faz enriquecer a alguns senhores enquanto a maior parte dos trabalhadores é subjugada a condições humilhantes para garantir sua subsistência, mas, pergunta-se Camus (2013, p. 238), “se o proletariado não pode evitar essa revolução nem se furtar à posse dos meios de produção, saberá pelo menos usá-los para o bem de todos? Onde está a garantia de que, em seu próprio seio, não surgirão ordens, classes e antagonismos? ”. Ora, se o movimento próprio ao desenvolvimento produtivo na história é o

que levará o capitalismo a implodir diante de suas contradições, logo o comunismo é, como etapa logicamente seguinte a esse desenvolvimento, o lugar inevitável da resolução dos antagonismos da luta de classes, de modo que o proletariado só poderá usar para o bem universal a riqueza conquistada, já que é ali que a história dos homens aporta e porque ali eles chegaram depois de muito lutar, reduzidos à condição mais desumana e tendo como alternativa apenas a criação de novas condições para a recuperação da dignidade de todos eles; daí que afirmando a si mesmos, eles afirmam a tudo e a todos e a humanidade saída dos escombros do capitalismo cumpre a sua missão fazendo surgir a suprema dignidade da mais absoluta humilhação. Nada mais cristão e utópico, assevera Camus, pois no comunismo, ao que parece, Deus é substituído pelo futuro, em nome do qual tudo será feito de modo que o único valor deverá ser aquele que serve a esse futuro; de acordo com o autor, pela semelhança com a religião, a utopia marxista revela porque quase sempre foi coercitiva e autoritária, apesar do caráter nobre do pensamento de Marx e que os seus seguidores não souberam preservar. Aos órfãos de Deus, o marxismo promete o reino dos homens, mas a exortação à “cidade humana” não os levou senão ao sangue derramado dos revoltados que lutaram em nome de uma justiça que jamais aconteceu. O materialismo histórico bem queria livrar o homem do jugo divino, mas essa liberação só seria possível, de acordo com Camus, à custa da submissão absoluta a uma concepção teleológica da temporalidade e da renúncia a qualquer outra compreensão e experiência do tempo; tal forma de aceitação irrestrita conduz então o homem ao abandono de sua própria revolta em nome de uma experiência da temporalidade predefinida e sobre a qual se daria a edificação de todo um império para que a salvação comunista possa chegar a todos os cantos do mundo.

A partir da filosofia marxista, segundo o autor, a revolução só poderia efetivar-se caso ela fosse universal, pois, do contrário, ela apenas representaria uma recusa à ordem mundial que continuaria intacta: ela deve então estender-se no tempo, no espaço e às pessoas, suprimindo neles tudo o que não condiz com o imperialismo da profecia, ou seja, ela teria de dedicar-se à tarefa interminável de aniquilar tudo o que pudesse contestá-la. Para o autor, a intervenção dos exércitos ocidentais contra a revolução soviética mostrou aos revolucionários russos que sem uma solidariedade internacional dos proletários atuando conjunta e concomitantemente nenhuma revolução interna poderia ser viável, a partir disso, a construção da cidade universal só poderia se realizar sob duas condições: revoluções simultâneas em todos os grandes países ou então a liquidação, pela guerra, das nações burguesas ou capitalistas. Sabe-se que a maioria dos movimentos revolucionários foram esmagados no ocidente conforme o fortalecimento do capitalismo, o que tornou a guerra o único meio de sobrevivência para a

Revolução Russa, assim, o sonho de uma sociedade sem classes que deveria realizar-se por meio do levante espontâneo dos trabalhadores humilhados foi, aos poucos, abafado pela insurgência de um governo imperialista que precisava rivalizar com o regime capitalista caso quisesse fazer prosperar a sua profecia. A revolução na Rússia perde então o rumo do progresso ao entrar na Guerra Fria, caindo no impasse que a obrigava a manter por tempo indeterminado uma ditadura total sobre milhões de pessoas até que o capitalismo se decompusesse por si mesmo ou, então, caso quisesse logo o advento de sua utopia, seria obrigada a estourar uma guerra de consequências inimagináveis, já que depois da bomba atômica sobre Hiroshima e Nagasaki os conflitos assumiram a possibilidade da extinção em massa, diante da qual a cidade dos homens só poderia surgir sobre escombros, o que significa, para Camus (2013, p. 271), que “a revolução mundial, pela própria lei dessa história que ela imprudentemente deificou, está condenada à polícia ou à bomba”.

A revolução pretendida pelo marxismo e que os russos do começo do século XX se propuseram a realizar tem em suas origens a mesma nostalgia de unidade comum aos revoltados metafísicos, com a diferença de que agora a revolta é projetada concretamente sobre uma terra desencantada e ausente dos valores eternos que antes guiavam as ações humanas, ou seja, para Camus, ainda que em suas origens revoltadas a revolução clame pela unidade, ela termina buscando a totalidade, de modo que a aspiração à justiça universal degradingola na imposição de injustiças várias e violências fatais em nome da conquista absoluta de um império dos homens sobre a terra. Segundo o autor, a unidade não é a totalidade, pois esta pretende anexar à força um sistema sobre o real, justificando com isso a violência mais atroz em nome de uma ideia, instalando o terror entre os homens para que um determinado pensamento prospere conforme os planos desmedidos da razão.<sup>127</sup> O que o autor procura criticar na filosofia marxista e na Revolução Russa é o caráter dogmático próprio à religião fomentado pelos revolucionários e que conduziu a sua revolta inicial em direção ao niilismo mais extremo, semelhante aquele que emergiu com o fascismo. Todavia, ao colocar no centro de sua reflexão a degradação injusta do trabalho e sua dignidade profunda a ser resgatada, Marx se insurge contra a sua degeneração ao estatuto de mera mercadoria e a redução do trabalhador a um objeto de que se dispõe, lembrando

---

<sup>127</sup> De acordo com Maurice Weyembergh (1994, p. 33), “a busca por unidade termina frequentemente na totalidade, a qual implica a ‘mutilação’, a ‘degradação’ do real. A totalidade é de alguma forma o produto da impaciência ontológica: ela não deixa viver a polaridade constitutiva do real, mas sacrifica um polo ao outro ou pretende abolir sua oposição em uma síntese que se pretende reconciliadora. Só a arte, às vezes, consegue a unidade por meio do milagre da estilização. A função da moral corresponde no plano histórico e político à função do estilo no plano da arte. A moral e o estilo têm efetivamente como tarefa atribuir uma forma ao real: nos dois casos se trata de ‘corrigir a criação’” (Cf. WEYEMBERGH, M. L’unité, la totalité et l’énigme ontologique. In: WALKER, D. *Op.cit.*, pp. 33-48).



que não existe sobre a terra privilégios divinos e que a propriedade não é um direito eterno; para o autor, a nobreza da filosofia marxista reside em ter mostrado que o trabalho quando é degradante não é vida e está longe de dignificar o homem. Marx não só ensejou o sentimento de responsabilidade à classe trabalhadora incentivando-a à conquista do que a ela pertencia por direito, mas também denunciou como criminosa uma elite de homens não pelo fato de possuírem o poder, mas por utilizá-lo de maneira arditosa para a manutenção de seus privilégios e para a realização de interesses sociais medíocres. Camus, portanto, procede à crítica do que ele acredita ser o caráter profético da teoria marxista não para descartá-la enquanto proposta revolucionária, mas para explicar o que ele considera problemático no marxismo revolucionário, a transformação da busca histórica por justiça e liberdade no mundo em uma religião secular, um verdadeiro messianismo que pretende, baseado em uma razão supostamente científica, estabelecer na terra o reino dos céus. Entretanto, o que Camus chama o caráter nobre do pensamento de Marx se deve à crítica deste autor ao fetiche da mercadoria, a qual decorre do materialismo histórico-dialético e da crítica à economia política, justamente os aspectos do pensamento marxista condenados por Camus. Nesse sentido, a crítica camusiana parece se confundir em relação à metodologia própria a Marx, associando-a ao registro da religião e responsabilizando-a pelo fracasso soviético ao mesmo tempo em que elogia sua pertinência, o que certamente insinua a leitura camusiana de Marx como caricata e mesmo equivocada, como irá apontar a crítica de Sartre que veremos adiante.

De todo modo, para Camus, o marxismo não é uma teoria científica, pois nele a razão científica enquanto método profícuo de pensamento é substituída pela razão histórica concebida pela ideologia alemã e que em vez de pensar e ajuizar sobre o mundo afirma-se ao mesmo tempo como sua condutora e juíza, o que significa que ela, por constituir o movimento intrínseco aos desdobramentos da realidade histórica, não poderia julgá-los, uma vez que tais desdobramentos configuram a encarnação da própria razão no mundo temporal dos homens. De acordo com a interpretação camusiana, em Marx a razão histórica se serve da razão científica para justificar a sua profecia, a qual, do contrário, não poderia ser racionalmente garantida, e enquanto ela não se realiza o recurso único dos marxistas consiste em dizer que “os prazos são simplesmente mais longos e que é preciso esperar que o fim tudo justifique, em um dia ainda invisível. Em outras palavras, estamos no purgatório e nos prometem que não haverá inferno”, escreve o autor (2013, p. 257); é preciso ter a certeza da fé para acreditar nesse futuro dourado e não a desconfiança da razão que observa e investiga os fatos, pois esta nova crença fundamentada em abstrações absolutistas tende a ignorar as evidências empíricas que

contestariam seus princípios. Não obstante, mesmo que se admita a razão histórica e sua profecia, o postulado dialético que fundamenta o caminho histórico da razão entra em colapso, pois não há como justificar que do choque entre os antagonismos de uma dada situação histórica surja uma síntese superior às outras que terminaria definitivamente o movimento dialético, a não ser que se introduza arbitrariamente um juízo de valor estranho a esse movimento e que determinaria o dia e a hora em que teve início a nova era dos homens reconciliados uns com os outros e o fim de seus antagonismos de classe, nesse sentido, “é justo observar que a dialética não é nem pode ser revolucionária. Do nosso ponto de vista, ela é somente nihilista, puro movimento que visa negar tudo o que não for ele mesmo” (CAMUS, 2013, p. 259). Isso quer dizer que, para o autor, não há razões para imaginar o fim da história ou o início de outra era em que as contradições das condições sociais estariam resolvidas, nada garante a Camus que na sociedade sem classes imaginada por Marx um novo antagonismo não venha a surgir, aliás, para ele, este seria o resultado esperado caso a história cumprisse à risca o movimento dialético que a fundamenta; a despeito disso, a noção de fim da história continua sendo, na interpretação camusiana (2013, p. 260), a única justificção para que alguém se sacrifique em nome de tais ideias, de modo que “o único valor do mundo marxista reside doravante, apesar de Marx, num dogmatismo imposto a todo um império ideológico. O reino dos fins é utilizado, assim como a moral eterna e o reino dos céus, para fins de mistificação social”.

Quando o autor critica na filosofia marxista o seu aspecto profético é a um questionamento sobre o sentido e a finalidade da história que ele se reporta, no entanto, a crítica de Camus não procura por uma garantia *a priori* ou uma segurança formal que decifre o sentido e a finalidade da história para a partir disso pensar a ação no mundo resguardada da ignomínia em que poderia degradingolar, mas, antes, pergunta se é possível conhecer essa finalidade ou esse sentido, dirigindo sua crítica a Hegel e a Marx na medida em que eles assumem a tarefa de responder afirmativamente a essa questão. Apesar disso, na resposta que Sartre escreve a Camus acerca da querela colocada pelo artigo de Jeanson e sua crítica feroz a *O homem revoltado*, o filósofo existencialista retoma as *Cartas a um amigo alemão* para argumentar que desde os tempos da Resistência francesa, o pensamento camusiano constrói-se a partir de uma posição que procura compreender a história de fora, como se fosse possível apreendê-la enquanto objeto de análise antes de nela agir efetivamente.<sup>128</sup> Para Sartre, estamos todos engajados na história

---

<sup>128</sup> Em maio de 1952, a revista *Temps modernes*, dirigida por Jean-Paul Sartre, publica um artigo de Francis Jeanson que faz duras críticas à concepção camusiana de revolta e sua análise sobre o marxismo. As acusações que Jeanson endereçou a *O homem revoltado*, bem como ao próprio Camus, concernem sobretudo à análise da revolução pelo prisma metafísico, o que para Jeanson implicaria numa posição não apenas anti-historicista, mas completamente anti-histórica e negligente quanto ao estudo das causas sociais, políticas, econômicas e históricas

e ela só existe a partir das ações que a vão constituindo, já que fora do homem que a faz ela não passa de um “conceito abstrato e imóvel”, sendo impossível decidir sobre seu fim; nessa senda, se o conceito de história é discutível e podemos pensar os fatos históricos de modo a restituir o movimento pelo qual eles vieram a existir, estabelecendo suas causas e consequências, isso não significa que podemos determinar pelo registro do pensamento a experiência histórica, em si mesma irreduzível a qualquer antecipação formal. Sendo a história um processo real, querer que seu sentido seja fornecido antes que seu processo se realize equivale a negá-la e reduzi-la a uma abstração, por isso a história não tem sentido ou finalidade para Sartre, pois é no engajamento ou na ação dos indivíduos e grupos que esse sentido será construído, de modo que toda ação sempre será inescapavelmente histórica e os valores que a regem só poderão ser discernidos por meio da ação humana na história.<sup>129</sup> Nesse sentido, pergunta o filósofo francês, como Camus

---

na gênese dos processos revolucionários, levando a uma redução da noção de revolução e da história como simples desenvolvimento do que Camus chamara a “divinização do homem”. O autor argelino responde às críticas enfatizando que a proposta de seu livro era justamente uma análise dos aspectos ideológicos da revolução, a qual empreendeu, no século XX, entre outros fatores, uma evidente divinização do homem, tema este que seu ensaio procura desenvolver considerando que as análises econômicas e históricas do processo revolucionário foram já bastante estudadas e que não se tratava de desenvolvê-las ali mais uma vez. Camus também alega, dentre outras coisas, que Jeanson não analisara os temas centrais do ensaio sobre a revolta, mas se dedicara a distorcer as ideias da obra, transformando-as num libelo contra o marxismo e a revolução, postura que sua obra não defende, uma vez que reconhece e elogia a validade do método e do pensamento marxista como um todo, a despeito de sua “profecia”; igualmente, Camus salienta que a revolução não é por ele descartada enquanto forma de ação emancipadora, mas que para tanto ela deve retornar às suas origens revoltadas, perdidas com a ascensão do stalinismo e a divinização do homem revolucionário que encara a história como o único valor orientador da ação. Diante disso, Sartre resolve escrever ele mesmo uma crítica à resposta de Camus, alegando que ela esconderia um propósito desonesto ao dizer que o artigo de Jeanson pretendia escamotear o real problema colocado pelo ensaio sobre a revolta: o terror stalinista, diante do qual Jeanson não desejaria se manifestar porque teria de tomar uma posição contrária ou cúmplice. Para Sartre, a maneira como Camus rebate a crítica de Jeanson é absolutista e denota uma fala própria a quem acredita estar de posse de verdades intangíveis; o autor existencialista diz que Camus confunde a própria posição com a da verdade absoluta, de modo que se torna contraditório o seu pensamento já que ele compreende o mundo como ausente de transcendência e racionalidade, segundo Sartre. Ele ainda atribui a Camus a incompetência filosófica para compreender a noção de liberdade em *O ser e o nada* e, conseqüentemente, a crítica feita por ele e Jeanson às noções desenvolvidas no ensaio sobre a revolta (curioso é que para tal insinuação Sartre se serve de uma expressão que, segundo ele, Camus teria utilizado para descrever o existencialismo, “a liberdade sem freios”, mas que, de fato, não se encontra no texto da resposta de Camus a Jeanson e nem em *O homem revoltado*). O debate foi levado tão a sério pelos autores que culminou no rompimento da amizade entre eles. A polêmica acerca dos problemas levantados em *O homem revoltado* é, contudo, extensa e não se restringe aos aspectos gerais delimitados nesta nota. De acordo com Ian Birchall (1994, p. 132-133), a querela entre Sartre e Camus não é tão simples como pode parecer, uma vez que “nem Sartre, nem Camus eram stalinistas – e eles dois sabiam disso; assim, a questão entre eles não poderia ser o stalinismo. O que os distinguia era, antes, a atitude em relação ao marxismo. [...] Portanto, sobre as questões políticas, as posições de Sartre e Camus são menos distantes do que se poderia crer, a julgar pelo tom da polêmica entre os dois”. O estudo desse debate demanda então uma análise mais precisa não só do pensamento e do engajamento político dos autores e suas reflexões sobre o pensamento marxista, mas também do contexto histórico determinante para a polêmica entre eles, o que certamente constitui material para outro trabalho. (Cf. CAMUS, A. Révolte et Servitude. In: *Œuvres Complètes III*. Paris: Gallimard, 2008, pp. 412-430; GAY-CROSIER, R. & WEYEMBERG, M. L’Homme Révolté – Notice. In: CAMUS, A. *Op.cit.*, pp.1213-1236; BIRCHALL, I. Camus contre Sartre: quarante ans plus tard. In: WALKER, D. *Op.cit.*, pp. 129-150; LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Crítica de O Homem Revoltado: Jeanson e Sartre*. Disponível em: <http://arethusa.fflch.usp.br/node/32>. Acesso em 20/10/2017).

<sup>129</sup> “É por isso que se deve dizer que o sentido da história é aquele que atribuímos a ela, e que se trata precisamente de ‘dar-lhe um’ sentido. Pois, qualquer que ele seja, só aparecerá a partir desta condição peculiar enunciada como

pode afirmar que a realidade humana não se restringe à história se todos os julgamentos sobre o mundo partem de premissas historicamente constituídas? Afirmer que o mundo é injusto ou que a relação do homem com ele é absurda diz respeito a um certo critério de justiça ou de absurdidade que só pode ser compreendido a partir do contexto em que surgiu, dentro do universo humano que é histórico e não natural.

O que está em jogo no debate entre Camus e Sartre diz respeito à diferença pela qual o estatuto e o alcance da história é pensado pelos autores a partir da filosofia de Hegel e Marx: Sartre enfatiza a concretude histórica dada pela ideia de situação, compreendendo o universo humano unicamente como expressão direta das condições materiais da existência, enquanto Camus critica a noção de que a história acolheria todos os horizontes da vida humana, uma vez que tal ideia denega ao pensamento uma compreensão mais ampla ou metafísica da condição humana, como se o mal presente no mundo fosse tão somente uma consequência social. À ideia de que a história é ou representa todo o âmbito da existência humana, Camus opõe a ideia de natureza, afirmando-a anterior ao universo histórico e, ao mesmo tempo, parte integrante da constituição do humano enquanto ser do mundo. Já para o existencialista, o mundo é o que os homens fazem dele, ele constitui o resultado das ações humanas e por isso a afirmação de uma justiça a-histórica, por exemplo, ou de uma natureza humana que ultrapassa as determinações históricas não faz sentido, pois a justiça de uma pessoa é discernível em cada ação que ela pratica, ela existe ou não no ato particular e único esboçado e somente nele pode ser descoberta, no esforço ético desenvolvido nas ações particulares para que elas sejam justas. A partir desse propósito sem garantias de segurança, a justiça, bem como outros valores, pode ser buscada e instaurada no mundo como valor universal, o qual, no entanto, só poderá ser afirmado enquanto abstração, ausente de qualquer concretude na ação mesma sempre particular e situada. Em sua resposta a Camus, Sartre procura notar que a única maneira de encontrar o sentido da história é participando de sua construção que é justamente a construção de seu sentido, o que só é possível no âmbito da ação, desse modo, não há como desvencilhar-se de tal condição, de modo que se

---

‘o homem é aquilo que ele se torna’. Como consequência, não se pode dizer que a história é ‘algo’ que está diante de nós para ser apreendido conceitualmente. Se a história é inseparável dos homens que a fazem, a sua compreensão também só pode acontecer por via da ação histórica. Isso reforça a inutilidade de se perguntar o que é a história, qual o seu sentido ou qual a sua finalidade antes de haver experiência histórica, pois só existe história quando existe ação histórica. Antes disso, nada há para compreender, nada há por cujo sentido perguntar. É por via da minha ação histórica, por via da ação histórica dos outros, e na medida em que estas ações se complementam ou se opõem, convergem ou combatem, é por meio destas situações que compreendo a história: situando-me nela a partir do meu projeto, contra o projeto daquele que se opõe a mim. Se há sentido e valor, eles nascem *aí*, nessa contradição. Se há valores que eventualmente transcendam a história, será também *aí* que se manifestarão (LEOPOLDO E SILVA, F. *Crítica de Sartre a Camus*. Disponível em: <http://arethusa.fflch.usp.br/node/33>. Acesso em 13/06/2018, grifos do autor).

faz necessário aos homens atribuir um sentido à história para que não sejam arrebatados pelo absurdo. Por meio da ação concreta o sentido da história é construído não em nome de um valor transcendente definido previamente, mas na reivindicação de resultados concretos para as injustiças vividas.<sup>130</sup> O ímpeto rebelde que anima tais reivindicações constitui-se a partir da experiência vivida e qualquer valor que transcenda a sua particularidade terá sido descoberto igualmente sob o registro da situação concreta e não olhando-a de fora, nesse âmbito a história se constitui como um processo humano votado à realização de fins humanos, de modo que ela só pode ser compreendida a partir do contexto humano e da irreduzível singularidade do homem como ser histórico do qual depende, para Sartre, a compreensão de todos os aspectos da existência.

Ora, Camus não recusa que a construção da história só é possível a partir das ações que vão constituindo-a, aliás é justamente essa consideração que subjaz à sua reflexão sobre a revolta histórica, uma vez que o autor tenta esclarecer como as tentativas de atribuição de um sentido prévio à ação histórica degingolaram em violências fatais, procurando pensar de que forma tais ações podem ser eticamente orientadas sem que a elas seja atribuída uma finalidade estranha ao próprio movimento de sua constituição.

A história, como um todo, só poderia existir aos olhos de um observador exterior a ela mesma e ao mundo. Em última instância, só há história para Deus. É impossível, portanto, agir segundo os planos que abraçam a totalidade da história universal. Todo empreendimento histórico só pode ser, então, uma aventura mais ou menos razoável e fundada. Ele é, sobretudo, um risco. Como risco, não poderia justificar nenhum excesso, nenhuma posição implacável e absoluta. Se a revolta pudesse criar uma filosofia, seria uma filosofia dos limites, da ignorância calculada e do risco. [...] O revoltado, longe de fazer da história um absoluto, recusa-a, contestando-a em nome de uma ideia que ele tem de sua própria natureza. [...] Sem dúvida, o revoltado não nega a história que o cerca, é nela que tenta se afirmar. Mas ele se vê diante dela como o artista diante do real, ele a rejeita sem dela escapar. Não consegue nunca criar uma história absoluta (CAMUS, 2013, p. 332).

Não se trata de pensar a ação histórica como se fosse possível delimitá-la previamente ou assegurá-la dos riscos do inesperado, mas encará-la como um risco, como algo inesperado, um inusitado; por isso a necessidade de se pensar um valor que permaneça como um horizonte ou um limite ético para que a revolta não degenere em crime por mais que ele pareça justificado, assegurando, aí sim, a qualquer pessoa, o direito à sua dignidade enquanto ser humano. Camus não procura negar ou reduzir a ação histórica ou revoltada a uma abstração, mas considerá-la

---

<sup>130</sup> “No mais, ninguém age em vista da História *somente*. Na verdade, os homens são engajados em projetos a curto prazo iluminados por esperanças distantes. [...] Não se discutirá se existem ou não valores transcendentais à História: será percebido simplesmente que, *se tais valores existem*, eles se manifestam através de ações humanas que são por definição históricas. E essa contradição é essencial do homem: ele se faz histórico para perseguir o eterno e descobre valores universais na ação concreta que ele leva em vista de um resultado particular” (SARTRE, J-P. Réponse à Albert Camus. In: *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964, p. 124, grifos do autor).

em sua concretude, no perigo de morte que ela pode apresentar não só para um grupo visto como ameaçador aos direitos e à dignidade humanas, mas a todos os homens que, devido ao caráter indeterminado da história, de uma hora para outra podem vir a se tornar o bode expiatório de revoltas e revoluções degeneradas. Para o autor é inadmissível que a história seja construída sem qualquer medida para o agir humano, pois, ainda que este limite só possa ser descoberto no curso mesmo das ações, “hoje, porém, a clarividência e a consciência do espírito revolucionário cresceram; ele tem atrás de si 150 anos de experiência sobre os quais pode refletir” (CAMUS, 2013, p. 336). Por isso a importância dada pelo autor à consciência da dignidade desde sempre existente em cada ser, uma vez que ela implicaria num questionamento constante sobre a própria humanidade da ação, delineando um horizonte ético imprescindível por meio do qual o homem poderia conduzir-se lucidamente no mundo de modo a recusar seu consentimento no assassinato ou na destruição da alteridade para alcançar suas reivindicações.

A leitura sartreana das *Cartas a um amigo alemão*, a partir do debate em torno de *O homem revoltado*, fundamenta-se a partir da ideia de que é impossível escapar à determinação histórica e que diante dos eventos particulares de sua época todo homem toma necessariamente uma posição, escolhendo agir no sentido da erradicação das injustiças vividas ou no consentimento a elas, de todo modo, sua escolha se dá num determinado contexto visando a fins próximos e não em nome de valores transcendentais à história pelos quais a ação poderia ser guiada. A crítica sartreana, procura, assim, desconstruir a reflexão camusiana sobre a revolta, uma vez que, segundo seu autor, Camus teria recaído em uma posição idealista no que diz respeito à relação entre o indivíduo e a história, afirmando ingenuamente a anterioridade de uma natureza humana pela qual fosse possível, em meio à barbárie nazista testemunhada nas *Cartas*, salvar a ideia de homem. Sartre questiona, portanto, a concepção ideal de homem que ele visualiza atrelada, em Camus, à ideia não menos abstrata de uma natureza atemporal, colocando-se a favor de uma ação que apenas em sua concretude situacional tornaria possível conceber o que é efetivamente humano. No entanto, as *Cartas* pelas quais Sartre fundamenta sua crítica a Camus partem de uma base teórica que, também no ensaio sobre a revolta, partilham com a filosofia de Nietzsche um diagnóstico crucial, a saber, a ausência de valores e de sentido do mundo após o processo de secularização que, no ocidente, conduziu ao decreto da morte de Deus.<sup>131</sup> Já no ensaio sobre o absurdo subjaz a pergunta sobre a regra de conduta

---

<sup>131</sup> “Eu escolhi a justiça [...] para permanecer fiel à terra. Eu continuo a crer que este mundo não tem sentido superior. Mas eu sei que alguma coisa nele tem sentido e é o homem, porque ele é o único ser a exigir que haja um sentido. Este mundo tem ao menos a verdade do homem e nossa tarefa é lhe dar suas razões contra o destino mesmo. E não há outras razões senão o homem e é a este que é necessário salvar se quisermos salvar a ideia que

que deve logicamente seguir-se ao diagnóstico dessa ausência, se a vida ou mesmo a história não tem sentido, isso não impede que se possa, apesar de tudo, afirmar um valor, o qual não será concebido por meio dos jogos solitários de uma razão pura, mas poderá vir à tona por meio da resistência, teórica e prática, do pensamento e da conduta, a tudo aquilo que pretende aniquilar ou negar a vida.<sup>132</sup> Camus parte de uma consideração metafísica da existência que compreende o humano como humano não a partir do advento da linguagem ou do trabalho realizado sobre a natureza, mas, antes, de sua capacidade para reconhecer em si mesmo a dor de seu semelhante, identificando-se, ainda que obscuramente, com uma comunidade natural de seres da qual faz parte. O valor que o autor pede que seja trazido como horizonte da ação histórica revoltada e não como determinante dela, nada teria de abstrato uma vez que pode ser constituído a partir da própria compleição humana, daquilo que de mais inerente o homem possui; “ao mesmo tempo que sugere uma natureza comum aos homens, a revolta traz à luz a medida e o limite que estão no próprio princípio dessa natureza” (CAMUS, 2013, p. 338).

Para Camus, a história pode ser identificada como o reino do niilismo na medida em que as ações que a constituem se opõe radicalmente a essa lógica de afirmação da vida e da dignidade comum aos humanos, de modo que assegurar essa dignidade significa construir uma existência à altura do homem, isto é, em consonância com suas reivindicações mais profundas que pode afirmar uma unidade possível entre o pensamento e a vida a partir do enfrentamento lúcido dos aspectos contrários e complementares do real, a permanência na tensão própria à revolta fiel a suas origens. Por isso nas *Cartas a um amigo alemão* ele diz que o nazismo o fizera “entrar na História”, pois ele a entende aí como a ideologia dominante que arrebatava a ação e o curso dos acontecimentos, isto é, um pensamento ou uma teoria tornada hegemônica e transformada em forças materiais e opressivas que impedem os homens de prosseguirem na construção de um mundo livre da dominação, embora esteja inicialmente imbuída desse desejo de liberdade. Ou seja, a distância que Camus toma da História e que permite a Sartre criticá-lo

---

fazemos da vida. Vosso sorriso e vosso desdém me dirão: o que é salvar o homem? Mas eu mesmo vos grito, é não o mutilar e dar suas chances à justiça, a qual ele é o único a conceber” (CAMUS, 2006, pp. 26-27).

<sup>132</sup> De acordo com Laurent Bove (2014, p. 101), a procura por uma regra de conduta após a morte de Deus visa encontrar alguma forma de resistência ao delírio de dominação por meio de uma recusa às duas alternativas engendradas a partir da afirmação de Ivan Karamázov – “se Deus não existe, tudo é permitido” – as quais não conduzem senão ao desespero: o suicídio (tese desenvolvida em *O mito de sísifo*) ou a legalização do assassinato sem limites (tese desenvolvida em *O homem revoltado*). Assim, “a recusa ao desespero será feita no coração mesmo da ausência de sentido e em proveito de uma afirmação do valor da felicidade de viver apesar de tudo. Uma afirmação que aparece inseparável da atividade de uma resistência essencial, vital, que defende a felicidade de viver, lucidamente, à altura da miséria, ela mesma essencial, da condição humana. Uma miséria à qual não se trata de maneira alguma de mascarar ou ‘se’ mascarar, na e pela defesa afirmativa da vida, mas que implica, em tensão com essa afirmação mesma que a envolve e a compreende, o reconhecimento profundo da dor humana e, por consequência, de uma ‘comunidade de destino’ que Camus distinguirá cuidadosamente, em *O homem revoltado*, de uma ‘comunidade de interesses’: a solidariedade humana dirá ele, com efeito, é ‘metafísica’”.

como um suposto observador externo que pede garantias para nela entrar, diz respeito a uma recusa do autor argelino em aderir às filosofias da história a partir das quais, segundo ele, a história real fora transformada violentamente numa busca ideal pela construção de um império dos homens sobre a terra. Camus pretende, portanto, distanciar-se das concepções historicistas que compreendem o tempo e a vida humana unicamente como determinações históricas por meio das quais o homem estaria condenado a agir exclusivamente em vista de interesses políticos para a construção de uma sociedade perfeita e universal. No fundo, diz ele, tais filosofias possuem em suas origens o mesmo ímpeto revoltado contra a injustiça e o sofrimento humano, mas, desviado de seu movimento inicial, deixa a solidariedade que o motivava para trás, não se importando se, para alcançar seus fins, todo o restante da humanidade tivesse de ser eliminado, nesse aspecto, a história torna-se destrutiva e opressiva, denegando ao revoltado as possibilidades de criação de bases efetivas para o alcance de suas reivindicações.

À História compreendida como totalidade de sentido e também como o reino do horror ou da dominação, Camus parece opor a história na qual a ação não diz respeito a uma concepção teleológica imposta ao tempo, mas a uma compreensão metafísica da temporalidade enquanto movimento sem finalidade, como o autor já anunciava em *Núpcias*, um tempo natural do mundo em que o homem e sua história aparecem como algo quase insignificante perto de tudo o que vive.<sup>133</sup> A história sobre a qual Camus reflete diz respeito à história da constituição do humano enquanto humano, de sua humanização que só aconteceu em virtude da natureza pela qual ele se identifica não só a uma comunidade de seres semelhantes, mas também pela qual se descobre pertencente ao reino dos seres vivos, participando de uma história maior, a da vida, e não somente a dos objetivos humanos.<sup>134</sup> A consciência acerca desse tempo real e natural, não transcendente, mas imanente à existência, só pode então ser inaugurada a partir de uma recusa ao historicismo e às lógicas da dominação a que ele conduziu, recusa por meio da qual a revolta permanece fiel a suas origens e que visa a não deixar que a história implique somente naquilo que na História foi produzido, incentivando ao enfrentamento lúcido da condição humana e sua

---

<sup>133</sup> Já em um de seus primeiros ensaios “O vento em Djemila”, escreve Camus (1964, p. 21): “homens e sociedades sucederam-se aqui; conquistadores marcaram esta região com sua civilização de sargentos. Tinham uma ideia baixa e ridícula da grandeza e mediam a de seu Império pela superfície que cobria. O milagre está em que as ruínas de sua civilização sejam a própria negação de seu ideal. Porque esta cidade esqueleto, vista de tão alto na tarde agonizante e nos voos brancos dos pombos ao redor do arco de triunfo, não inscrevia sinais da conquista e da ambição. O mundo acaba sempre vencendo a história. Esse grande grito de pedra que Djemila lança entre as montanhas, o céu e o silêncio, conheço bem a sua poesia: lucidez, indiferença, os verdadeiros sinais do desespero e da beleza”.

<sup>134</sup> “[...] Os pensamentos centrados sobre a história são aqueles que mais desprezarão o tempo, seus efeitos, seus edifícios e suas civilizações. A história para eles é o que destrói” (CAMUS, A. Carnets 1949-1959. In: *Œuvres Complètes IV*. Paris: Gallimard, 2008, p. 1247, grifos do autor).



dimensão metafísica inescapavelmente trágica, bem como a uma ação de resistência às formas históricas de dominação.<sup>135</sup> Isso significa que a História não constitui e não deve constituir em si mesma o valor pelo qual orientar a ação revoltada, mas que ela é “a ocasião, entre outras, em que o homem pode experimentar a existência ainda confusa de um valor que lhe permite julgar a história. A própria revolta nos faz essa promessa” (CAMUS, 2013, p. 286). O que o autor quer dizer é que a história configura um meio, assim como a natureza, pelo qual o homem pode descobrir um princípio que o ajudaria a saber como conduzir-se eticamente no mundo. Camus não recusa que toda vivência humana se constitui em meio à história, mas procura lembrar que a vida humana não se esgota em sua dimensão histórica, isto é, na ação do homem em uma determinada época ou situação, para o autor, a própria constituição natural dos homens, sua sensibilidade à dor e o movimento que o impulsiona a buscar a superação do sofrimento – o que não significa uma busca cega pelo prazer – evidencia que o humano não se restringe às determinações históricas e que embora ele aja em meio à história, ela não é tudo.<sup>136</sup>

A revolução achava possível inserir o absoluto no real e fazer do homem aquilo que o seu tempo histórico mandasse, desconsiderando que a natureza humana não é tão maleável quanto os revolucionários gostariam e que ela não se molda ao sabor das ações ou manipulações históricas como se fosse um simples objeto em construção; segundo Camus, a revolução tentou fazer do homem um objeto escravizado ao tempo histórico, pois ela esquecera as suas raízes

---

<sup>135</sup> Como observa Laurent Bove (2014, p. 104), se a reflexão camusiana discorda das filosofias da história ou do historicismo isso não é feito por meio da concepção de uma filosofia puramente moral e a-histórica, mas, ao contrário, “para defender uma certa concepção do tempo, uma certa experiência do tempo: mais precisamente, as construções e experiências do tempo chamadas ‘civilizações’. É uma concepção do tempo construtor que Camus opõe à História destruidora. [...] Na verdade, a História a qual Camus se opõe é uma História assassina do ‘tempo’, uma História que destrói o tempo vivo da experiência humana comum, o tempo da imanência [...]. E a destruição se faz em nome de uma outra temporalidade, aquela forçada e transcendente de uma ideologia do tempo e seu imaginário teleológico”.

<sup>136</sup> Como nota Franklin Leopoldo e Silva (2000, p. 8), “podemos considerar que a prevalência da história na definição da condição humana gerou um humanismo empobrecido e unilateral, que teria diminuído a amplitude do horizonte humano. Parece ser este o sentido da oposição entre história e natureza, ou entre história e beleza. Na resposta ao artigo de Jeanson, Camus com efeito esclarece: ‘A verdade é que é preciso voltar a escrever e a reafirmar diante desse artigo [de Jeanson] que meu livro não nega a história (negação que estaria desprovida de sentido) mas apenas critica a atitude que tem como finalidade converter a história num absoluto’. Camus recusa, portanto a interpretação segundo a qual simplesmente identificaria a História e o Mal, do que se poderia extrair a consequência de que o Bem só se encontra fora da história. O dogmatismo anti-historicista deve ser, segundo Camus, tão evitado quanto o historicismo extremado. A recusa da prevalência da história ou da consideração da historicidade como o único viés de compreensão do humano visa, na verdade, o historicismo como atitude que pretende restituir o sentido do mundo por via da descoberta do sentido da história. O mundo humano reclama um sentido que não pode se esgotar na história: quanto a isso a oposição entre Camus e Sartre não poderia ser mais clara. Assim como Sartre considera que a incorporação da história à natureza - que ele acredita ser a consequência do materialismo dialético - é uma perspectiva reducionista, Camus entende que a compreensão do humano pela via exclusiva da história - o que equivale à supressão da natureza - é igualmente reducionista”. (LEOPOLDO E SILVA, F. Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus. In: *Revista Olhar - Ano 2 - Nº 3 - Junho/2000*. Disponível em: <http://www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/viewFile/20/19> . Acesso em 21/10/2017).

revoltadas que afirmavam, antes de tudo, a existência de um tempo outro, mais profundo e original, imanente ao mundo e a tudo o que vive, um tempo próprio à vida da qual saiu a natureza comum a todos os humanos e sua revolta contra aquilo que lhe é intolerável. Assim, para o autor, a revolta escapa ao mundo do poder, à História, pois em seu levante o homem busca justamente colocar limites ou dar uma forma à vida ou à existência conforme os seus apelos profundos e atemporais por unidade na existência. A partir da compreensão acerca da busca por um mundo conforme a sua nostalgia, o homem lúcido pode descobrir a possibilidade da criação de um valor que o conduza na realização de seu desejo antigo e incansável, valor que será justamente contestado por todos os revoltados esquecidos de suas origens e também por todo homem que ambicione conquistar ou manter o seu domínio no mundo como senhor dos demais. A afirmação de um limite para a ação histórica e, assim, para a revolta, constitui para Camus a afirmação de uma origem comum a todos os homens e que possibilita a elaboração de um horizonte ético delineado sobre um valor que deve ser estendido a todos e a tudo na busca inevitável pela unidade para que nessa aventura o revoltado não esqueça as fontes de sua revolta e não a degenere em niilismo.<sup>137</sup>

Não esquecer significa lembrar, ou seja, para que a revolta não descambe na negação e aniquilação da vida, o trabalho da memória é imprescindível, pois, como foi visto, a recordação lúcida do passado permite a sua reelaboração por meio das imagens evocadas pela memória, tal como fazia o narrador camusiano em *O avesso e o direito* e *O estrangeiro*. A consciência lúcida alcançada com a reflexão inicial sobre o absurdo não pode ser desprezada, pois só a partir da lucidez o passado pode ser pensado criticamente e reelaborado como ação que, no presente, busca a unidade. A revolta verdadeira não pode entregar-se nem à negação nem à afirmação

---

<sup>137</sup> A discussão em torno de *O homem revoltado* não se reduz à querela Sartre-Camus e, apesar das muitas críticas recebidas, a obra foi também elogiada por autores que se propuseram a examiná-la. Assim, Paul Ricoeur escreve um artigo em que reconstrói atentamente o raciocínio de Camus na tentativa de encontrar para além das “patologias da revolta” o seu significado profundo, o qual ele acredita que deveria ter sido concebido pelo autor a partir de uma relação com o trabalho social; entretantes, Ricoeur julga o ensaio de Camus como “um livro de grande honestidade” que coloca problemas pertinentes a “toda nossa civilização”. Por sua vez, Georges Bataille escreve um longo texto elogioso ao ensaio camusiano na tentativa de mostrar como ele esconde em sua profundidade um acordo entre a proposta original do surrealismo e a revolta pensada por Camus, de modo que as críticas ferozes de André Breton ao ensaio constituiriam um triste mal-entendido. Também Hannah Arendt corresponde-se com o autor dizendo que “gostara muito” de *O homem revoltado*, a autora havia publicado recentemente *As origens do totalitarismo*, obra que também analisa e descreve os dois grandes movimentos totalitários da primeira metade do século XX, o nazismo e o comunismo soviético; assim, como observam Raymond Gay-Crosier e Maurice Weyemberg (2008, p. 1226), “retrospectivamente, é evidente que ela era aliada por excelência do escritor, mas ainda não era conhecida na França à época”, uma vez que seu livro só fora traduzido para o francês em 1972. (Cf. RICOEUR, P. L’Homme Revolté. In: *Lectures 2. La contrée des philosophes*. Paris: Seuil, 1992, pp.121-136; BATAILLE, G. Le temps de la révolte. In: *Bataille à propos de Camus – Le temps de la révolte*. Disponível em: [http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=938](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=938) . Acesso em: 27/10/2017; GAY-CROSIER, R. & WEYEMBERGH, M. L’Homme Revolté – Notice. In: CAMUS, A. *Op. cit.*, pp.1213-1236).

absolutas, mas precisa manter-se entre a recusa e o consentimento ao real e seu devir, o que significa que a consciência revoltada não pode descartar a história e nem se entregar ao delírio de afirmá-la como o único valor ou como a totalidade do ser, nesse sentido, o rebelde deve apoiar sua recusa ao mal presente em sua condição – histórica e metafísica – sobre um sim que resgata e afirma o que sob essa condição a existência tem de nobre e belo. Para Camus, nenhuma unidade ou nenhuma melhora nas condições de existência poderia advir da recusa total ao mundo, pois aí restaria a eles reiniciar a criação do ponto zero, ou seja, do nada, o que é impossível, assim como não poderia se originar de um consentimento completo ao existente, pois com isso toda criação seria realizada mantendo-se aquilo que desperta a força do revoltado e que ele recusa veementemente, aliás, é a recusa a esses aspectos inadmissíveis que dá origem à revolta, pois ela não existiria se o homem não se levantasse contra aquilo que para ele é intolerável.<sup>138</sup> Compreende-se assim porque a revolução histórica desde 1789 até o século XX, segundo o autor, apresenta uma revolta doente e seu movimento constitui uma obstrução do trabalho lúcido de rememoração em nome da eficácia da ação imediata para a construção de um humano que ainda não existe. Apesar disso, é importante notar que Camus não descarta a revolução como ação revoltada, mas apenas sob a condição de que ela volte seu olhar para suas origens profundas, esforçando-se por encontrar aí os limites pelos quais ela se nortearia para afastar-se de todo niilismo e resgatar a dignidade própria à natureza de que é fruto. Os limites a que Camus se refere não são normativos e não se encontram dados na história, embora também nela possam ser descobertos como valor; de todo modo, eles apresentam um substrato metafísico subjacente ao processo de atribuição de forma à experiência vivida, isto é, que pode ser encontrado “em estado puro”, segundo o autor, na criação artística. “O espírito histórico e o artista querem ambos refazer o mundo. Mas o artista, por uma obrigação de sua natureza, conhece os limites que o espírito histórico desconhece. Eis porque o fim deste último é a tirania, ao passo que a paixão do outro é a liberdade” (CAMUS, 1964, p. 93).<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> “A revolta mesma [...] é o próprio exemplo de uma dialética sem síntese, ela repousa sobre um sim e um não que são cooriginais e cuja oposição não cessa jamais. [...] A revolta é então cindida e antinômica desde a origem, mas é esta cisão, a oposição entre o polo positivo e o polo negativo que a faz existir. É precisamente por meio da experiência desta laceração que nasce a consciência [...]. A revolta é, portanto, *criadora de ser, potência ontológica*. E ela é criadora na medida em que ela é apelo à unidade, esforço sempre recomeçado em vista de unificar, de equilibrar o sim e o não; quando os dois polos que não cessam de se enfrentar se limitam reciprocamente, sem que coloquem fim à sua tensão, o ser que vem à luz é feito de medida. Se um polo se sobrepõe ao outro, ele será privado de seu limite, ele se fará exponencial e desmesurado. A revolta e suas criações não saberiam se manter se a memória não a obrigasse constantemente a retornar sobre os lugares onde ela nasceu” (WEYEMBERG, 1994, p. 38, grifos do autor).

<sup>139</sup> CAMUS, A. O Exílio de Helena, In: *Bodas em Tipasa*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964, pp. 89-94.

#### 4. Revolta e arte: o romance enquanto educação moral

Se os castelos trancafiados de Sade, o jardim do mal de Baudelaire, o oceano elementar de Lautréamont, o inferno de Rimbaud, o universo surrealista, bem como o contratualismo de Rousseau, a dialética hegeliana e a profecia marxista indiciavam, para Camus, a mesma necessidade de coerência e unidade, uma reconfiguração do real que extraía da desordem e da dispersão natural das experiências e dos afetos humanos uma ordem ou uma forma que procurava satisfazer a inteligência e a sensibilidade dos homens é porque a exigência da revolta constitui também, de certo modo, uma exigência estética. Nesse sentido, a revolta fabrica universos outros, substitutos àquele em que vivemos ordinariamente, encontrando aí sua semelhança com a arte. Para o autor, a escultura, por exemplo, evidencia um empenho para fixar sob as três dimensões a figura do homem e todos os seus gestos, olhares ou semblantes, resumindo-os numa forma única, buscando capturar e estilizar em uma expressão significativa a fugacidade da matéria e o redemoinho infinito dos gestos humanos; também na pintura o artista isola seu tema destacando e eliminando ao mesmo tempo uma parte do real para então unificá-lo e configurar em sua tela a unidade exigida por sua revolta, procedendo, com isso, a uma fixação do tempo e do espaço que, nas grandes obras criam a impressão de que as imagens acabaram de ser feitas e que seus personagens continuam vivos: “muito tempo após sua morte, o filósofo de Rembrandt continua a meditar, entre a sombra e a luz, sobre a mesma questão” (CAMUS, 2013, p. 295). Encontra-se na arte, portanto, uma perspectiva esclarecedora acerca da revolta, pois se torna possível, segundo o autor, vislumbrá-la em seu movimento original: a despeito do que pensava Aristóteles, a arte, para Camus, não imita, mas contesta o real ao mesmo tempo em que não se esquiva dele, enfrentando-o por meio da tensão entre a recusa e a adesão ao existente, procedimento no qual se vislumbra um princípio que pode, ainda que nebulosamente, orientar a ação revoltada não permitindo que ela se perca em meio ao torvelinho histórico e a dispersão das experiências.

Nesse contexto, o romance constitui para o autor a arte revoltada por excelência, já que a criação romanesca diz respeito à forma artística que busca adentrar o devir com o intuito de estilizá-lo, de extrair da desordem ou da dispersão natural das experiências da realidade uma “unidade satisfatória para o espírito e para o coração”. Enquanto obra de arte, o romance testemunha a paixão irracional pela unidade e só a partir daí pode ser compreendido, uma vez que a arte constitui para Camus (2002, p. 48) “uma das marcas dessa cumplicidade que nos une

aos homens em nossa luta comum”.<sup>140</sup> Os homens erguem seu coração em busca de um amor que dure, mas este sempre acaba e, mesmo que dure pela vida inteira, ainda assim será considerado incompleto; prendem-se uns aos outros esperando encontrar a palavra que os confortaria diante da hostilidade mundana, mas se deparam com o silêncio ou a incompreensão; mesmo nos mais calorosos e ternos momentos de encontros ou despedidas, respiram uma ausência, um gesto que ficou por fazer, uma palavra por dizer; seguindo sempre insatisfeitos, imaginam a vida dos outros como dotada de coerência e plena do sentido que falta à sua, sem se dar conta que o outro olha para ele de modo semelhante e que os problemas e os detalhes que o corroem se manifestam também no coração de todos os homens. Enquanto homem revoltado, o artista buscará realizar no plano da imaginação aquilo que é impossível realizar no plano do real: a reconfiguração do mundo, dando expressividade à exigência de unidade reclamada pela subjetividade; na obra de arte a realidade receberá então a unidade que brota da aspiração humana de transcendência da incompletude de si e do mundo e que constitui o fundamento da revolta. Esta unidade configurada no romance não significa a criação de um mundo diferente, mas de um mundo melhor, um mundo em que o “apetite de absoluto” é satisfeito, em que a existência é vivenciada *como se* fabricada sob medida, ainda que sob o signo da transitoriedade e da finitude características da vida real. Por isso, para Camus, a relação do homem com a realidade constitui a condição própria à criação artística, de modo que o romance surgirá não por meio de uma abstração formal absoluta e muito menos de uma pretensa cópia da realidade, mas como consequência da tensão existente na escolha operada pelo artista entre os elementos por ele aceitos e recusados do real de acordo com a sua revolta, isto é, de acordo com a obstinação e a lucidez de sua reivindicação por unidade na existência.

Segundo o autor, assim como a consciência da revolta enquanto problema central da condição humana apareceu com o advento do cristianismo, foi com o surgimento do romance que se encontrou na arte uma expressão mais autêntica, direta e explícita para a revolta, pois o gênero romanesco exprime uma concorrência com a criação, corrigindo-a naquilo que ela tem de incompleto, finito e intolerável à subjetividade. Desde o século XVIII há um apogeu do romance, segundo Camus, porque o romancista já não é aquele artista que tem a pretensão de imitar Deus e configurar sua obra de forma semelhante às leis universais com as quais a razão divina teria ordenado o universo ou a criação, ele agora é alguém que pretende rivalizar com Deus, assumindo-se inteiramente como criador e fazendo com que o universo do romance

---

<sup>140</sup> CAMUS, A. Introdução às *Maximes* de Chamfort. In: *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*. Trad. Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. São Paulo: Record, 2002.

represente não um acordo entre o cosmos divino e a consciência humana, mas outra ordem em que o desejo humano de unidade esteja representado e mesmo satisfeito, configurando uma discordância com o mundo tal como nos é dado. O artista genuíno é um homem revoltado, constantemente insatisfeito com a realidade, pois busca a completude por meio da reconfiguração estética do mundo, a qual compete com a criação divina em perfeição. Desse modo, o romance não pode ser pensado como evasão e desligamento do mundo, ele deve ser compreendido, para Camus, a partir do conflito presente na atitude revoltada expressa na obra de arte que considera a realidade e a ficção simultaneamente como elementos em tensão, operando entre a recusa e o consentimento ao mundo, próprios do ato criador originado e sustentado por essa relação entre o sim e o não.

Para o autor, a ficção existe precisamente para configurar uma realidade mais completa do que aquela em que vivemos, onde sejam representadas as pretensões infinitas de completude da subjetividade humana.<sup>141</sup> “Eis portanto um mundo imaginário, porém criado pela correção deste mundo real [...] Nele o homem finalmente dá a si próprio a forma e o limite tranquilizador que busca em vão na sua contingência. O romance fabrica o destino sob medida” (CAMUS, 2013, p. 303). Nesse sentido, a narrativa romanesca não deve ser encarada como mera evasão do mundo, pois não supõe uma fuga da realidade, mas sim uma forma artística que a recusa: “o homem recusa o mundo como ele é, sem desejar fugir dele. Na verdade, os homens agarram-se ao mundo e, em sua imensa maioria, não querem deixá-lo. Longe de desejar realmente esquecê-

---

<sup>141</sup> Cabe aqui, a título de curiosidade, um paralelo entre as ideias de Camus discutidas até então e algumas reflexões estéticas do filósofo húngaro e contemporâneo seu, Georg Lukács, ainda que sejam notáveis e diversas as diferenças entre o pensamento dos dois autores. Embora não haja indicações sobre possíveis leituras de Camus a respeito da estética do jovem Lukács, podemos notar que, *grosso modo*, para ambos os pensadores o romance não é visto como gênero literário que propõe a evasão do mundo, mas como criação estética que procura compreender a vida, dando forma a ela; inicialmente, para Camus, o romance é fruto do sentimento do absurdo experimentado pelo homem em sua vivência, sentimento este que, assim como a dissonância de que fala Lukács, constata uma cisão, uma fragmentação ou, nas palavras de Camus, um divórcio entre a subjetividade e o mundo. Para o autor argelino, o romance se constitui como expressão da cisão experimentada pelo eu, para Lukács, de modo semelhante, o romance aparece como símbolo de uma época histórica em que o sujeito se encontra fragmentado, divorciado do mundo, carente de uma pátria na qual possa estar reconciliado consigo e com a exterioridade. O paralelo a ser ressaltado aqui consiste em que, para os dois autores, a obra de arte nasce de um abismo insuperável entre o mundo da vida e a subjetividade e não da reconciliação entre os dois; igualmente, a obra exige do artista um pensamento crítico que ordene as experiências vividas (seja sob o signo da absurdidade – como em Camus – ou sob o registro da modernidade demoníaca – como em Lukács), almejando produzir a partir delas um sentido que, por si mesmas, elas não possuem, como quer Camus, ou deixaram de possuir, como pensa Lukács. A partir disso podemos supor que também Camus procurara, tal como Lukács, pensar uma teoria do romance, ainda que ela não constitua uma reflexão autônoma em sua obra, mas derivada da investigação sobre a revolta. Para o nosso autor, essa teoria sobre o gênero romanesco estaria fundamentada numa concepção da obra de arte enquanto tentativa nostálgica do homem de produzir a unidade na vida e encontrar no mundo a sua pátria, mesmo sabendo impraticável a reconciliação com a realidade de sua condição (Cf. LUKÁCS, G. *A Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2012).

lo, eles sofrem, ao contrário, por não possuí-lo suficientemente [...]” (CAMUS, 2013, p. 299).<sup>142</sup> A paixão pela unidade eleva as aspirações humanas acima do mundo finito, transitório e sem estilo, do qual, contudo, o homem não consegue se desprender; todo seu esforço corresponderá então à busca intensa e desesperada que pretende realizar na imanência do mundo da vida a transcendência a que sua subjetividade aspira em vão.<sup>143</sup> Se o artista mobilizado pelo sentimento absurdo se dedicava a uma espécie de “ascese estéril” que pretendia “dar uma forma *ao* seu destino”, com a revolta ele assume a tarefa de dar a forma *de* um destino à vida individual e coletiva dos homens, de modo que por meio da criação artística ele consiga reconfigurar a experiência humana de acordo com seu ímpeto revoltado; para o autor (2013, p. 304) “[...] a essência do romance reside nessa perpétua correção, sempre voltada para o mesmo sentido, que o artista efetua sobre sua própria experiência”. Diferentemente da criação absurda, a criação revoltada não constitui mais um gesto inútil ou estéril ante a fatalidade da existência, mas um ato profícuo de elaboração da experiência vivida de acordo com os anseios de unificação que pulsam na interioridade humana, o que supõe uma atividade lúcida da inteligência que terá de discernir na realidade os elementos que podem ser reconfigurados pela criação artística. Nesse âmbito, de acordo com a reflexão camusiana, o romance não deve ser encarado como mero divertimento e muito menos como forma de alienação da realidade, já que ele realiza uma espécie de crítica em relação a ela e ao seu momento histórico, propondo uma configuração outra do universo humano, de seus costumes e valores ao apresentá-los não como eles aparecem na realidade, mas como eles poderiam ser, o que não implica na criação de uma narrativa otimista configuradora de conteúdos utópicos, mas na elaboração de uma forma por meio da qual também a maldade, a injustiça, o ridículo, a hipocrisia e os horrores que cercam os homens possam ser figurados e pensados.

Dentro desse universo imaginário criado no romance a ação encontra sua forma e as palavras finais são pronunciadas, ou seja, a vida é encarada como um destino; ao mesmo tempo, trata-se do mesmo mundo que o nosso: as paisagens são as mesmas, os heróis falam a nossa linguagem, apresentam os mesmos desvios de caráter e as mesmas virtudes que as nossas, seu

---

<sup>142</sup> Como esclarece Franklin Leopoldo e Silva (2000, p. 3), “possuir o mundo ‘suficientemente’ significa: possuir a unidade do mundo, que é o mesmo que a unidade da existência no mundo. É o que todos buscam, e o artista expressa essa busca, que tem em si mesma um caráter patético, pois está de antemão destinada ao fracasso, devido à finitude e transitoriedade. A incompletude do mundo deriva de ser ele uma criação finita. A desmedida da pretensão humana está em questionar esta relação lógica e ontologicamente necessária entre finitude e incompletude [...]. Por isso a arte está tão intimamente ligada à revolta. Quando a criatura finita deseja o infinito, este torna-se uma paixão necessariamente irrealizada”.

<sup>143</sup> Segundo Lévi-Valensi (2006, p. 515, grifos da autora), “a justificação da criação romanesca é de ordem metafísica; a teoria camusiana do romance não tem nada de uma arte poética: Camus não se pergunta *como* mas *porque* se escreve um romance”.

universo não é mais belo nem mais edificante, mas ali os seres terminam aquilo que na vida real o humano nunca chega a consumir, ali eles cumprem uma destinação. Ora, se Camus criticava no pensamento historicista a atribuição de um movimento teleológico à temporalidade, uma destinação transcendente que fazia dos humanos meros joguetes ou instrumentos da História, como agora ele pode afirmar que, no romance, a edificação de um mundo melhor do que este em que vivemos é realizada por meio da assunção da vida como destino? É aí que reside para o autor o questionamento sobre a relação entre a arte e a vida, a ficção e a realidade: no caso das filosofias da história, Camus se voltava contra a pretensão de materializar no real a exigência de unidade humana sem atentar para o caráter irrealizável desse desejo, ou seja, ele censurava uma concepção filosófica que, a partir de uma ideia preestabelecida, de uma abstração, visava tornar claro os motivos da ação por meio de explicações teleológicas do devir e da história. No caso do romance não há a pretensão de que a concepção da temporalidade como destino seja compreendida como a essência mesma do real ou como uma verdade, trata-se, ao contrário, de uma correção artística do mundo admitida e consentida enquanto tal, ao contrário do pensamento historicista que pretende dar a explicação definitiva sobre o ser.<sup>144</sup> Assim, a diferença está na assunção da criação artística enquanto correção ao real, enquanto desejo de unidade que, jamais satisfeito na realidade vivida, encontra no universo da criação artística uma possibilidade de realização, ainda que a obra provenha sempre dessa realidade dispersa e incompleta e a unidade nela seja mantida sobre o equilíbrio instável no qual deve se manter o artista entre a recusa e o consentimento ao existente.

Para Camus, Mme. de La Fayette, por exemplo, como escritora, conheceu ao menos alguns dos momentos do amor pungente que descreve em seu livro *A princesa de Clèves*, contudo, para ela não houve ponto final em sua experiência, ela sobreviveu a esse amor e deixou de vivê-lo, seguindo com o curso dos dias. Foi uma experiência a mais pela qual a autora passou, mas que, de acordo com Camus, só pôde ser conhecida em sua intensidade e clareza ao ser deslindada pela linguagem, ganhando os contornos que a experiência mesma não possuía, organizando em uma *forma* o que estava disperso na experiência vivida. Sendo assim, o romance constitui-se como um mundo criado a partir e dentro do mundo real, todo um universo em que os mesmos sentimentos perduram até a morte dos seres, no qual suas paixões estão sempre presentes e seu pensamento continuamente atrelado a uma ideia que o distingue de todos

---

<sup>144</sup> “Em qual momento a vida se transforma em destino? Na morte? Mas é um destino para os outros, para a história ou para sua família. Pela consciência? Mas é o espírito que se faz uma imagem da vida como destino, que introduz uma coerência ali onde ela não existe. Nos dois casos, trata-se de uma ilusão Conclusão? : Não existe destino?” (CAMUS, A. *Carnets 1935-1948*. In: *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2006, p. 968).



os outros. Na atividade romanesca o artista cria limites e contornos para as falas, ações e pensamentos humanos, efetuando uma correção de sua própria experiência e que traduz, antes, uma necessidade metafísica: “neste nível o romance é antes de tudo um exercício da inteligência a serviço de uma sensibilidade nostálgica ou revoltada” (CAMUS, 2013, p. 304), o que significa, para o autor, que a arte não visa a superação ou uma reconciliação do homem com sua realidade histórica, mas a ultrapassagem metafísica – impraticável – da finitude e da incompletude características da condição humana.<sup>145</sup>

Na esteira de suas reflexões sobre a revolta criadora, Camus afirma que o grande romance de Proust, *Em busca do tempo perdido*, constitui um exemplo de criação artística na qual a exigência revoltada por unidade é realizada. A partir da realidade contemplada obstinadamente, Proust dá vida a um mundo fechado e insubstituível, marcando uma vitória sobre a transitoriedade das coisas e sobre a morte; segundo Camus, ele *elege* momentos privilegiados do passado por meio de uma memória que recusa, mas não nega, a dispersão do mundo tal como ele é, não suprimindo, com isso, o lado mecânico e cotidiano da vida, de modo que consegue reunir “em uma unidade superior a lembrança perdida e a sensação presente, o pé torcido e os dias felizes de outrora” (CAMUS 2013, p. 306). Assim corrigido entre a memória e o esquecimento, o mundo proustiano possui a ambição de ser uma perfeição completa, o que significa que seu autor busca conferir à eternidade características humanas; aliando-se à beleza do mundo e dos seres contra a morte e o esquecimento, de acordo com Camus, a revolta de Proust é criadora, pois dá forma a um valor extraído da dispersão do devir e que sua obra configura. Desse modo, o romance não é pensado pelo autor a partir de seu caráter ficcional, mas pela correção da realidade que permite ao romancista transfigurar, como Proust, o particular em universal. Nota-se que a obra do autor francês influencia diretamente a concepção camusiana sobre o romance, pois o valor que o romancista capta no devir e formaliza na obra lhe permite atualizar, reconfigurar e ressignificar a própria experiência, de sorte que as lembranças dos horrores e das alegrias de outrora possam ser reincorporadas ao presente sem que a oposição temporal entre elas e sua diferença qualitativa seja eliminada ou supressumida. O que a obra de Proust sugere à reflexão camusiana é que a existência dos aspectos contrários e complementares do real não pode e não deve ser esquecida ou desprezada, de modo que uma

---

<sup>145</sup> “Respondendo à ‘necessidade metafísica’ de absoluto e de unidade, o romance se torna um ato essencial não apenas do pensamento, mas de todo o ser [...] ele apreende a inteira realidade do homem, não apenas nos limites objetivos que sua condição lhe impõe, mas na infinita possibilidade de suas paixões, de seus desejos, de suas nostalgias. A realidade romanesca assim definida é de início aquela da vida interior, não em seus meandros psicológicos, mas na maneira pela qual o ser se situa em relação ao mundo; o romance não pode então ter outro assunto senão, precisamente, a exploração de uma maneira de ser no mundo” (LÉVI-VALENSI, 2006, p. 516).

“síntese criadora” a ser realizada seja na arte ou na estrutura social não configuraria uma solução ou uma superação de tais polaridades constituintes da experiência vivida, mas a sua atualização e reincorporação ao presente. Nessa senda, a recordação das origens metafísicas e solidárias da revolta favorece o surgimento de uma reflexão sobre os limites e as consequências com as quais o homem revoltado deparou-se ao longo da história em sua busca por unidade, de modo que a rememoração pode ser entendida, na reflexão de Camus, como um esforço voluntário de resgate do passado e de atenção sobre aquilo que fora esquecido ou que querem fazer esquecer. A redescoberta do tempo perdido que o narrador proustiano realiza por meio da irrupção da memória involuntária e sua transposição em obra de arte assemelha-se, assim, ao papel que o pensamento camusiano atribui à recordação lúcida, o que não significa que tal reencontro deliberado com as raízes da subjetividade revoltada implique em uma forma de subserviência ou apego em relação ao passado, mas uma tentativa de fazê-lo, tal como em Proust, eternamente presente.<sup>146</sup>

Se o tratamento que o artista confere à realidade é o que evidencia o potencial criador de sua obra, o que está em jogo refere-se à escolha que ele necessita fazer entre os aspectos ou elementos da realidade que serão recusados e a perspectiva do mundo que será privilegiada, de modo que a unidade da forma surja dessa correção oriunda do arbítrio que ele opera sobre o real. Nesse caso, o romance é exemplar, segundo Camus, porque ilustra a impossibilidade de uma arte que provenha unicamente do imaginário: se a criação romanesca tenta corrigir o mundo, de sorte que o “suporte de carne” proporcionado pelo real é o que faz com que a unidade formal criada pelo artista seja comunicável, mesmo que fosse possível um romance sem relação alguma com a realidade, fruto unicamente dos jogos da imaginação consigo mesma, ele careceria de significação artística uma vez que sua comunicação seria impossível. Diante disso, tal como o autor já observara em *O mito de Sísifo*, a unidade realizada na obra só terá sentido se ela for acessada e fruída enquanto tal, assim, a forma que se excede em sua dose de imaginação, bem como aquela que se baseia no puro raciocínio, são falsas, pois não estabelecem

---

<sup>146</sup> É interessante notar que o último e inacabado romance do autor, *O primeiro homem*, configura uma narrativa de resgate do passado, retorno às origens e reelaboração do presente que faria parte do terceiro ciclo da obra camusiana. Como nota Agnès Spiquel (2008, p. 1516), após o absurdo e a revolta, ilustrados por Sísifo e Prometeu, Camus previa um ciclo do amor, ilustrado por Nêmesis, a deusa da medida, à qual o autor nas últimas páginas de *O homem revoltado* já se refere; nesse terceiro ciclo, *O primeiro homem* teria sido a sua grande obra-prima, segundo a comentadora, uma vez que Camus estaria motivado por novas concepções artísticas e uma vasta e variada experiência como escritor. Desse modo, mesmo inacabado, o último romance de Camus evidencia a importância da memória, tal como ele já indicava no ensaio sobre a revolta, o que aponta para o caráter imanente de sua reflexão, uma vez que a “teoria do romance” pensada pelo autor engendra a sua criação literária assim como é engendrada por ela. (Cf. SPIQUEL, A. Le Premier Homme – Notice. In: CAMUS, A. *Oeuvres Complètes IV*. Paris: Gallimard, 2008, p. 1509-1532).

conexão com o real. Compreende-se assim porque Camus rejeita o sistema filosófico para a apresentação de sua reflexão, pois sendo este um exemplo do que o autor chama de “jogo do espírito consigo mesmo”, o pensamento termina por se esquecer do mundo da experiência vivida ou da realidade para divagar no céu dos conceitos, de modo que a unidade – desejada tanto na filosofia quanto na arte – perde os laços que a ligavam à vida e degenera em falácia: “a unidade do raciocínio puro é uma falsa unidade, de vez que não se baseia no real. [...] A verdadeira criação romanesca, ao contrário, utiliza o real e só ele, com seu calor e seu sangue, suas paixões ou seus gritos [...] ela lhe acrescenta algo que o transfigura” (CAMUS, 2013, p. 309).

O acréscimo de que fala o autor refere-se aos limites que a forma criada pelo artista confere ao real, pois a pretensão de apenas imitá-lo sem nele nada eleger, mesmo que fosse possível, configuraria apenas uma cópia estéril e não o advento de uma obra de arte. Nesse sentido, a criação artística para Camus não pode ser pensada como uma atividade imediata, pois pressupõe, antes de tudo, o “filtro” da escolha do artista entre o sim e o não ao real; a obra de arte constitui-se enquanto fruto desta mediação que a inteligência realiza entre os elementos dispersos da empiria e sua reordenação formal em busca da unidade, por isso, como quer o autor, a arte nunca pode ser efetivamente realista, pois jamais conseguirá reproduzir fielmente o real, ainda que seja esta a sua intenção. A escolha implica aqui na própria condição de possibilidade da arte e do pensamento, os quais ultrapassam ou superam o mundo caótico e sem forma da experiência imediata; para Camus (2013, p. 310), escrever é já escolher, o que supõe uma “tensão ininterrupta entre a forma e a matéria, o devir e a mente, a história e os valores”, pois o acontecimento e a experiência sensível não podem escravizar o criador, assim como este não deve negá-los absolutamente. A recusa e o consentimento ao real permitem então a elaboração do material histórico na obra enquanto elementos de uma realidade antagônica em si mesma; a obra não recusa a história, mas reflete sobre ela ao apresentar seus elementos como pertencentes tanto a um contexto específico quanto a uma condição metafísica que o ultrapassa. Nesse âmbito, história e natureza, o particular e o universal são reconciliados numa unidade formal por meio da afirmação da sua coexistência, isto é, como elementos contrários em permanente tensão, de sorte que a arte parece assumir, em Camus, uma feição irônica oriunda do processo mesmo de criação artística que consiste na busca do equilíbrio sempre tenso entre o sim e o não ao real. A reconciliação realizada pela arte nada tem de pacificadora, ao contrário, para o autor, a unidade que ela representa não consiste numa síntese ou uma superação dos antagonismos, mas na configuração de sua coexistência e do conflito que lhe é característico e

irresolúvel. Seria mesmo o caso de questionar a afirmação camusiana (2013, p. 295) segundo a qual “a arte realiza, sem esforço aparente, a reconciliação sonhada por Hegel do singular com o universal”, uma vez que a reconciliação realizada na obra não expressa uma harmonia qualquer, mas, segundo o autor, um estado de tensão imprescindível à reflexão lúcida sobre o mundo e a existência. A partir da importância dada ao aspecto tenso ou ao conflito necessário à composição da obra e de sua unidade, Camus (2013, p. 309) não considera a produção artística moderna uma arte de criadores, pois a quase totalidade de seus artistas ou se submetem de maneira exagerada à realidade ou a recusam duramente, eles “buscam a unidade onde ela não existe, no real em estado bruto ou na criação imaginária que acredita expulsar toda e qualquer realidade. Ao contrário, a unidade em arte surge no fim da transformação que o artista impõe ao real”. De acordo com a reflexão camusiana, para ser um criador, portanto, não basta ser artista; o princípio comum a todos os criadores é a estilização independentemente da perspectiva escolhida pelo artista, de modo que é por meio do estilo, da singularidade de uma forma, que o esforço criador corrigirá o mundo “distorcendo-o”, isto é, forçando a realidade à unidade formal, à configuração de seus elementos contrários e coexistentes que define a obra de arte consoante ao vigor da revolta do artista, à teimosia de seu desejo arrebatador pela clareza, coerência, justiça, que o real não possui.

Quer seja o aumento microscópico que Proust traz para a experiência humana ou, pelo contrário, a absurda tenuidade que o romance americano dá a seus personagens, a realidade é de algum modo forçada. A criação, a fecundidade da revolta estão nessa distorção que representa o estilo e o tom de uma obra. A arte é uma exigência de impossível à qual se deu forma. Quando o grito mais dilacerante encontra sua linguagem mais firme, a revolta satisfaz à sua verdadeira exigência, tirando dessa fidelidade a si mesma uma força de criação. Ainda que isso entre em conflito com os preconceitos da época, o maior estilo em arte é a expressão da mais alta revolta (CAMUS, 2013, p. 311).

De acordo com o autor (2002, p. 24), são os grandes romances franceses que “testemunham a eficácia da criação humana. Com eles, persuadimo-nos de que a obra de arte é uma coisa humana, sempre muito humana, e que o criador prescinde de exercícios de transcendência”. Fruto do suor diário do artista dedicado à sua obra, o romance coloca em evidência uma arte advinda da liberdade individual e que busca encarar o sofrimento incompreensível da condição humana; o destino humano absurdo, assim, é transfigurado por meio da arte: o desespero e a irracionalidade da vida adquirem contornos mais nítidos e podem ser, de certa forma, dominados. Camus fala em “certa tradição clássica do romance francês”, composta por autores que parecem preocupados unicamente em levar seus personagens ao encontro daquilo que os aguarda, ou seja, tais autores procuram por meio da atividade

romanesca dar um destino à vida confusa e dispersa levada pelos homens cotidianamente. Seu classicismo pode ser entendido como sua obstinação por unidade na existência que os impulsiona à correção do real, de modo que para satisfazer tal anseio o gênero romanesco exige que se encontre uma linguagem, um estilo que se submeta e consiga dar voz às aspirações profundas que ressoam na subjetividade do artista. Para o autor (2002, p. 23), o romance clássico francês traz o ensinamento de uma vida estilizada que, distinto em cada romancista, busca “remodelar a aflição humana numa existência inteiramente privilegiada”, assim, as qualidades formais da obra não serão as únicas responsáveis pela sua grandeza e força, mas também a obstinação do artista atrelada ao estilo que lhe convém para dizer o que ali necessita ser dito, isto é, para que se possa reorganizar o sofrimento, ordenar as paixões, impondo-lhes os limites configurados pela inteligência. O esforço necessário à criação romanesca reside na possibilidade de disciplinar a angústia e dominar o sofrimento pelo discurso, fazendo nascer daí, segundo Camus, a grande obra literária, aquela que ensina ao homem como se conduzir. Os grandes romances franceses como os de Proust, Stendhal, Sade ou Mme. De Lafayette são justamente os que realizam uma ética, executam um modo de viver como se fossem uma consciência que age no mundo procurando uma forma para suas ações. “Vemos assim que, se essa literatura é uma escola de vida, é justamente porque ela é uma escola de arte. Mais precisamente, a lição dessas existências e de suas obras não é somente de arte, mas de estilo. Aprende-se aí a dar forma a sua conduta” (CAMUS, 2002, pp. 22-23).

A intenção consciente em estabelecer limites à expressão dos sentimentos e dos atos, em conferir objetividade às impressões advindas da experiência é o que caracteriza, para Camus, a grande arte que só pode realizar-se com o auxílio da inteligência em seu esforço de dominação daquilo que se encontra disperso no real e no coração dos homens. A inteligência presente no que o autor nomeia de “o romance clássico francês” não se deixa levar pela criação a qualquer custo, pela busca puramente formal do estilo, como na obra de James Joyce, segundo o autor, ou pela pretensão a um realismo absoluto, mas procura articular uma ideia central de modo que ela se repita sem cair na monotonia;<sup>147</sup> desse modo, a repetição obstinada de uma

---

<sup>147</sup> Camus afirma que em Joyce encontra-se um exemplo da busca puramente formal do estilo na criação literária, que se torna estilizada a qualquer custo e, no limite, abstrata em demasia. Ora, não seria o caso de ver em Joyce uma rebelião do romance contra o realismo reprovado por Camus? Rebelião engendrada pela linguagem por meio de uma revolta contra a própria linguagem, como pensava Adorno? Rebelião contra a representação mesma, que se pretende sempre realista? Se no prefácio à obra de Brice Parain o autor argelino discute sobre os problemas colocados pela pretensão representacional da linguagem é porque esse assunto interessa à sua reflexão sobre a arte, mas, ao que tudo indica, não é levado às últimas consequências pelo autor que trata a obra de Joyce como apenas um exemplo – no mínimo questionável – do que seria a arte pela arte (Cf. ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, pp. 65-90; CAMUS, A. Sur une philosophie de l'expression. In : *Œuvres Complètes I*. Paris : Gallimard, 2006, pp. 901-910).

ideia profunda é o que atribuirá sentido à obra, pois trata-se de uma tentativa de vencer sobre a desorganização do conteúdo literário e fazer triunfar “a perfeição apolínea da forma”.<sup>148</sup> Para Camus, a tradição clássica do romance francês evidencia o trabalho inteligente de ordenação da paixão por meio da linguagem e a inteligência aí se sobressai como princípio formal atribuidor de sentido à multiplicidade dispersa dos afetos. Os romancistas dessa tradição, segundo o autor, parecem preocupados unicamente com uma questão desenvolvida obstinadamente e que ressoará por toda a obra; essa “unidade da intenção” é o que fará com que ele consiga renunciar a uma parte de sua subjetividade e criar uma linguagem compreensível, feita de sacrifícios e teimosia: “nas questões que nossos grandes romancistas se colocaram não interessava a forma pela forma, mas somente a relação precisa que eles queriam introduzir entre seu tom e seu pensamento [...], eles tinham que encontrar uma linguagem para sua obstinação” (CAMUS, 2002, p. 16). A linguagem parece ser pensada por Camus como um caos inicial, indisciplinável, que corresponde tanto à desordem dos signos de que uma língua dispõe quanto à desordem do sentido que as significações múltiplas da língua podem acarretar.<sup>149</sup> Assim, a inteligência adquire papel fundamental na estética camusiana, pois, dado seu poder de análise, ela constitui o meio pelo qual a sensibilidade pode ser examinada e a linguagem delineada artisticamente, além disso, a capacidade analítica da inteligência pode conduzir a uma descoberta de limites também para as ações, os quais serão traçados a exemplo da composição artística.<sup>150</sup> Desse

---

<sup>148</sup> A influência da filosofia de Nietzsche sobre Camus, como já sabemos, não é pequena e o auxilia, entre outros aspectos, na constituição de seu pensamento estético. Em *O nascimento da tragédia* (1872), Nietzsche pensa a arte a partir de duas categorias encontradas, segundo ele, na tragédia antiga da Grécia pré-socrática: o apolíneo e o dionisíaco. Tais categorias são consideradas como dois impulsos presentes tanto na natureza quanto na arte, segundo Nietzsche, e inspiradas em Apolo e Dionísio, deuses da mitologia grega. O apolíneo é relacionado à luminosidade, racionalidade, à sabedoria, às artes plásticas, à estética do sonho, à busca pela perfeição da forma, de modo que sua presença na natureza faz com que cada coisa possua um contorno específico, distinguindo-se de todas as outras. A arte apolínea (a epopeia de Homero, por exemplo) seria então um impulso de ordenação do caos da vida, uma expressão estético-racional originada da perplexidade diante da natureza, do devir e do absurdo da existência. A partir disso, a beleza constitui-se em Nietzsche como aparência, fenômeno, como representação que tem por objetivo mascarar ou encobrir a verdade essencial e aterrorizante do mundo. Para o grego antigo, em vez de expressar a verdade do mundo, a beleza é uma estratégia para que esta não desponte; produzir beleza significa então deixar-se iludir pela aparência e ocultar o verdadeiro real. Voltaremos às questões sobre o apolíneo e o dionisíaco no capítulo VI, na análise da peça *Calígula*. (Cf. NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia – ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2017).

<sup>149</sup> Como observa Édouard Morot-Sir (1982, p. 95, grifos do autor), em Camus a experiência da configuração de limites e a exigência de coerência entre o tom ou o estilo do romancista e seu pensamento pertencem à ordem estética da linguagem, a qual “é sentida como uma resistência que é necessário ‘dominar’ (verbo que retorna frequentemente quando Camus fala de sua arte), e esta resistência da linguagem provoca uma resistência à linguagem, isto é, às suas dispersões semânticas e formais” (MOROT-SIR, E. *L’esthétique d’Albert Camus: logique de la limite, mesure de la mystique*. In: GAY-CROSIER, R. LÉVI-VALENSI, J. (org.). *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouvert?* Paris: Gallimard, 1982, pp. 93-112).

<sup>150</sup> “A resistência à linguagem, a vontade de a dominar, de lhe controlar e se controlar, está na origem de uma estética da coerência em que a lógica das consequências se identifica com a consciência lúcida dos limites” (MOROT-SIR, 1982, p. 99).

modo, para Camus, a noção de limite implica, antes de tudo, em uma vivência do exercício de dominação de si e da própria linguagem para que daí possa surgir a unidade da grande obra de arte, a qual pode inspirar um princípio de estilização da conduta uma vez que a subjetividade é mobilizada pelo desejo de conferir à própria existência a forma mais bela e mais realizada possível. A ética ou a educação moral que a literatura – o romance – propõe será então uma ética dos limites cuja reflexão é impulsionada pela própria obra de arte: pensar sobre os limites desta, sobre a aceitação e a recusa ao real que o artista ali configurou implica também em uma reflexão sobre a ação individual, de modo que ética e estética, ação cotidiana e gesto artístico, vida e arte podem ser pensadas conjuntamente.

Diante disso, se a principal correção que o romancista opera sobre o real consiste em submeter a sua incompletude e dispersão características ao poder unificante da forma, isto é, da linguagem, de modo que sua obra confira ao mundo a completude ou a beleza que lhe falta, seria lícito afirmar que a ficção romanesca ou o esforço artístico de conferir unidade à existência não consiste em torná-la mais bela ou completa, mas colocá-la, tal como ela é, sob o signo do Belo ou da Unidade? Em outras palavras, o mundo corrigido que a obra de arte configura, segundo Camus, estabeleceria com o mundo real uma relação semelhante àquela que o mundo Inteligível, o mundo platônico das Ideias mantém com o mundo sensível?<sup>151</sup> Ora, a concepção platônica idealista da arte decorre de uma realidade transcendente para a explicação da forma

---

<sup>151</sup> A discussão é proposta por Étienne Barilier (1982, pp. 139-142), para quem “Camus não descreve senão as virtudes do mundo Inteligível” ao discorrer sobre a forma que a obra de arte confere ao real, uma vez que, segundo o comentador, a noção de forma em Camus constitui uma exata tradução da Ideia em Platão: “graças à forma, a obra de arte não se evade do mundo; ela não o idealiza; ela não constrói um contra universo estrangeiro ao aqui de baixo; ela faz este mundo, tal qual é, aceder à perfeição. Ele que permanece mortal, ela o subtrai à morte. Ela é a figura perfeita da imperfeição”. Em alguns textos platônicos como *Fedro* ou *O Banquete*, a beleza é a única Ideia que toca diretamente os sentidos, que constitui um meio de perceber o mundo Inteligível sob o registro sensível; para Barilier (Ibid, p. 143), de certa maneira, para o pensamento camusiano, a beleza realiza aqui e agora uma impossível transfiguração do real que remete ao mundo das Ideias: “a beleza nos designa um mistério além dos objetos que ela ilumina ou dos seres que ela habita. Ela é mediadora, graças à dor com a qual ela invade nossa felicidade. Dor de uma perfeição pressentida, no seio mesmo de nossa experiência imperfeita e limitada”. Não por acaso, segundo o autor, a teoria camusiana da arte define a beleza como “a parte intacta do real” ou como a paradoxal presença da perfeição na imperfeição mesma do mundo, pois a beleza corresponde ao poder unificante do homem criador: poder de alçar o mundo imperfeito à completude, à perfeição; poder suscetível de ser exercido tanto no universo artístico quanto no universo moral por meio de um limite a ser encontrado, de uma forma que ordenaria o caos da realidade daria sentido à ação humana. Contudo, para Barilier (Ibid., pp. 147-149), a teoria camusiana da arte não responde como a recusa da imperfeição e da dispersão do real que leva o homem a criar, pode ser transposta da obra de arte para a ação política, ou ainda, da teoria para a prática: “como [...] corrigir a criação sem cair na utopia do romancista? Como colocar a história concreta sob o signo da beleza, ainda que tenhamos concordado que a beleza é apenas a figura visível do bem? ”. Para o comentador, tais questões não são solucionadas por Camus, pois seus textos se aproximam mais dos escritos de um moralista do que de um filósofo. Mesmo assim, segundo Barilier, se se pretende criticar a visão de mundo camusiana seria necessário, antes, criticar a trindade platônica Belo-Bem-Verdade ou a intuição de uma equivalência, de uma correspondência ou “fraternidade ontológica” entre o universo da estética e o da ética. (BARILIER, E. La création corrigée. In: GAY-CROSIER, R. LÉVI-VALENSI, J. (org). *Albert Camus: œuvre fermée, œuvre ouvert?* Paris: Gallimard, 1982, pp.135-150).

artística, ao passo que a concepção camusiana deriva, antes, do sofrimento advindo da subjetividade sedenta de completude e que busca sem cessar a correção da imperfeição existente no mundo, assim, a forma artística em Camus não parece corresponder às características transcendentais do mundo platônico das Ideias. O real não é elevado a uma perfeição transcendente manifesta na obra de arte por meio da forma ou do estilo, pois a correção do mundo realizada pelo artista, mesmo ávida por transcender a incompletude e a finitude da vida, não aperfeiçoa os elementos dispersos com os quais a experiência se defrontou, mas cria um universo paralelo em que eles estão presentes tais como são e os reorganiza sob uma forma que sugere aquilo que lhes falta, um sentido. O universo criado artisticamente, assim, não confere à realidade uma forma na qual a imperfeição concreta do mundo sensível transforma-se na perfeição da Ideia de Belo; para Camus, a arte é, em parte, uma exigência metafísica de unidade na existência na qual, contudo, a busca pela transcendência da incompletude inerente à condição humana esbarrará sempre na contradição entre o desejo infinito de conquista do homem e sua condição inescapavelmente finita. Apesar da consciência revoltada exigir também na arte a unidade não encontrada no mundo, isso não significa que exista uma identidade entre essa reivindicação apaixonada do homem e a busca por qualquer ideal de perfeição, ao contrário, o que se pode notar na história da arte são contestações do ideal de perfeição e de beleza e mesmo uma busca pelo seu banimento. Se na arte – e particularmente no romance, segundo Camus – a vida humana é encarada enquanto destino, não é porque a atribuição de unidade à obra faz com que a realidade imperfeita ali seja negada absolutamente, modificada e alçada à perfeição, mas porque os elementos do real com os quais se depara o homem em sua experiência são recolhidos e reorganizados numa configuração que lhes atribui a unidade de que originariamente carecem e que somente a forma artística pode lhes conferir. Assim, os elementos da experiência cotidiana, os afetos e as aventuras humanas em sua inexatidão, incompletude e incompreensibilidade são escolhidos pelo artista, isolados na obra e investidos pelo desejo unificante que, mesmo condenado à insatisfação, procurará lhes conferir os contornos ou a delimitação formal, duradoura e significativa que eles não possuem em seu estado bruto na vida.

A arte para Camus manifesta, então, um desejo de transcendência nunca realizado, incompleto, que permanece nas fronteiras da condição humana. O desejo de unidade busca conferir sentido às coisas e não necessariamente reclamar a perfeição para elas, de modo que este sentido ofertado pela arte permanece sempre em aberto, como tensão na qual o homem deve procurar manter-se para não enganar a si mesmo e não trair a vida, refugiando-se em abstrações e transcendências que lhe fazem esquecer a realidade imperfeita e incompleta de



onde provém e que também o constitui. Tampouco a arte deve refugiar-se em abstrações e símbolos somente, tampouco deve aderir completamente ao real aceitando tudo o que dele provenha; embora a realidade do mundo seja, para o autor, a pátria comum dos homens, o que os reúne em seus desejos e sofrimentos, a ambição do artista que pretende ser absolutamente fiel à realidade e alcançar uma comunicação plena entre os homens, mesmo que desejável, é incerta. Nesse aspecto, a pretensão do realismo na arte, no sentido em que o entende Camus, seria o que para o senso comum é a fotografia: a reprodução exata de uma imagem;<sup>152</sup> entretanto, nem mesmo a melhor das fotografias consegue uma reprodução fiel e perfeita da realidade, pois a vida se desdobra a cada instante em acontecimentos distintos e simultâneos, em movimentos e relações impossíveis de serem capturados completamente. Mesmo por meio de um filme que se propusesse a registrar dia e noite a vida de um homem em seus menores detalhes, o realismo não seria possível uma vez que, para o autor, a vida de um homem não se reduz apenas ao espaço que ele percorre, o que faz, etc., mas compreende aspectos outros como a vida dos seres que ama, das pessoas que encontra no decorrer de sua existência e que influenciam sua conduta ou seus pensamentos, de modo que tudo isso precisa ser considerado para que o realismo possa manter-se fiel à sua proposta. Nesse sentido, para Camus (1965, p. 1086), “o único artista realista seria Deus, se ele existir. Todos os outros artistas são, necessariamente, infiéis ao real. [...] Eles desejam submeter sua arte à realidade e não podem

---

<sup>152</sup> Camus entende o realismo não enquanto forma específica da narrativa romanesca, mas como o movimento literário do século XIX que, opondo-se ao romantismo, pretendia que a obra de arte se constituísse como um espelho do real que refletiria de forma transparente e objetiva o mundo humano fazendo com que nela pudesse ser reconhecida alguma verdade. Para Jacques Dubois (2000, p. 10), o termo realismo está carregado de incertezas e ambiguidades e a relação mimética que os realistas acreditavam ter com a realidade era em parte ilusória, de modo que sua pretensão à transparência mascarava os truques e procedimentos de uma retórica. Assim, como aponta Camus, o romance realista não é tão mimético quanto se pretende, contudo, para Dubois, isso não o impede de refletir sobre uma realidade ancorada na história, tentando a partir disso identificar a verdade. Nesse âmbito, a empresa realista não se reduz ao sentido que Camus lhe atribui, pois, segundo Dubois, o realismo na literatura funciona como um grande laboratório ficcional onde, sob múltiplas experiências de figuração, o imaginário disputa pela realidade, isto é, pelo alcance de uma forma verossímil para as suas imagens e ficções, procedendo a uma verdadeira superação de si mesmo para que suas criações se assemelhem sempre e cada vez mais ao real. De acordo com Henri Mitterand (apud DUBOIS, 2000, p. 13), “a obra realista (...) é sempre ameaçada, mas também enriquecida pelo impulso das fantasias, dos símbolos, dos mitos, das teses, e muito simplesmente, das formas. Ela deve uma parte essencial de sua profundidade e sua beleza a esses desvios. A esse respeito, as fórmulas abundam: realismo carnavalesco, realismo fantástico, realismo de tese, realismo satírico, realismo de combate, realismo formalista, hiper-realismo...Na história da narração, o realismo é de todos os tempos, mas a cada época ele renasce sob uma forma nova, que revoluciona ao mesmo tempo a nossa visão e a nossa compreensão do real, e a poética das obras”. Depreende-se daí que para Dubois o realismo não se restringe a um movimento artístico historicamente situado, mas revela-se como uma categoria bem mais ampla no seio da literatura ocidental; sua intenção não é a de copiar o mundo nem imitar a vida, como pensa Camus, mas procurar neles, como ressalta Dubois, um equivalente em modelo reduzido, de modo que se possa erigir o romance como uma “vasta duplicata metonímica do universo”, procedimento que as reflexões camusianas acerca do romance destacam, mas que não fora compreendido por Camus como próprio à forma romanesca (Cf. DUBOIS, J. *Les romanciers du réel*. Paris: Seuil, 2000).

descrever a realidade sem nela operar uma escolha que a submete à originalidade de uma arte”.<sup>153</sup> A escolha de que fala Camus refere-se, portanto, ao trabalho inteligente que ordena o mundo conferindo-lhe uma forma, isto é, uma unidade de sentido. Aqueles que almejam a reprodução fiel da realidade se deparam com o impasse de que não se pode representá-la sem, com isso, atribuir-lhe uma forma, pois ao organizar os elementos dispersos do real, o artista elege inescapavelmente um valor que o impulsiona em seu esforço de correção da existência por meio da criação da obra. Todavia, para o autor, a arte não traz soluções ou respostas sobre como se conduzir no mundo, ao contrário, se ela se constitui como arte verdadeira então não ofertará uma reconciliação fácil e imediata entre o homem e o mundo como fazem as diversas formas da esperança, mas o equilíbrio, a tensão lúcida e constante que o artista diante de sua obra e o homem diante da existência deverão manter para que um valor possa aí ser descoberto.

A obra mais elevada sempre será sempre, como nos gregos trágicos, em Melville, Tolstoi ou Molière, aquela que equilibrará o real e a recusa que o homem opõe a esse real, cada uma fazendo ressaltar a outra em um incessante jorro que é aquele mesmo da vida feliz e cindida. Assim surge, de vez em quando, um mundo novo, diferente daquele de todos os dias e, no entanto, o mesmo, particular, mas universal, pleno de insegurança inocente, suscitado por algumas horas pela força e insatisfação do gênio. É ele e, no entanto, não é ele, o mundo não é nada e o mundo é tudo, eis o duplo e incansável grito que o mantém de pé, os olhos sempre abertos e que, de vez quando, desperta para todos no seio do mundo adormecido a imagem fugitiva e insistente de uma realidade que nós reconhecemos sem tê-la jamais encontrado (CAMUS, 1965, p. 1091).

O artista viverá sempre nessa ambiguidade, impossibilitado de negar o real de onde retira o material para sua obra e, ao mesmo tempo, constantemente dedicado a contestá-lo em sua incompletude característica; por isso o grande estilo, segundo Camus, não diz respeito à obra da inteligência privilegiada do gênio solitário, mas provém da relação ou do jogo tenso que o artista estabelece com a realidade. Nesse caso, não se trata de determinar se arte deve evadir-se ou submeter-se ao real e vice-versa, mas somente pensar “com qual dose exata do real a obra deve se fartar para não desaparecer nas nuvens, ou se arrastar, ao contrário, com solas de chumbo. Este problema, cada artista o resolve da maneira como ele o sente e pode” (CAMUS, 1965, p. 1090).

A partir da consciência lúcida do artista que se mantém nesta tensão, neste jogo consciente e lúcido entre a recusa e o consentimento ao real é que a sua criação conseguirá conceber na obra a beleza que alivia a opressão dos homens e absolve a todos: “é por isso que a beleza, mesmo hoje, sobretudo hoje, não pode servir a nenhum partido; ela não serve, a longo e a curto prazo, senão à dor ou à liberdade dos homens. [...] A lição que ele [o artista] encontra

---

<sup>153</sup> CAMUS, A. Discours de Suède. In: *Essais*. Paris: Gallimard, 1965, pp.1079-1096.

na beleza, se ela é honestamente compreendida, não é uma lição de egoísmo, mas de uma dura fraternidade” (CAMUS, 1965, p. 1092). Para o autor, oposta aos princípios formais e aos valores degradados da história, a beleza sugere uma “virtude viva”, a fraternidade, a qual, longe de ser algo simples e fácil a ser conquistado, torna possível a fundamentação da dignidade comum dos homens e do mundo, liberando-os da servidão absoluta a uma realidade inadmissível.<sup>154</sup> Ao contrário do que pensa Platão, para Camus a beleza não paira acima da terra, mas está entre os homens e por isso eles podem encontrá-la na imanência do mundo como uma promessa de “transcendência viva”, isto é, como força de afirmação da vida, alento imanente presente nas origens da revolta e que a obra de arte configura. Essa transcendência imanente prometida pela beleza não significa apenas a exigência de uma renúncia a todos os aléns ou a toda transcendência moral ou divina, mas também uma resistência ao niilismo fatal das filosofias da história que pensam a imanência a partir da impotência e da submissão dos seres a um movimento universal das coisas e do mundo e não como força capaz de impulsionar o humano à busca da liberação da fatalidade histórica e metafísica a que está sujeito, por mais impraticável que isso seja.<sup>155</sup> Apenas na imanência do mundo o humano pode encontrar e vivenciar uma medida ou um limite para ação revoltada, de modo que sua própria construção enquanto sujeito ético só terá sentido na história e se for realizada ao mesmo tempo em favor da história e contra a História, isto é, na busca da compreensão equilibrada, mantida sobre a tensão existente entre a natureza humana e o universo histórico, entre o consentimento e a recusa a eles para que a revolta possa ser redirecionada a suas origens fraternas, solidárias. Mas como seria possível, por meio da ideia ou de uma reflexão sobre o limite, construir e manter essa “dura fraternidade” que a arte, enquanto fruto legítimo da revolta, sugere aos homens?

---

<sup>154</sup> De acordo com Franklin Leopoldo e Silva (2000, p. 7), “o que Camus deseja afirmar é que a beleza não se constrói na história, e que aqueles que se propõem a separar inteiramente natureza e história condenam-se a banir da existência toda beleza. Jamais a construção histórica poderá equivaler à criação. Mas estará Camus querendo dizer com isso que o homem encontraria repouso para a sua inquietação simplesmente recusando a história? Certamente não, porque a recusa da história não nos exime de enfrentar as paixões coletivas, que são os sinais de um tempo em que a unidade da existência e do mundo foi substituída pela totalidade histórica. Esta nos agride, ‘insulta’ a beleza, devora a intenção criadora e instaura a hegemonia dos ‘valores degradados’. A aceitação desses valores equivale a entender que o homem se resume à história. Mas afirmar que o homem não se resume à história não é necessariamente o mesmo que recusar a história. A questão é saber se podemos estar na história e ao mesmo tempo recusar o que ela nos oferece, como valores e perspectivas”.

<sup>155</sup> Para Laurent Bove (2014, p. 117), a expressão “transcendência viva” em Camus figura como “um eco da transcendência neoplatônica compreendida [...] como um excesso de presença libertadora”, bem como uma referência a Lucrécio e à *innata potestas*, “potência ativa de afirmação e de resistência, capaz de romper com as leis da fatalidade”, de modo que “a transcendência viva é também esta afirmação resistente de uma potência imanente superabundante nos seres finitos, capazes de romper um destino imposto ao lhe ultrapassar”. Para Bove, isso constitui “a condição da transfiguração” que a obra de arte realiza ao corrigir o real e que pode ensinar ao homem como conduzir-se eticamente em seu afã revoltado de transformação do que lhe é inaceitável.

Como o pensar lúcido pode engendrar a ação ética? Ou antes, seria possível agir de acordo com ele?

Se o pensamento camusiano deixa pendente tais questões, isso não impossibilita que sejam investigadas na obra do autor, já que sabemos que, para ele, a revolta determina um limite, mesmo que nebuloso, à opressão, fazendo com que a partir dele um valor seja proclamado: a dignidade da vida humana. Daí que se esse valor descoberto pela revolta anuncia uma solidariedade entre os homens que ultrapassa o seu egoísmo, identificando-os como semelhantes e coligados a uma mesma condição, a consciência em conflito com o absurdo se desembaraça do impasse sobre a questão da validade da vida, de modo que revoltar-se, nesse sentido, consiste em reivindicar a vida mesma como valor, já que, segundo Camus (2008, p. 68) “[...] viver é em si um juízo de valor. Respirar é julgar”.<sup>156</sup> Originalmente a revolta afirma-se, portanto, não apenas como fonte de um direito, mas como movimento criador de uma ética na qual a vida mesma é afirmada como princípio.<sup>157</sup> O valor desvelado na revolta, assim, não tem a ver com a postulação de um imperativo categórico para a ação, mas diz respeito a afirmação daquilo mesmo que constitui a vida para o humano: o confronto perpétuo entre o desejo e a realidade, entre o que se quer e o que se pode alcançar no mundo: “medida. Eles a consideram como a resolução da contradição. Ela não pode ser outra coisa senão a afirmação da contradição e a decisão heroica de nela se manter e nela sobreviver” (CAMUS, 2008, p. 1120). Nesse sentido, para Camus, a constituição ética do sujeito parece consistir inicialmente em um esforço permanente de reflexão, ou seja, de manutenção da consciência sobre os impasses que a relação com o mundo apresenta e cuja ilustração pode ser vislumbrada por meio do processo de criação artística.

Camus estaria sugerindo que a História pode ser transfigurada pelo valor na medida em que o humano nela se esforce por criar, por materializar o valor que a revolta em seu movimento inicial desvela. Na história regida pela lei da eficácia, de acordo com o autor, desde a Revolução Francesa, o homem foi reduzido a um escravo do trabalho produtivo e os princípios proclamados para a realização de uma vida mais justa e livre foram negados na prática ou abandonados, haja vista os meios ignóbeis empregados para a construção da nova sociedade; isso quer dizer que as revoluções ou as formas históricas da revolta produziram, mas não criaram outra sociedade, pois a submissão do homem ao trabalho alienado constitui ainda o

---

<sup>156</sup> CAMUS, A. *L'Homme Revolté*. In: *Œuvres Complètes III*. Paris: Gallimard, 2008.

<sup>157</sup> “O oprimido não tem nenhum dever real porque ele não tem direito. O direito lhe chega somente com a revolta. Mas logo que adquiriu o direito o dever lhe compete sem demora. Assim a revolta fonte do direito é ao mesmo tempo mãe dos deveres” (CAMUS, A. *Carnets 1949-1959*. In: *Œuvres Complètes IV*. Paris: Gallimard, 2008, p. 1245).

próprio cerne das sociedades modernas. Daí que a possibilidade de uma “síntese criadora” que suprima da sociedade a barbárie e fundamente verdadeiramente uma civilização só acontecerá, segundo Camus, quando a criação for o resultado direto do exercício de um valor que, mantendo-se entre a recusa e o consentimento à realidade histórica e metafísica dos homens, oriente eticamente a liberdade da ação humana revoltada em meio ao absurdo da existência: a revolta não constitui, portanto, um elemento da civilização, mas precede toda civilização. O contexto histórico-social do trabalho voltado unicamente à produção de bens de consumo é visto por Camus como o contrário da ação livre e criadora, de modo que “a sociedade industrial só abrirá os caminhos para uma civilização ao devolver ao trabalhador a dignidade do criador, isto é, ao aplicar seu interesse e sua reflexão tanto ao próprio trabalho quanto ao seu produto” (CAMUS, 2013, p. 314). Já que a superação da situação histórica poderia apenas originar outra ordem produtiva até mesmo mais injusta que a anterior, a ação verdadeiramente livre e criadora visa, antes, a uma *transfiguração* da própria realidade social: “a horrenda sociedade de tiranos e escravos em que vegetamos só encontrará sua morte e sua transfiguração no nível da criação”, afirma o autor (2013, p. 314), o que significa que a criação enquanto exercício revoltado de correção do real apresenta-se como uma necessidade histórica e mesmo como a única alternativa diante das variadas facetas pelas quais desde o século XX o totalitarismo assombra e destrói a vida dos homens. No entanto, a criação terá de ocorrer sob o totalitarismo histórico justamente porque ela vive da tensão constante entre a aceitação e a recusa do real; não se trata, portanto, para Camus, de recusar a história pensando que é possível não viver o totalitarismo que caracteriza nosso tempo, mas de encontrar na vivência da realidade histórica as possibilidades para sua transfiguração.

Ernst Dwyer, em seu *Diário siberiano*, fala desse tenente alemão que, há anos prisioneiro em um campo no qual reinavam o frio e a fome, construía para si, com teclas de madeira, um piano silencioso. Lá, naquele amontoado de miséria, em meio a uma multidão esfarrapada, ele compunha uma estranha música que só ele escutava. Desta forma, lançadas ao inferno, misteriosas melodias e imagens cruéis da beleza esquecida nos trariam sempre, em meio ao crime e à loucura, o eco dessa insurreição harmoniosa, que comprova ao longo dos séculos a grandeza humana (CAMUS, 2013, p. 316).

Camus sugere que mesmo sob o desmoronamento da dignidade humana, resta em algum lugar algo ainda não subsumido pela loucura da ação votada à História e que lembraria ao humano que ele não se resume a ela, embora seja por ela devorado. Mas se o homem já não encontra em sua época, tornada o reino do horror, as possibilidades para sua (re) criação, ele só poderá então, segundo o autor, voltar-se para a natureza na tentativa de encontrar aí um equilíbrio entre ele e o devir, ainda que sob o jugo da contradição entre seu desejo de durar e

sua condição mortal. Ou seja, a transfiguração da realidade histórica estaria atrelada a uma compreensão dos limites da condição humana bem como da temporalidade não historicizada e constituinte dos processos reais e cooperativos das civilizações que em seu curso constituíram o advento da humanidade do homem e suas ideias. Trata-se de criar por meio da revolta a comunidade que os humanos formam com o mundo e uns com os outros, trazendo à consciência a natureza de sua humanidade comum e que os constitui, antes de tudo, como seres éticos. Isso não significa afirmar uma natureza essencial do humano, como o fizera Rousseau e Hobbes, por exemplo,<sup>158</sup> mas insistir sobre a singular inscrição do humano em uma comunidade de seres semelhantes da qual a sua vida mesma depende, esta “comunidade viva” que indicia a partilha de uma natureza que não tem a ver com uma compreensão meramente moral do homem, mas com a sua constituição enquanto ser ético, isto é, humano. A confiança em uma natureza de tipo adâmica, como nota Camus já no início de *O homem revoltado*, não poderia ser encarada senão teórica ou abstratamente, o que conduziria ao inverso do que se poderia pensar a respeito da humanidade do humano, já que repousa essa confiança num idealismo moral e racional que crê dominar a natureza e que por isso mesmo estabelece laços inegáveis com o niilismo e o terror a ele subsequente.

A partir disso, seria lícito dizer que a condição humana é pensada por Camus a partir de uma interdependência entre os seres que diz respeito a uma fraternidade natural existente entre eles e que os ultrapassa; nesse sentido, o pensamento dos limites, coerente à revolta originária, seria aquele suscitado pela consciência dessa interdependência mesma, a qual só pode ser descoberta na imanência do mundo, na afirmação de seus conflitos e contra toda tentativa de resolução ou salvação reconciliadora dos contrários, da tensão que constitui os seres e sua persecução da vida. Segundo o autor, a medida das coisas e do homem ou o próprio “ritmo profundo” dos seres é constituído por essa tensão de sua perseverança na vida, de sua luta contra a aniquilação do único bem de que está realmente de posse; a revolta, portanto, manifesta uma exigência de manutenção desse movimento, dessa dinâmica tensa que em prol da vida busca na instabilidade o equilíbrio para que o humano não se torne assassino, para que a ação histórica não descaem em niilismo e a vida mesma não termine em apocalipse.

No âmbito histórico, matar a liberdade para fazer com que a justiça reine, como fizeram as revoluções modernas, seria o mesmo que permitir uma liberdade absoluta, o que levaria incontestavelmente ao colapso da justiça, por isso, para que tanto a liberdade quanto a justiça

---

<sup>158</sup> “[...] a paixão do homem pelo homem pode nascer de algo mais que o cálculo aritmético dos interesses ou de uma confiança, aliás teórica, na natureza humana” (CAMUS, 2013, p. 31).

possam sobreviver aos totalitarismos e às diversas opressões contra as quais lutam os homens, é imperioso para Camus que se estabeleça nessas duas noções os seus limites.<sup>159</sup> O mesmo raciocínio serve à ideia da violência como meio para a ação revoltada: se a não violência absoluta termina em servidão e consentimento a tudo, a violência sistematizada degradingola na destruição de tudo o que é vivo; ora, pergunta o autor (2013, p. 335): “os fins justificam os meios? É possível. Mas quem justificará o fim? A essa questão, que o pensamento histórico deixa pendente, a revolta responde: os meios”. A forma ética que a ação revoltada pode criar não se sustenta, assim, sem uma *reflexão* sobre a medida pela qual o homem orienta a sua conduta na busca pela realização de seus anseios mais profundos, sem um movimento de consciência que interroga permanentemente sobre os desvios que o levam a perder-se no terror e na guerra e que o conduzem, ao mesmo tempo, à rememoração dos motivos que o trouxeram até ali, esforço este que consiste também, por fim, em um reencontro consigo mesmo, ou seja, na redescoberta de uma fidelidade à comunidade natural da qual participa e que o constitui. Um pensamento dos limites, portanto, não significa de imediato para Camus, uma reflexão sobre os valores ou sobre a moral diretamente, mas sobre as condições impostas pelo ser ou pela concretude, o que diz respeito a uma interrogação metafísica mais ampla do que uma simples pergunta pela regra orientadora das ações na história, como poderemos notar no segundo romance do autor, *A peste*.

---

<sup>159</sup> Escreve Camus em seus cadernos em 1947, quando da elaboração de *O homem revoltado*: “não existe justiça, só existem limites” (CAMUS, A. Carnets 1935-1948. In: *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2006, p. 1108).

## V

## A PESTE – UM MITO SOBRE O REAL?

Romance publicado em 1947, *A peste* é o único romance de Camus precedido de uma epígrafe que sugere uma orientação prévia para sua leitura: “É tão razoável representar uma espécie de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que exista realmente por alguma coisa que não existe”.<sup>160</sup> A citação pertence ao romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e interessa a Camus na medida em que seu romance descreve o aprisionamento fictício dos habitantes de Orã ao se depararem com a emergência da peste na cidade e a necessidade do fechamento de todas as suas saídas para que a doença não se espalhasse.<sup>161</sup> A frase de Defoe, assim, parece afirmar a legitimidade da criação artística ou da transfiguração do real que o criador opera por meio da obra de arte, validando-a enquanto fonte genuína de reflexões. Entretanto, a primeira frase do narrador anuncia que a sua descrição dos acontecimentos relativos à peste em Orã trata-se de uma crônica, gênero literário que se dedica à narração de fatos verídicos segundo a ordem de sucessão no tempo, o que constituiria uma contradição com a epígrafe de Defoe já que ela expressa os direitos da imaginação do artista sobre o real e a legitimidade da recriação dos fatos históricos e verídicos. Como se sabe, Camus acredita ser impossível o realismo na arte ou a pretensão à absoluta objetividade nas apresentações sobre o real, de modo que o anúncio da realização de uma crônica pelo narrador de *A peste* parece tratar-se de um jogo efetuado pelo próprio autor com vistas à criação de um mito acerca do real, isto é, de uma metáfora sobre a vida concreta dos homens. A obra em questão constitui-se, assim, como uma crônica de uma epidemia imaginária e, ao mesmo tempo, como um romance, uma narrativa que reconfigura o real conduzindo à criação de um universo substituto ou paralelo.

---

<sup>160</sup> CAMUS, A. *La Peste*. In: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962. Utilizamos também como referência a tradução de Graciliano Ramos de *A Peste* publicada pela Opera Mundi: Rio de Janeiro, 1973.

<sup>161</sup> Como nota Roland Barthes (1955) em sua análise crítica do romance de Camus, “a comunidade (tema costumeiro das crônicas) é aqui uma cidade, Oran. Desde o começo do relato, Oran é bem apresentada em seus costumes, seu ‘ar’, seu modo de ser – não em sua economia ou em suas funções; a crônica vem somar-se então às numerosas histórias municipais do tempo em que a cidade era a dimensão última da comunidade, simultaneamente céu moral e espaço único dos destinos individuais (nascimento, vida, morte). A cidade é tema e fundamento do relato; fora dela, não há nem realidade nem recurso, e esse caráter definitivo é sublinhado pela própria fábula: toda a crônica de *A Peste* desdobra-se na clausura material de Oran, o mar de um lado, as portas fechadas do outro (As Portas da Cidade, tema trágico secular), um encerramento rigoroso que concentra a cidade como se fosse uma essência, um princípio ativo, um objeto perfeitamente finito, pronto a ser capturado pelo símbolo, isto é, pela arte” (BARTHES, R. “*A Peste*” *anais de uma epidemia ou romance da solidão?*”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/05/mais/10.html> . Acesso em: 21/10/2017).



Além disso, é importante ressaltar uma entrada dos cadernos de Camus (1964, p. 175) na qual ele escreve: “*A peste* é um panfleto”; visto que a elaboração da referida obra se estende pelos anos de 1940 – década, aliás, em que o narrador situa os acontecimentos de sua crônica – o romance reflete o engajamento político do autor na Resistência francesa durante a Segunda Guerra, o que reforça a interpretação, promovida pelo próprio Camus, de que a obra seria uma metáfora da França ocupada pelos nazistas.<sup>162</sup> A experiência dos franceses sitiados pela invasão alemã e vivida pelo autor é então reconfigurada no romance por meio do exílio dos habitantes de Orã em sua própria terra e na convivência forçada com o flagelo que os assola. Tais acontecimentos são descritos pelo narrador numa linguagem sóbria e que recusa a exaltação de sentimentos heroicos justamente porque se propõe a relatar os fatos a partir do testemunho daqueles que vivenciaram a peste sem, com isso, considerá-los vencedores sobre ela, uma vez que, para o autor, os flagelos que afligem os homens podem ser temporariamente vencidos, mas jamais exterminados, já que a morte e o mal, as injustiças e o sofrimento são próprios à condição humana, são atemporais. Nesse sentido, a narração em *A peste* lembra o relato jornalístico e mesmo o trabalho historiográfico, com a diferença de que no romance aquele que se propõe a contar a história se fia unicamente na vivência pessoal do horror, tal como os relatos que depois do fim da Segunda Guerra mostraram ao mundo a experiência inominável dos campos de concentração por meio do testemunho de seus sobreviventes. O romance de Camus consistirá então numa espécie de testemunho sobre os dias vividos sob os perigos e os horrores de um flagelo aos quais uma população inteira se viu repentinamente submetida, de modo que a narração acerca da presença incontestável e inexplicável do mal sobre toda uma cidade pode parecer inverossímil a muitos, alerta o narrador, porém tal experiência precisa ser contada na medida em que a vida de milhares de pessoas foi por ela definitivamente modificada.<sup>163</sup>

Esses fatos parecerão a alguns perfeitamente naturais e a outros, pelo contrário, inverossímeis. Mas, afinal, um cronista não pode levar em conta essas contradições. Sua tarefa é apenas dizer: “isso aconteceu”, quando sabe que isso, na verdade, aconteceu; que isso interessou à vida de todo um povo, e que, portanto, há milhares de testemunhas que irão avaliar nos seus corações a verdade do que ele conta. Aliás, o narrador, que se revelará no momento oportuno, não disporia de meios para lançar-se num empreendimento desse gênero se o acaso não o tivesse posto em condições de recolher um certo número de depoimentos e se a força das circunstâncias não o tivesse envolvido em tudo o que pretende relatar. É isso que o autoriza a agir como

<sup>162</sup> “Eu quis exprimir por meio de *A peste* o sufocamento que todos nós sofrêramos e a atmosfera de ameaça e de exílio onde todos nós vivêramos. Eu quis da mesma forma estender essa interpretação à noção de existência em geral. Ela dará a imagem daqueles que nesta guerra tomaram parte na reflexão e no sofrimento silencioso e *moral*” (CAMUS apud QUILLIOT, 1962, p. 1942, grifo do autor).

<sup>163</sup> Em setembro de 1939, Camus escreve em seus cadernos sobre a ideia de que a obra é um testemunho: “o grande artista é antes de tudo um grande vivente (sendo que, viver, aqui, é também pensar sobre a vida – é esta mesma relação sutil entre a experiência e a consciência que tomamos dela)”. De acordo com Jacqueline Lévi-Valensi (2006, p. 507), nesta passagem o autor evidencia, para além do conteúdo do testemunho, a maneira pela qual se deve testemunhar, de modo que “não se trata de tudo dizer, mas fazer ‘ressoar’ na obra tudo aquilo que não é dito”.

historiador. É claro que um historiador, mesmo que não passe de um amador, tem sempre documentos. O narrador desta história tem, portanto, os seus: em primeiro lugar, o seu testemunho; em seguida, o dos outros, já que, pelo seu papel, foi levado a recolher as confidências de todas as personagens desta crónica; e, finalmente, os textos que acabaram caindo em suas mãos (CAMUS, 1962, p. 1221-1222).

O teor de irrealidade que o narrador aponta parece referir-se às possibilidades de intervenção do imaginário sobre o resgate das imagens passadas operado pela memória no caso das narrativas de testemunho,<sup>164</sup> pois a atuação da imaginação neste processo seria justamente o que inviabilizaria a própria narrativa testemunhal como fonte fidedigna para a recomposição dos fatos da realidade e, logo, para o trabalho historiográfico. Sabemos que Camus não pretende realizar um trabalho de história e sim um romance, uma narrativa ficcional, contudo o autor procura operar no romance a ilusão de que a história ali narrada se trata de um registro verídico e não uma história criada exclusivamente sob o registro da imaginação, de modo que o entrelaçamento do testemunho – a memória – com a imaginação reforce a possibilidade de se pensar não só a literatura como fonte de registro da história e conhecimento sobre a realidade, mas também o trabalho historiográfico enquanto forma de criação literária. Diante disso, a literatura imiscui-se na vida e adquire uma espécie de vínculo com o real que não tem a ver com as pretensões do realismo e do naturalismo na arte, mas com a unidade de sentido atribuída deliberadamente às vivências humanas, com a capacidade de identificar no universo literário a parcela da realidade que foi recusada e a que foi aceita pelo romancista; trata-se, portanto, da criação determinada de uma forma para o real em consonância com o apelo do artista por unidade na existência. Nesse sentido, a narração de *A peste* configura, tal como em *O estrangeiro*, uma tentativa de rememoração lúcida das vivências pelo narrador, mas diferentemente do primeiro romance camusiano, as lembranças serão narradas de acordo com a duração do flagelo, de modo que as personagens não serão descritas em suas características psicológicas ou morais, mas apresentadas de acordo com sua atuação no combate à peste, o que significa que as imagens serão operadas pelo autor em vista da conduta das personagens diante dos acontecimentos e das consequências éticas em que as suas ações implicam.

Quando o médico Rieux se dá conta de que realmente havia peste em Orã, ele se depara com a sensação de abandono e fragilidade e com a gratuidade dos acontecimentos: “as calamidades são com efeito ordinárias, mas dificilmente acreditamos nelas quando nos chegam. Sempre houve no mundo pestes e guerras; entretanto, pestes e guerras nos acham desprevenidos (CAMUS, 1962, p. 1247). Rieux encara o absurdo da peste e pergunta como seus concidadãos,

---

<sup>164</sup> Sobre a problemática das narrativas de testemunho, ver o artigo de Márcio Seligmann-Silva, “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>, acesso em: 31/10/2017.

anestesiados pelo hábito, acostumados a atuarem nos domínios de sua rotina, a se conduzirem nos mesmos cenários há anos, como essas pessoas imersas no aspecto mecânico da existência conseguirão lidar de forma lúcida com a nova e terrível realidade que aos poucos a peste instaura na cidade? Como eles irão se conduzir diante do mal, quais as novas ações que sua consciência será obrigada a projetar para que consigam viver diante da supressão do futuro, da mudança súbita e do fim de todo um modo de vida até ali levado sem que se dessem conta? As inquietações do médico sintetizam uma dúvida baseada na ignorância e no despreparo humanos para encarar a verdade sobre a própria condição, a de homens que se julgam livres, mas que na verdade não o são, visto que desde sempre o mundo os surpreende com eventos que subjagam a vida humana e reduzem-na a quase nada.

[...]o perigo permanecia irreal para ele. Mas, quando se é médico, faz-se uma ideia da dor e tem-se um pouco mais de imaginação [...] Procurava juntar no espírito o que sabia daquela doença. Os números lhe flutuavam na memória: umas trinta grandes pestes conhecidas tinham feito quase cem milhões de mortos. Na guerra, já nem sabemos que é um morto. E se uma pessoa morta só nos impressiona quando a vemos, cem milhões de cadáveres semeados na história representam na imaginação uma vaga fumaça (CAMUS, 1962, p. 1248).

A preocupante “falta de imaginação para a morte dos outros” sugere uma dificuldade própria ao humano em conceber que todos estão no mesmo barco e participam de uma mesma aventura, expostos que estão aos mesmos perigos; no romance, este perigo é configurado por uma doença fatal de proporções avassaladoras e que pode aniquilar em pouco tempo toda uma população caso as pessoas não procurem imaginar como seu o sofrimento do outro para com isso mobilizarem-se no combate àquilo que os assola. A imaginação pode, portanto, impulsionar inicialmente à empatia e à solidariedade já que a sua atividade permite ao homem recriar-se como outrem, o que significa, para Camus, que a imaginação está atrelada ao processo de constituição ética do sujeito e não relegada ao mero papel de produtora de fantasias. A imaginação pode ser entendida então como fomentadora do pensar, uma vez que a criação de imagens que lhe é própria incentiva ao reconhecimento de uma natureza humana, reconhecimento que não se dá pela via conceitual, mas, antes, diz respeito a uma empatia que permite sentir como sua a dor de um outro reconhecido como semelhante. Por meio das inquietações de Rieux acerca da abstração da morte, a narrativa procura ressaltar a percepção abrupta da finitude humana que um evento absurdo como a peste desvela e o desespero a que o homem pode se entregar caso não consiga imaginar, isto é, pensar que seus semelhantes vivenciam a mesma ausência de esperanças e o mesmo sofrimento diante da absurdidade da existência. Se o homem se entrega ao absurdo, como vimos, ele sofre e desespera e o mundo é para ele um exílio inescapável, mas se consegue imaginar-se como pertencente a uma

comunidade de seres, como Rieux, então a sua revolta contra a morte, as injustiças e o mal ganha forças já que o ímpeto de seu apelo por unidade tem agora um horizonte ético pelo qual orientar-se.

Quando o humano descobre que a sua existência está atrelada à existência do outro, então a terra para ele deixa de ser solidão para se tornar um campo de batalha no qual a luta por uma existência digna para ambos terá início, assim, Rieux logo se coloca em combate contra a peste, trabalhando de todas as formas possíveis para impedir que ela se espalhe. Contudo, aqueles que não compreendem o caráter coletivo da luta contra os flagelos que devastam a humanidade permanecem exilados e sem esperanças, como o jornalista estrangeiro Rambert, cujo desespero é ainda maior posto que solitário ao extremo. Exilado em Orã por causa do fechamento da cidade empestada, Rambert se vê obrigado a nela permanecer sem saber quando poderá deixá-la e voltar a seu país para reencontrar a mulher com quem iniciara um relacionamento; arrebatado pelo início de sua paixão, com medo de que o amor escape de suas mãos sem que nada possa fazer para impedi-lo, Rambert se insurge contra a burocracia e as medidas profiláticas adotadas pela administração da cidade, as quais não admitem exceções; investindo seu tempo e dinheiro para tentar sair clandestinamente da cidade, o jornalista acredita estar dando voz a uma causa concreta, a felicidade no amor, em oposição às abstrações ou aos motivos puramente racionais que, segundo ele, impediam-no de deixar a cidade.<sup>165</sup> Rambert pede ajuda a Rieux que diz não estar em suas mãos o poder de ajudá-lo, já que para ele as medidas de isolamento não são puramente abstratas; embora admitisse que houvesse naqueles eventos certa dose de irrealidade e abstração, o médico se interroga constantemente sobre a conduta mais adequada em face dos acontecimentos que escapam à compreensão humana das coisas: “quando a abstração se põe a matar”, diz ele, “é bem necessário se ocupar dela” (CAMUS, 1962, p. 1290).

Enquanto o médico se dedica já no início da peste a combatê-la com todos recursos que lhe são possíveis, a maioria dos habitantes de Orã permanece como se a emergência do flagelo na cidade fosse um evento sem maiores proporções que logo findaria, dedicando-se a ações sem sentido preenchidas por preocupações pessoais e alheias à situação de morte generalizada; o narrador descreve que a maior parte das pessoas se destinava a matar o tempo com divertimentos, compras, idas a bares, cafés e a sessões de cinema que exibiam o mesmo filme

---

<sup>165</sup> Segundo Barthes (1955), “um grande tema, pudico e forte, atravessa a obra: o tormento dos amantes separados, o exílio do amor. Rieux é separado de sua esposa doente; Rambert, de sua amante – e, ainda que privado de expressão patética, tudo isso é visivelmente terrível. Mas ao sugerir o viver-em-comum como alvo mesmo da Peste, Camus não lhe entrega à destruição uma felicidade romântica, eloquente (tema habitual das grandes situações romanesecas), mas um estado definido por sua duração, objeto de uma moral do silêncio, de uma lírica”.

sem que seu público diminuísse por causa disso. Cottard, por exemplo, que havia tentado o suicídio, repentinamente recobra o bom humor e prospera com a calamidade por meio de seu envolvimento com o contrabando; trata-se de uma personagem que se sente à vontade com o terror e, se não se regozija com o avanço da doença, também não o lamenta já que pode lucrar por meio dela. O ativista Tarrou, no entanto, vê pouca maldade na conduta de Cottard, uma vez que ela diz respeito mais à sua infelicidade do que a um triunfo diante de toda aquela situação, para ele, Cottard não se regozija com o sofrimento alheio, mas acredita que os habitantes de Orã envenenam a própria existência ao não se entregarem ao momento presente, ao não aceitarem a peste e não conseguirem ver as vantagens de que desfrutam mesmo em situação tão terrível, ele “avalia no seu justo valor as contradições dos habitantes de Oran que, ao mesmo tempo em que sentem profundamente necessidade do calor que os aproxima, não conseguem contudo abandonar-se a ele por causa da desconfiança que os afasta uns dos outros” (CAMUS, 1962, p. 1380). Esse medo, Cottard já o vivenciara antes, ao que tudo indica ele vivia sendo perseguido pela polícia e por isso seu amigo acredita que ele não consegue sentir com os outros a crueldade das incertezas originadas com o surgimento da doença. Como todos que ainda não morreram de peste, ele sente que sua vida e sua liberdade estão todos os dias “às vésperas de serem destruídas” e, como ele próprio já vivera no terror de uma existência infeliz, “acha normal que os outros o conheçam por sua vez”, o terror parece-lhe então menos pesado de suportar do que se estivesse totalmente só. “É nisso”, escreve Tarrou, “que ele está errado e que é mais difícil de compreender que outros. Mas, afinal, é por isso que merece mais que os outros que tentemos compreendê-lo” (CAMUS, 1962, p.1381). A partir das anotações de Tarrou – que o narrador utiliza como fonte de testemunho para compor sua crônica – observa-se que Camus procura compreender de forma não maniqueísta os eventos terríveis que acometem os homens, como as guerras, as epidemias e os desastres naturais, uma vez que a particularidade de cada indivíduo e das circunstâncias em que agem faz deles seres muito diversos ainda que todos, sem exceção, participem de uma mesma natureza que os torna em alguma medida sensíveis à dor e ao sofrimento. Também é preciso recordar aqui a compreensão do autor acerca da realidade como uma “diversidade inesgotável” impossível de ser definitivamente compreendida pelas determinações racionais que, no limite, segregam da vida o homem, assim, os estereótipos desenvolvidos pelo pensamento que compreende o mundo de forma binária são questionados por meio dos escritos de Tarrou, os quais dão voz às reflexões camusianas acerca das contradições constitutivas e irresolúveis do real e da subjetividade.

Em *A peste* a conduta parasitária que tira da morte e do sofrimento alheios o seu sustento pertence também a todas as igrejas, as quais são apresentadas no romance por meio do padre

Paneloux. Durante uma missa, ainda no início do flagelo, o sacerdote promove um sermão no qual as ideias cristãs fundamentadas sobre a noção de culpa e de pecado são utilizadas para explicar o mal que se instaurava sobre Orã; cansados, mas ainda não desesperados pela privação, pelo confinamento, pelo medo e pela solidão, entregues a si próprios e fragilizados diante do avanço da peste e do número de mortos, os oraneses acorrem à catedral aonde, sob uma chuva torrencial, o padre os aguardava:

“Meus irmãos, vocês se encontram na desgraça, meus irmãos, vocês a mereceram” [...] Paneloux, imediatamente após esta frase, com efeito, citou a passagem do Êxodo relativa à peste no Egito e disse: “Foi para abater os inimigos de Deus que pela primeira vez houve na história o flagelo. Faraó contrariou os desígnios eternos, mas a peste o fez cair de joelhos. Desde a origem da história o flagelo de Deus feriu cegos e orgulhosos. Meditai nisso e prostrai-vos”. Fora a chuva redobrava, e a última frase, lançada no silêncio do auditório, tornada mais profunda pela crepitação das águas nos vitrais, reverberava de tal modo que, depois de hesitar, alguns ouvintes resvalaram pouco a pouco de suas cadeiras para os genuflexórios. Outros resolveram seguir o exemplo, e, no leve rumor de cadeiras a ranger, todas as pessoas enfim se ajoelharam. Paneloux endireitou-se, respirou profundamente e recomeçou em tom mais forte: “Se hoje a peste fez de vós o seu alvo, é que chegou o momento de refletir. Os justos não devem recear, mas os pecadores tremem com razão. Na granja imensa do universo, a debulhadora implacável baterá o trigo humano até separar o grão da palha. Haverá mais palha que grão, mais chamados que eleitos, e esta infelicidade não foi desejada por Deus. [...] Privados da luz de Deus, eis-nos por tanto tempo nas trevas da peste!” (CAMUS, 1962, p. 1296-1297).

Apresentado em detalhes por Camus, o sermão e o ambiente da igreja são descritos de acordo com o vigor das palavras do padre em confronto com o barulho causado pela intensidade da chuva que caía, fazendo com que o sacerdote empenhasse todas as suas energias para conseguir que seu discurso não fosse abafado pelas forças da natureza. Embora a personagem do padre presente, de início, a conduta religiosa típica em face de acontecimentos infelizes e do absurdo da existência, tal como o capelão que visita Meursault em *O estrangeiro*, pode-se dizer que as imagens que compõe a cena do sermão na igreja não são configuradas simbolicamente, mas de acordo com a fala do padre e visam descrever o efeito do sermão nos ouvintes amedrontados pela peste bem como a atmosfera exaltada do ambiente da igreja produzida pela chuva torrencial, ironizando o discurso religioso ao colocá-lo em face da existência concreta do mal. De forma semelhante ao primeiro romance de Camus, as imagens são configuradas para a constituição da cena, mas aqui elas não ganham individualidade e destaque no texto, adquirindo significação apenas por meio de sua composição em conjunto, isto é, a partir da cena que elas formam e em relação com as outras cenas que compõe a narrativa. A imagem do padre falando exaltadamente aos fiéis, a imagem da igreja açoitada pela tempestade, a imagem das pessoas deslizando de suas cadeiras para o genuflexório, todas elas só adquirem um sentido pois estão atreladas ao conteúdo do que foi antes narrado, sendo assim, todas essas imagens fazem parte de uma mesma cena que se relaciona com cenas anteriores e não podem ser dela separadas caso

se queira preservar seu sentido. Diferentemente do que ocorre em *O estrangeiro*, as imagens não configuram o movimento pelo qual a consciência do narrador se dirige à exterioridade e visa a determinados objetos, em *A peste* elas apresentam uma cena e dela não se desvinculam, elas não são isoladas nem destacadas no texto pelo narrador, não configuram uma visão subjetiva do mundo, como a de Meursault, mas procuram descrever de forma objetiva os eventos e as situações enfrentados por toda uma comunidade. Na maior parte das cenas figuram diálogos e eventos que envolvem sempre um grupo de homens que poucas vezes são apresentados a sós com seus pensamentos; aliás, a presença feminina no romance é praticamente nula e, quando aparece, a mulher é apresentada como objeto de desejo e ideal do amor masculino, como mãe ou amante, mas jamais como indivíduo autônomo, como participante da comunidade ou atuante na luta contra o flagelo, o que reforça os estereótipos acerca da ação social e da importância das mulheres na história. Apesar da presença feminina quase nula, pode-se dizer que a narrativa de *A Peste* procura criar a ilusão de veracidade ao tentar apresentar de forma objetiva o mundo humano tal como ele poderia ser se uma epidemia de peste surgisse, assim, a verossimilhança das cenas estimula no leitor uma reflexão ética acerca da forma pela qual os homens podem se conduzir no mundo ao se depararem com o absurdo.

Se atitude de Paneloux diante da peste é configurada numa cena em que o discurso religioso faz cair de joelhos todo um auditório de pessoas amedrontadas pela possibilidade de serem vítimas da ira de Deus, mais tarde, diante da voracidade da doença e do número de mortos, em vez de rezar, pedir orações e instigar nos fieis a culpa e a submissão como formas de salvação, o sacerdote irá integrar as “formações sanitárias” compostas por voluntários liderados pelo ativista Tarrou para lutar contra o avanço da doença a partir dos meios mais eficazes e concretos de que dispunham. Segundo o narrador, as formações sanitárias possuíam o seu mérito na nobreza do combate cotidiano e intermitente que se dedicava a aplicar medidas profiláticas pela cidade, a prestar socorro aos doentes e às famílias dos mortos, bem como conscientizar a todos da importância do envolvimento coletivo na luta contra um mal que lhes era comum. Contudo, essas formações de voluntários eram de eficácia questionável uma vez que não conseguiam deter o avanço da peste, tornando necessário medidas cada vez mais austeras de controle epidemiológico, as quais também não possuíam qualquer garantia uma vez que o avanço ou a diminuição da doença parecia oscilar ao sabor dos ventos ou conforme as mudanças climáticas, numa completa ausência de parâmetros pelos quais os oraneses poderiam observar o sucesso de seus esforços. Como se fosse uma entidade sobrenatural e caprichosa que

resolvesse matar homens,<sup>166</sup> a peste vaga invisível pela cidade e aos poucos alguns focos de desordem e caos, rapidamente controlados, começaram a surgir, facilitando a instauração de um verdadeiro estado policial em nome do combate à doença e qualquer briga de vizinhos passara a ser motivo de prisão;<sup>167</sup> porém, como a cadeia era um dos lugares em que a peste fazia maior número de mortos devido às más condições e à convivência próxima, as pessoas passaram a evitar as confusões não com medo de serem presas, mas de serem entregues à morte nas celas empestadas. Aos poucos são eliminados os direitos à dignidade das vítimas e de seus familiares, os quais são impedidos de enterrarem seus mortos; os novos métodos sanitários empregados pela administração municipal para a realização dos enterros são descritos com minúcia e objetividade pelo narrador, evidenciando o formalismo dos ritos sociais a respeito da morte, agora ausentes, e a conseqüente desumanização do luto julgada como necessária para lidar com o estado de exceção; com isso, Camus procura figurar a fragilidade dos alicerces sobre os quais está edificada toda uma sociedade, sua concepção de mundo e seu modo vida, cenários que podem vir abaixo com um único sopro deixando seus atores estarecidos e mudos ou então em prantos, como as famílias vitimadas pela peste. Conta o narrador que no início do flagelo, a administração respeitava as convenções habituais e enterrava em fossas separadas os homens e as mulheres, mas, com o avanço da doença fazendo maior número de vítimas a cada dia, esse pudor desapareceu e os mortos de ambos os sexos se juntaram nas covas, imagem que evoca o amontoado de corpos nos campos de concentração nazistas. No romance, o limiar dessa desumanização é atingido quando os bondes da orla marítima são convenientemente reformados e desviado o seu trajeto para que os defuntos fossem diretamente entregues ao forno crematório que, no lugar da praia, tornara-se a estação final. Tais imagens não configuram um mundo completamente diferente do mundo real, mas recriam-no por meio da exacerbação de

---

<sup>166</sup> De acordo com Barthes (1955), “essa deusa desconhecida vem desempenhar seu papel desumano como um destino quase tão imutável quanto os Fados antigos. Dela não sabemos nada, a não ser que ela é; ignoramos sua origem e sua forma; não podemos nem sequer atribuir-lhe um adjetivo qualquer – o que seria um modo de torná-la familiar; ela é o Mal absoluto e, como tal, não pode ser qualificada por aqueles que vem esmagar; ela é visível, evidente e entretanto incognoscível; com ela, não há conhecimento possível além da consciência de seu caráter absoluto”.

<sup>167</sup> A criação de um estado policial com a chegada da peste é reconfigurada por Camus em *Estado de sítio*, peça na qual a epidemia, o despreparo e o medo ante a realidade da condição humana assumem um forte caráter político. Após os maus presságios decorrentes da passagem de um cometa, uma pequena cidade litorânea na Espanha passa a ser governada pela Peste, que, usurpando o poder de um líder inerte, instaura um estado de exceção e cria um regime burocrático, esvaziado de sentido e perpetrado pelo medo e pelo crime. A vida dos habitantes é submetida aos interesses da Peste e de sua Secretária, a Morte, de modo que o sofrimento e o desespero se tornam banais. Para se libertarem do horror, os cidadãos, liderados por Diego, procuram então encontrar formas de resistência ao nihilismo instalado. No entanto, diferentemente do segundo romance do autor, a dimensão metafísica do flagelo na peça é minimizada e sua dimensão histórica realçada, o que permite encarar *Estado de Sítio* mais como uma alegoria do fascismo na Europa e seus horrores, no caso, a Guerra Civil Espanhola, do que um símbolo ou uma metáfora sobre a condição humana.



uma situação possível, reconfiguração que leva ao limite o *modus operandi* das sociedades ocidentais modernas e permite a visualização terrificante de como seria se os homens, hoje, se deparassem com alguma forma de “peste” coletiva. Se para Camus o horror na obra de Kafka é suscitado pela naturalidade com que o autor tcheco descreve fatos assombrosos, em *A peste* esse horror parece ser suscitado a partir da descrição objetiva dos eventos e da suposição de sua plausibilidade, uma vez que à narrativa não faltam elementos e situações que remetem à vida comum e ao cotidiano dos homens;<sup>168</sup> compreende-se, assim, a pretensão do autor de que por meio da ilusão de veracidade os fatos ali narrados sejam levados a sério pela reflexão, de modo que não são destituídas de importância as suas indicações de que o romance fora inspirado em fatos reais, a ocupação da França pela “peste” nazista.

O horror da desumanização configurado em *A peste* choca porque é plausível e são as imagens desse horror possível que indiciam a possibilidade de se pensar uma forma de conduta fundamentada na ideia de uma natureza comum aos homens, já que todos sofrem a ação dos males próprios de sua condição, tais como a injustiça e a morte. O sentimento de injustiça e sofrimento diante de um mal inexplicável é figurado pelo autor na cena em que uma criança é acometida pela peste e agoniza no leito improvisado em uma sala de aula na escola da cidade, tornada enfermaria durante o período do flagelo. Isolado dos pais como forma de medida profilática, a criança doente serve como cobaia para a experimentação de um soro contra a peste, sendo observada em seu martírio por um conjunto de homens impotentes diante da dor de um inocente.

Tinham visto morrer crianças [...], mas nunca lhes tinham seguido o sofrimento minuto a minuto, como faziam desde essa manhã. E, naturalmente, a dor infligida a esses inocentes nunca deixara de lhes parecer o que era na verdade, isto é, um escândalo. [...] Rieux, que de vez em quando lhe tomava o pulso, sem necessidade aliás, mais para sair da imobilidade impotente em que se encontrava, sentia, ao fechar os olhos, essa agitação misturar-se ao tumulto de seu próprio sangue. Confundia-se então com a criança supliciada e tentava apoiá-la com toda a sua força ainda intacta. No entanto, reunidas um minuto, as pulsações dos seus dois corações desencontravam-se, a criança lhe escapava e seu esforço perdia-se no vácuo. Soltava então o frágil pulso e voltava ao seu lugar. [...] A criança, sempre de olhos fechados, parecia acalmar-se um pouco. As mãos que agora pareciam garras raspavam suavemente os flancos do leito. Depois subiram, coçaram o cobertor perto dos joelhos e, de repente, o pequeno dobrou as pernas, aproximou as coxas do ventre e imobilizou-se. Abriu então os olhos pela primeira vez e olhou para Rieux, que se encontrava diante dele. No rosto cavado, agora como que fixado numa argila cinzenta, a boca abriu-se e, quase imediatamente, emitiu um único grito contínuo que a respiração mal modulava e que encheu de súbito a sala de um protesto monótono, desafinado e tão pouco humano que parecia vir de todos os homens ao mesmo tempo (CAMUS, 1962, p. 1394).

---

<sup>168</sup> Segundo Lévi-Valensi (2006, p. 513), “Além do fato de que o romance, fiel à realidade, deve propor uma visão de mundo que somente a sua coerência interna lhe permite edificar, ele só alcança seu pleno valor por meio das imagens míticas que oferece dessa realidade. Contudo, é a partir do real que ele é criado ou, mais exatamente, a partir do homem em função de sua verdade e sua inscrição na realidade do mundo”.

A cena descreve o movimento de revolta que toma o coração dos homens diante da situação injusta de sofrimento infligida a um inocente e retoma a argumentação de Ivan Karamázov em face de Aliócha, quando o mais velho expõe ao noviço sua indignação com a criação divina e a suposta harmonia do universo que, para ele, não valem as lágrimas das crianças supliciadas pelas injustiças e sofrimentos presentes no mundo. Já sabemos que Camus se vale da personagem de Dostoiévski para fundamentar posteriormente a dimensão metafísica da revolta em *O homem revoltado*, mas em *A peste* o autor refere-se à discussão de *Os irmãos Karamázov* para embasar o engajamento do médico Rieux em sua luta concreta realizada por meio de sua profissão contra a criação tal como ela é. O médico contrapõe-se à metafísica cristã encarnada pelo padre Paneloux que, diante do sofrimento inexplicável e inaceitável da criança vitimada pela peste, propõe a Rieux uma atitude resignada: “talvez devamos amar o que não conseguimos compreender”, diz ele ao médico, ao que este lhe responde olhando-o com força e paixão: “tenho outra ideia do amor. E vou recusar até a morte essa criação em que as crianças são torturadas” (CAMUS, 1962, p. 1304). A partir do episódio da morte do menino, Paneloux, que já atuava nas formações sanitárias, é dominado por uma tensão constante advinda do paradoxo entre a sua fé e o mal inexplicavelmente espalhado pela criação toda; dias depois o padre definha e morre misteriosamente, como se após o confronto direto com a evidência do sofrimento dos inocentes ele não encontrasse motivos para continuar vivendo e lutando contra essa criação a que sua fé o obrigava a amar; sua morte pela peste não é confirmada e o narrador insinua a possibilidade de que uma “crise mística” tenha desencadeado a desistência da personagem, de modo que seu óbito inscreve no romance o sepultamento definitivo, para Camus, da metafísica cristã como fundamentação para uma conduta ética.

Visto que sua profissão é a medicina, Rieux demonstra uma obstinação cotidiana na luta contra a contingência da criação, contudo, se ele emprega todo o seu esforço para diminuir o sofrimento dos homens, isso não significa que tenha certezas sobre a condição humana, mas, contrariamente ao ativismo de seu amigo Tarrou ou a fé pela qual age Paneloux, o médico assume que as suas vitórias são sempre passageiras e que delas só retira o aprendizado sobre a miséria humana. Enquanto Tarrou e Paneloux acreditam tudo conhecer, Rieux questiona constantemente a ordem das coisas e essa conduta interrogante é o que o impulsiona a agir contra os males que essa ordem propaga, por isso ele é o único a tocar na criança agonizante tentando, mesmo que inutilmente, estar com ela de alguma forma, ampará-la em seu sofrimento e, nesse sentido, sua revolta se exprime também como compaixão e solidariedade. A cena de agonia e morte da criança figura, assim, uma situação em que a dimensão metafísica da luta

comum ou da revolta contra a absurdidade é ilustrada de modo a provocar no leitor uma empatia ou comoção com os impasses vividos pelas personagens, ou seja, ele é incentivado a projetar-se na cena e a descobrir a partir disso suas possibilidades de reflexão, o que não quer dizer que a cena apresente diretamente uma reflexão sobre seu sentido, como se este fosse previamente delimitado pelo autor e apenas transposto em imagens que lhe corresponderiam. Ao contrário, a configuração imagética da cena no romance camusiano visa ilustrar uma ação e não um pensamento, procurando configurar os impasses do agir humano diante de uma realidade hostil, permitindo que a partir dessa figuração uma possibilidade de reflexão possa ser ali vislumbrada.

A longa confissão de Tarrou à Rieux sobre os motivos de sua ação humanitária sugere que o combate originalmente metafísico contra a criação se manifesta inescapavelmente, para o autor, na luta histórica dos homens contra a opressão. Tarrou conta ao amigo que partilhara lutas por toda a Europa, convertendo-se num militante internacionalista como meio de opor-se ao consentimento social generalizado ao assassinato. Apesar de se colocar desde a juventude contra a condenação à morte, Tarrou se considera vítima de um outro tipo de peste tão pernicioso e fatal quanto a epidemia de Orã, aquela pela qual o indivíduo consente em matar em nome da construção de um mundo onde não se mataria ninguém:

compreendi assim que eu, pelos menos, não tinha deixado de ser um empestado durante todos esses longos anos em que, no entanto, com toda a minha alma, eu julgava lutar contra a peste. Descobri que tinha contribuído indiretamente para a morte de milhares de homens, que tinha até provocado essa morte, achando bons os princípios e as ações que a tinham fatalmente acarretado. Os outros não pareciam perturbados por isso, ou, pelo menos, nunca falavam disso espontaneamente. Mas eu tinha um nó na garganta. Estava com eles e, contudo, estava só. Quando me acontecia exprimir meus escrúpulos, diziam-me que era preciso refletir no que estava em jogo e davam-me razões muitas vezes impressionantes para me fazer engolir o que eu não conseguia deglutir. [...] Mas eu me dizia, então, que, se cedesse uma vez, não havia razão para parar. Parece-me que a história me deu razão: hoje cada qual mata o mais que pode. Estão todos no furor do crime e não podem proceder de outra maneira (CAMUS, 1962, p. 1424-1425).

Tarrou relata que para seguir seu desejo de justiça e lutar contra a morte no mundo filiara-se a “pessoas estimadas” ao lado das quais, contudo, percebera que seu combate contra a injustiça e a violência se tornava, em verdade, na violência sistematizada da condenação à morte; ele guarda em sua memória as imagens impactantes dos fuzilamentos que presenciara, as quais, relembradas constantemente, auxiliaram-no a descobrir que o ímpeto de sua revolta não era fruto de raciocínios e abstrações sobre a justiça, mas de um sentimento comum partilhado por aqueles condenados cujo olhar desesperado se encontrava por instantes com o seu. Tarrou possui imaginação para o sofrimento dos outros e o seu esforço em imaginar e lembrar intermitentemente as imagens da morte é o que o leva a dissociar-se de seus colegas militantes e a opor-se efetivamente contra toda ação que aumente a dor dos homens. A característica

essencial de seu pensamento é a insistência ou a obstinação com que permanece agarrado às imagens, como as dos buracos do tamanho de um punho no peito do fuzilado ou as unhas roídas do réu que esperava sua sentença de morte no tribunal, imagens que lhe permitem não esquecer os motivos pelos quais se dedicara à luta contra o sofrimento e as injustiças da condição humana. Nesse sentido, para Camus, são as imagens encarnadas de elementos da realidade que mobilizam a revolta de Tarrou e orientam-no eticamente a partir do sentimento de compaixão e solidariedade que elas despertam ao serem insistentemente rememoradas. A lucidez de consciência da personagem é adquirida por meio da insistência da memória e pela força com a qual a imaginação pode atuar sobre essas lembranças, consentindo na criação de imagens sobre a morte dos outros; de acordo com Camus, é preciso imaginação para despertar minimamente a solidariedade humana e não cair no mascaramento ou no esquecimento que as abstrações da razão promovem em relação ao sofrimento alheio, assim, em *A peste*, é possível observar que a imagem adquire uma dimensão ética para Camus, visto que pergunta sobre a ação moral que, no romance, as personagens encarnam.<sup>169</sup> Tarrou, por exemplo, relata a história de sua constituição como sujeito ético, de modo que as imagens rememoradas pela personagem configuram na cena os motivos pelos quais ele se coloca contra a legitimação do assassinato e a abstração das teorias fundadoras das intenções revolucionárias que, desviadas de sua origem revoltada, esquecem a realidade carnal dos homens singulares e presentes, substituindo-os por concepções de um Estado futuro ideal. Não há, portanto, uma inserção teórica das ideias que serão desenvolvidas pelo autor posteriormente em *O homem revoltado*, mas a criação de uma cena na qual as imagens descritas pela personagem ilustram sua postura ética e política perguntando pelo seu equilíbrio com o desejo de justiça impulsionado por sua revolta. Através das lembranças de Tarrou a narrativa ganha outra dimensão e a “peste” pode ser vista então como a ocasião na qual as personagens são obrigadas a refletirem sobre sua conduta em face dos problemas que o real lhes coloca, elas são incentivadas a se perguntarem sobre os limites de sua ação no mundo, já que a emergência do flagelo não estabelece por si mesma princípios pelos quais reger a ação diante dele, tratando-se simplesmente de um fato aterrador e absurdo

---

<sup>169</sup> De acordo com Alexis Lager (2014, p. 204-205), “[...] o papel existencial das personagens camusianas não se limita à luta contra o absurdo, elas são também substitutas éticas que interrogam em profundidade a relação do homem com o outro. ‘Sujeitos éticos nos quais o leitor se reencontra’, segundo Michel Jarret, as personagens de *A peste* permitem ao leitor viver por procuração uma situação excepcional (uma epidemia de peste) e ser confrontado eticamente. Elas formam um prisma da condição humana face ao mal de modo que cada personagem encarna uma atitude humana possível e o leitor pode se projetar em cada uma delas”.

em relação ao qual os homens precisam agir sem considerar que algum dia estarão imunes a ele.<sup>170</sup>

A história de Tarrou ilustra as dificuldades de uma conduta ética à qual é indispensável a atuação de uma memória lúcida que, em constante atividade, não permita à consciência desviar-se dos problemas e contradições suscitados pela relação absurda do homem com o mundo, de modo que o debruçar-se da consciência sobre si mesma, essa atenção plena aos pensamentos, memórias e ações não visam a uma vigilância coercitiva, policialesca ou tirânica sobre os conteúdos e as realizações da subjetividade, mas a uma clareza ou lucidez em relação àquilo que a compõe e a mobiliza para que o homem não incorpore à sua ação a violência e a indiferença que terminam no consentimento ao crime e ao assassinato. Essa ética universalista que Tarrou parece simbolizar supõe a noção de “simpatia” como a forma pela qual a consciência poderia reconhecer a alteridade e não ultrapassar os limites da dignidade presente em todo homem, entretanto, essa forma para a ação moral exige um esforço de participação no sofrimento do outro para que um reconhecimento afetivo da alteridade possa se estabelecer.<sup>171</sup> Não se trata, portanto, de um reconhecimento intelectual da existência e da dignidade de outrem, para Camus esse reconhecimento só pode acontecer pela via dos afetos, o que significa que de nada adianta estar consciente da existência do outro para que a sua humanidade seja reconhecida, é preciso que além disso a consciência possa coincidir com esse outro, *imaginando-o* como a si mesma, colocando-se no lugar dele e evocando em si os sentimentos que ele sentiria caso a sua dignidade lhe fosse retirada, postura essa pautada pela afirmação da singularidade dos afetos e pela atenção à vida presente e concreta e não pelas abstrações do pensar ou pela busca da totalidade que abandona o real em nome de um futuro incerto. O

---

<sup>170</sup> Para Barthes (1955), “todos esses homens medianos que vemos à nossa frente, todos eles reconhecem a Peste, abrem os olhos para ela, olham-na face a face e não contestam em qualquer momento o seu absurdo. Face ao mal da Peste, não agem como avestruzes, não procuram alcançar o refúgio habitual das ilusões retóricas ou metafísicas; a Peste é para eles uma Necessidade que aceitam por assim dizer em estado bruto, sem contestá-la, sublimá-la, justificá-la ou elidi-la; ela está lá, sem que se possa escamoteá-la ou nomeá-la de modo diverso: basta que uma criança morra por obra da Peste para que se interrompa qualquer fuga rumo a uma consolação que não tenha o absurdo (e tão somente ele) por medida. Desse modo, a despeito das tentações metafísicas, os habitantes de Oran são reconduzidos inexoravelmente à realidade da Peste, não às suas causas, suas justificativas, seus usos ou seu resgate”.

<sup>171</sup> De acordo com Lager (2014, p. 206, grifos do autor), Camus faz dessa moral da “simpatia” ou da participação no sofrimento alheio um princípio narrativo, uma vez que ele procura criar um laço singular, ético, entre o leitor e as personagens. “Para ele, a arte é ‘um meio de comover o maior número de homens oferecendo-lhes uma imagem privilegiada dos sofrimentos e alegrias comuns’. Dito de outra forma, em suas narrativas, Camus realiza uma estratégia de implicação, de investimento no leitor. Ao criar indivíduos e não tipos, Camus facilita a identificação e a projeção existencial. É o que observa Roger Quilliot quando escreve a respeito das personagens de *A peste*: ‘Em certo sentido, são mesmo indivíduos e, quando nos interessamos por eles, nós acreditamos poder esquecer nossa vida real em favor de seu destino imaginário’. Através dessa proximidade, Camus chega a encetar uma *maiêutica narrativa*: em cada narração, o autor utiliza uma estratégia singular que busca ‘embarcar’ o leitor, levando-o a uma experiência existencial e ética em que ele poderá, por meio de uma história e um personagem fictícios, encontrar uma verdade e se realizar”.

discurso da personagem descreve, assim, os impasses da busca por uma ação histórica equilibrada e eficaz, que não sacrifique os limites que a própria natureza humana coloca. Entretanto, Tarrou julga ter certeza absoluta em relação a sua posição ético-política e por isso, apesar de sua postura revoltada e humanitária, ele diz ao médico que sua maior preocupação reside em saber “se os homens podem ser santos sem Deus”, ou seja, a personagem nutre esperanças de uma salvação para o homem, deixando de compreendê-lo dentro dos limites e da imperfeição de sua condição para encerrá-lo em uma promessa de futuro. Contrariamente à luta de Rieux, a ação revoltada de Tarrou não visa se manter na dimensão do humano, mas foge à modéstia e se dirige à eternidade, nesse aspecto, por mais eficaz e humanitária que seja a conduta de Tarrou ela não se constitui efetivamente como uma conduta lúcida, fruto de uma consciência honesta sobre o próprio homem e o absurdo de sua condição.

As divergências dos valores pelos quais os dois personagens regem suas ações no combate ao flagelo são apresentadas na cena da conversa entre Tarrou e Rieux, ambientada num terraço próximo às portas da cidade sitiada, mas que é interrompida quando os amigos decidem fugir dos transtornos e seguir de carro em direção ao mar. Chegando ao cais fechado desde o início da peste, eles observam que a lua se erguera e o céu, agora leitoso pelo luar, deixava sombras pálidas por todos os lugares; eles mostram aos guardas os papéis que os autorizavam a cruzar as fronteiras delimitadas pela doença e, já na praia, sobem nos rochedos de onde mergulham no azul marinho calmo do mar:

Diante deles, a noite que não tinha limites. Rieux, que sentia sob os dedos o rosto gasto dos rochedos, experimentava uma estranha felicidade. Voltado para Tarrou, adivinhou, sob o rosto calmo e grave do amigo, essa mesma felicidade que nada esquecia, nem mesmo o assassinato. Despiram-se. Rieux mergulhou primeiro [...] Um baque surdo indicou-lhe que Tarrou mergulhara. Rieux, de costas, ficou imóvel diante do céu cheio de luar e de estrelas. Respirou longamente. Depois, ouviu com uma nitidez cada vez maior um barulho de água batida, estranhamente claro no silêncio e na solidão da noite [...] Durante alguns minutos, avançaram com a mesma cadência e o mesmo vigor, solitários, longe do mundo, libertados, enfim, da cidade e da peste [...] Novamente vestidos, partiram, sem ter pronunciado uma palavra. Mas entendiam-se, era suave a lembrança dessa noite. Quando viram de longe a sentinela da peste, Rieux sabia que Tarrou dizia para si próprio, como ele, que a doença acabava de esquecê-los, que isso era bom, e que agora era preciso recomeçar (CAMUS, 1962, p. 1428).

Rieux é quem primeiro mergulha, entregando-se à espessura do mar e contemplando acima dele o céu repleto de luar e estrelas; de certo modo o médico reconhece a fragilidade, a pequenez e a finitude humana ante o universo, ele respira longamente e atenta para o ritmo, os sons, as cores e os odores da natureza, de modo que toda a sua sensibilidade se volta para aquilo que ultrapassa as preocupações humanas, o mundo natural. Ele goza esse instante de “estranha felicidade” na qual o homem se entrega ao prazer sem que esqueça diante disso o absurdo que

constitui sua relação com o mundo, ele reencontra a vocação original de sua natureza por meio da sensibilidade que experimenta a realidade e vivencia a beleza do mundo. À noite, a contemplação do céu e o mergulho no mar, junto do amigo, liberta-o do peso das responsabilidades sociais e do medo em relação ao mal; por instantes o flagelo é encarado como um problema distante e essa serenidade diante do absurdo permite que Rieux se entregue à transcendência viva que a beleza do mundo insinua para o homem, como quer Camus. Diante dessa transcendência realizada na imanência mesma do mundo, isto é, diante da felicidade e do sentimento de completude e comunhão com o cosmos, ainda que permeado pela incompreensão característica de sua relação, os homens têm suas forças revigoradas e, a partir da distância que a natureza mantém em relação à história, eles parecem reencontrar os motivos pelos quais perseverar na vida. A conduta do médico se deixa entrever em seu mergulho no mar, revelando uma atitude equilibrada diante da incerteza dos limites que lhe lembram que a vida não se resume aos prazeres e somente, mas que é preciso retomar o combate difícil e histórico pela dignidade humana para que os outros também possam um dia vivenciar essa transcendência possível prometida pela beleza. Rieux é feliz apesar do mal que vivencia diariamente em sua profissão e, nesse sentido, contrário às ambições de Tarrou, o médico se indaga não sobre como tornar-se um santo, mas como tornar-se humano, isto é, como realizar a vocação original da natureza de seu ser. Ele não se interessa pelo heroísmo ou pela santidade uma vez que isso implica em uma conduta que ultrapassa os limites da ação humana real e possível, fugindo ao caráter imanente da experiência dos homens; como o Sísifo do mito reconfigurado por Camus, apesar de sua rotina desgastante e da impossível vitória definitiva contra o mal de sua condição, o médico ousa ser feliz em meio ao absurdo da existência, compartilhando com o amigo uma felicidade lúcida.<sup>172</sup>

O narrador relata que conforme seguiram-se os dias de inverno a evolução caprichosa da peste deixara de fazer mais vítimas e do mesmo modo absurdo que começara, o flagelo parecia, aos poucos, retirar-se sem motivos. Num último sopro de morte, quando todos já consideravam a cidade livre da peste, Tarrou é acometido pelos sintomas da doença e mesmo

---

<sup>172</sup> De acordo com Barthes (1955), “[...] tal como no Sísifo de Camus, o ponto extremo da lucidez coincide com o ponto inicial de salvação (terrestre): no momento em que esses homens reconhecem na Peste uma realidade tão dura que qualquer alibi torna-se impossível, eles percebem que sua sociabilidade é o único bem humano que podem opor sem mentira à Peste – vitoriosamente ou não, pouco importa. Na ordem da vida, a solidariedade é feita de metal tão duro quanto o da Peste na ordem dos males; e, se a Peste é um mal infundado, que não obstante força toda a cidade à percepção de sua evidência, a ‘simpatia’ é um bem que não tem necessidade de qualquer justificativa – política ou religiosa – para reunir os homens e fazê-los viver. Para Sartre, o inferno são os outros; para Camus, os outros talvez sejam o paraíso. Exercer sua profissão, aplicar-se conscienciosamente a fazer recuar um mal terrível, injusto, incompreensível, com as armas do médico – armas modestas, mas ao menos pacientes, objetivas, forjadas em comum e sobretudo jamais mortíferas –, eis aí a medida de uma felicidade que não nasce da sublimação do sofrimento, mas da obstinação dos homens a mitigá-la lado a lado, sem ilusão e sem desespero”.

sendo amparado de perto por Rieux e pelo carinho com que a mãe do médico lhe cuidava, após longa luta contra o flagelo, o ativista é vencido. A morte de Tarrou sugere que o antropocentrismo humanista dos séculos passados é fortemente recusado por Camus em nome do renascimento de uma nova conduta humanista, aquela encarnada pelo médico Rieux; a morte do ativista aponta para a impossibilidade de uma conduta que ambicione ultrapassar os limites da condição humana e que julgue tudo saber em relação a ela, assim, o sofrimento de Tarrou figura no romance a fragilidade das ambições humanas diante da indiferença do mundo e do limiar irreversível, definitivo que a morte estabelece para todos. As pretensões antropocêntricas de Tarrou são dissolvidas sem mais nem porquê e toda as suas determinações, suas paixões e projetos se desfazem levados pelo vento. Com isso, Camus parece configurar em seu segundo romance imagens que indiciam um pessimismo em relação à ordem do mundo na medida em que considera, no limite, como inúteis os esforços humanos contra a morte e o mal, de modo que todo empreendimento histórico na luta contra as injustiças da existência, para o autor, deve ser compreendido dentro dos limites humanos e de forma lúcida, afinal a morte das crianças será sempre revoltante e injusta mesmo na sociedade perfeita. O fim do ativista que pretendia à santidade ilustra a medida das coisas e dos homens, bem como da eficácia de sua ação, a qual malogra sempre na tentativa de materialização das exigências de unidade tendo em vista dimensão metafísica da condição humana. Contudo, se o homem fracassa irremediavelmente ao tentar acabar definitivamente com o sofrimento no mundo, a compreensão de que pode ajudar a diminuir esse mal inextinguível pode impulsionar a sua conduta em direção a uma satisfação possível de suas exigências de felicidade. Diante dos impasses que surgem com a emergência dos flagelos, o engajamento solidário para a diminuição do sofrimento do outro leva ao reconhecimento da dignidade natural a todo ser humano e à luta contra tudo aquilo que a negue, assim, a recusa ao imobilismo e ao consentimento no assassinato a que o sentimento do absurdo pode conduzir propõe uma alternativa à resignação estimulada pelas ideologias religiosas e revolucionárias e promove a constituição de uma ética pautada pela interrogação, pela modéstia de pensamento e não pelas certezas e pela arrogância das verdades pré-estabelecidas.<sup>173</sup> A conduta que as personagens de *A peste* ilustram pode ser atrelada a um

---

<sup>173</sup> A crítica que Barthes endereça a Camus em sua análise de *A peste* questiona justamente essa “moral da solidariedade” configurada no romance como uma atitude eficaz diante do mal provocado pelo homem e não apenas àqueles de origens inumanas; mais uma vez Camus é acusado de fugir à história ao indicar uma reflexão ética cujos fundamentos são metafísicos: “uma moral da solidariedade – uma solidariedade de conteúdo político consciente – pode bastar para combater o mal das coisas. Será ela suficiente perante o mal dos homens? A História não exhibe apenas flagelos inumanos: há também males bastante humanos (guerras, opressões) e igualmente mortíferos, se não mais. Bastará então ser médico e, por medo de converter-se em carrasco, contentar-se em tratar de ferimentos sem atacar a arma que os inflige? O que deve fazer o homem diante do ataque de outro homem? O que fariam os combatentes de Camus frente às feições demasiado humanas que a Peste deveria simbolizar geral e



aprendizado da solidariedade que, mesmo ineficaz contra as contingências do real, ensina ao homem a honestidade ao humano por meio do reconhecimento da alteridade e da participação afetiva no sofrimento do outro.<sup>174</sup> A “imaginação para a morte dos outros” torna-se um valor basilar para o estabelecimento de uma ação humanizada, isto é, na medida do humano, ação potencialmente criadora de um corpo de homens solidários e atentos para a importância de seus companheiros no combate diário não apenas contra os grandes males da existência, mas também os sofrimentos cotidianos de cada um, a solidão, as decepções, as dificuldades e os problemas da vida comum. Esses homens e mulheres que não subjugam sua imaginação às fórmulas e aos sistemas que a razão busca impor ao real, que se abrem à compaixão e à coincidência afetiva com o outro, essas pessoas que descobrem lucidamente a humanidade dentro de si mesmas conseguiriam construir essa coletividade autônoma que, semelhante às formações sanitárias que geriam o combate à peste independentemente da administração local, seria capaz de tornar nobre a eficácia pretendida pela ação histórica uma vez que ela teria como fundamento os limites intransponíveis da dignidade humana, a qual, mesmo reconhecida, encontra-se constantemente ameaçada pela emergência dos flagelos.

[...] o Dr. Rieux decidiu, então, redigir esta narrativa, que termina aqui, para não ser daqueles que se calam, para depor a favor dessas vítimas da peste, para deixar ao menos uma lembrança da injustiça e da violência que lhes tinham sido feitas e para dizer simplesmente o que se aprende no meio dos flagelos: que há nos homens mais coisas a admirar que coisas a desprezar. Mas, no entanto, sabia que esta crônica não podia ser a da vitória definitiva. Podia, apenas, ser o testemunho do que tinha sido necessário realizar e que, sem dúvida, deveriam realizar ainda, contra o terror e sua arma infatigável, a despeito das feridas pessoais, todos os homens que, não podendo ser santos e recusando-se a admitir os flagelos, se esforçam no entanto por ser médicos. Na verdade, ao ouvir os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux

---

indiferenciadamente? ”. Camus não se furta às questões colocadas por Barthes em sua análise sobre o romance e responde defendendo, novamente, que seu livro não funda uma moral anti-histórica e nem uma política da solidão: “[...] se me parece bem possível considerar insuficiente a moral em ação n’*A peste* (seria então o caso de dizer em nome de qual moral mais completa) [...], parece-me ao contrário bastante difícil afirmar, como faz o senhor à guisa de conclusão, que o autor recusa a solidariedade com a nossa história presente. Difícil e, permita-me dizê-lo com amizade, um pouco entristecedor. Seja como for, a questão que o senhor propõe (‘Que fariam os combatentes d’*A peste* frente à feição demasiado humana do flagelo?’) é injusta, uma vez que deveria ser formulada no passado, ocasião em que recebeu resposta – positiva. O que esses combatentes, cuja experiência parcialmente traduzi, fizeram, eles o fizeram justamente contra os homens e a um preço que o senhor conhece bem. Eles o repetirão, sem dúvida, diante de qualquer terror e qualquer que sejam suas feições – pois o terror tem várias –, o que justifica uma vez mais a escolha de não nomeá-lo precisamente a fim de poder melhor atingir a todos. É sem dúvida isso mesmo que me reprovam: que *A peste* possa servir a qualquer resistência contra qualquer tirania. Mas não há como reprovar-me, não há sobretudo como acusar-me de recusar a história, se não sob condição de declarar que a única maneira de entrar na história está na legitimação de uma tirania” (Cf. CAMUS, A. “Réponse à Roland Barthes”. In: *Theâtre, Récits Nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962, pp. 1973-1975).

<sup>174</sup> De acordo com Fernande Bartfeld (1988, p. 89), “[...] tal solidariedade está longe de ser vivida no mesmo grau pelos diferentes combatentes. Ela constitui o principal debate interior de Rambert, e permanece problemática para Cottard. Mas, além disso, longe de ser um objetivo em si, ela aparece sobretudo como um meio de combate. Espécie de conquista interior para cada um dos combatentes da peste, ela se torna fator de coesão e meio de ação. Em suma, o contrário de um paraíso estático, conquistado, adquirido definitivamente. [...] A solidariedade permite finalmente dar aos combatentes de *A peste* a medida de sua coragem” (Cf. BARTFELD, F. *L’effet tragique – essai sur le tragique dans l’oeuvre de Camus*. Paris: Editions Champion-Slatkine, 1988).

lembrava-se de que essa alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que essa multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz (CAMUS, 1962, p. 1473-1474).

Ao fim de seu relato, o narrador revela ser o médico Rieux que se propusera a escrever uma crônica como testemunho pessoal e coletivo do horror, já que sua profissão lhe colocara durante os meses da peste em condições de observar seus concidadãos e reconhecer neles a maior parte de seus sentimentos; assim, Rieux acredita participar das angústias vividas pelos seus amigos e conhecidos, dando voz por meio de sua narrativa aos sofrimentos de toda uma população ao enfrentar efetivamente a absurdidade da existência.<sup>175</sup> O conjunto de cenas do segundo romance de Camus parecem assim simbolizar – como Sísifo diante de seu rochedo e Meursault na prisão – o engajamento possível ao homem honesto, aquele no qual a consciência se mantém em interminável tensão para se recordar das origens de sua revolta, conjugação entre a lúcida indignação e a obstinação meticulosa que resulta na própria busca de uma medida ou de um limiar ético para sua conduta – percurso que conduz o humano a afastar-se dos extremos em direção a uma forma equilibrada de pensamento e ação em consonância com seu lugar no mundo.

Como visto anteriormente, para Camus a forma romanesca configura uma unidade criada a partir da representação estilizada dos elementos da realidade escolhidos pelo artista, de modo que uma reflexão sobre a existência pode ali ser estimulada a partir desse universo substituto e irreal criado. Diante disso, não seria equivocado dizer que Camus pensa como simbólica a própria forma do romance, uma vez que ela configura dois universos que se

---

<sup>175</sup> Em seu artigo sobre *O homem revoltado*, publicado pela revista *Temps Modernes*, Jeanson também faz uma crítica ao segundo romance de Camus, dizendo que enquanto *O estrangeiro* é narrado por uma “subjetividade concreta”, os acontecimentos de *A peste* são vistos por uma “subjetividade fora da situação”, ou seja, um narrador que não vive os acontecimentos e se limita a contemplá-los. Apontando para a linguagem confusa e a interpretação equivocada do crítico, a resposta de Camus (2008, p. 415-416) é esclarecedora acerca de alguns aspectos de seu segundo romance: “qualquer leitor, mesmo distraído, de *A peste*, com a única condição de que queira ler o livro até o fim, sabe que o narrador é o doutor Rieux, herói do livro ao qual custou muito conhecer aquilo de que fala. Sob a forma de uma crônica objetiva escrita em terceira pessoa, *A peste* é uma confissão e tudo ali é calculado para que essa confissão seja tanto mais completa quanto mais indiscreta for a narração. [...] *O estrangeiro*, ao contrário, sob a forma de uma narrativa em primeira pessoa, é um exercício de objetividade e de desprendimento, como, afinal de contas, seu título o indica. Seu [de Sartre] colaborador [Jeanson] está tão pouco persuadido da legitimidade de sua tese que, na mesma passagem, ele atribui às personagens de *A peste* o que ele chama desdenhosamente uma moral da Cruz Vermelha, esquecendo de nos explicar como estes infelizes podem colocar em prática uma moral de Cruz Vermelha apenas pelo exercício da contemplação. [...] Apesar de tudo, nenhum leitor, exceto em sua revista, terá a ideia de contestar que, se há evolução entre *O estrangeiro* e *A peste*, ela se faz no sentido da solidariedade e da participação. Dizer o contrário é mentir ou sonhar. Mas como fazer de outro modo para provar contra toda realidade que eu estou distanciado da realidade e da história?” (Cf. CAMUS, A. Révolte et Servitude. In: *Oeuvres Complètes III*. Paris: Gallimard, 2008).

correspondem, estabelecendo uma relação entre a realidade e um sentido que a ultrapassa e que pede para ser interpretado. Contudo, se para o autor, o simbolismo seria imanente à própria forma romanesca, não se pode dizer que no caso de *O estrangeiro* e *A peste* as imagens sejam simbólicas, pois elas não parecem alcançar um significado próprio na obra e só o adquirem por meio da cena em que estão inscritas, a qual, por sua vez, ganha seu sentido dentro da narrativa a partir de sua relação com as cenas que a precederam e com aquelas que a sucederão. Nesse âmbito, por exemplo, a cena em que Rieux e Tarrou mergulham no mar à noite não parece ter um sentido em si mesma, isto é, isolada das cenas que a antecederam, pois é em relação a estas que a reflexão sobre a beleza do mundo em meio ao absurdo da condição humana pode ser pensada na cena do banho de mar; é porque se sabe que a cidade está empestada e fechada, que muitos morreram, que Rieux e Tarrou conversaram longamente sobre o combate ao mal no mundo, é porque se sabe que aquele banho de mar acontece numa situação específica já configurada pelas cenas anteriores que se pode pensar a sua dimensão simbólica e a reflexão ali proposta pelo autor. A cena do banho de mar entre os amigos adquire seu sentido e seu simbolismo a partir do que fora antes narrado a respeito deles, de modo que ao leitor não é permitido esquecer que aquele acontecimento se dá em meio ao absurdo da peste. A cena em si mesma nada diz, mas começa a comunicar um sentido ao ser associada às outras cenas do romance, de modo que a relação da cena presente, isto é, de um momento específico da evolução do enredo, com aquelas que a antecedem e aquelas que a sucedem constitui um movimento que traz paulatinamente à luz o potencial simbólico da narrativa ou da obra como um todo. Por isso é na unidade configurada pelo romance como um todo que esse potencial simbólico habita e não em suas imagens ou mesmo em suas cenas – enquanto conjunto de imagens – isoladas.

Nos textos de *O avesso e o direito* e *Núpcias*, por exemplo, as imagens da realidade são reconfiguradas como símbolos de uma vivência e não enquanto cenas nas quais se desenrola uma história, são imagens que descrevem o aspecto absurdo da existência vivenciado por uma consciência lúcida, de modo que tais textos evitados de lirismo não visam à criação de um universo paralelo no qual o real estaria corrigido. Assim, a partir dos textos analisados, divisamos neste momento dois tipos de configuração da imagem por Camus, os quais diferem na forma e no objetivo da composição imagética: nos ensaios de *O avesso e o direito* e *Núpcias* a imagem é simbólica, ela sugere uma vivência do absurdo, da coexistência dos contrários, configurando a tentativa do narrador de capturar ou unir-se à vida em sua plenitude, formando com ela uma unidade; nos romances *O estrangeiro* e *A peste*, a imagem em si mesma nada simboliza, ela é, antes, o elemento constituinte de uma cena, a qual, em sua relação com as outras cenas descritas indicia um possível potencial simbólico da obra enquanto unidade

realizada pelo autor em seu exercício de correção do real. Obviamente, não se pretende aqui esgotar os sentidos e as significações das obras em questão e nem as possibilidades de configuração da imagem na obra camusiana, multifacetada e extensa, mas construir uma reflexão sobre o estatuto da imagem em Camus a partir da forma pela qual ele a pensa e a opera em seus textos. Sendo assim, passaremos agora ao estudo da dramaturgia do autor, investigando a configuração cênica da imagem em suas peças e a contribuição destas para um maior esclarecimento acerca dos conflitos decorrentes da ação revoltada.

## VI O TEATRO – O SÍMBOLO EM CENA

### 1. Que limite para a revolta?

A partir da narrativa de *A peste* torna-se possível compreender porque o valor reclamado pela revolta não é normativo e nem determinado por princípios abstratos, uma vez que só pode ser descoberto no movimento mesmo de contestação e não na afirmação de uma ideia ou juízo *a priori* sobre o que é ou deve ser a atitude revoltada. Para o pensamento camusiano, a configuração de uma coletividade solidária e atuante no combate aos flagelos, dos quais nenhum ser humano está livre, sugere que a verdadeira revolta gera cumplicidade entre as ações dos homens e não uma separação entre adeptos e traidores, ela promove a comunicação entre eles e não o seu isolamento, de modo que o diálogo livre, sem constrangimentos, constitua parte imprescindível de seu movimento. Enquanto a mentira, a servidão e o terror do pensamento niilista instauram o silêncio e a opressão, a revolta genuína leva ao burburinho da conversação, à discussão sobre os impasses da ação revoltada e sua incompatibilidade com a reivindicação da liberdade total, isto é, a liberdade de matar. De acordo com Camus, a revolta não esquecida de suas origens jamais clama por uma liberdade absoluta, mas a questiona e a combate, contestando o poder ilimitado que permitiria a alguém violar a fronteira da dignidade humana, insurgindo-se em nome de um limite. Isso não significa que se deva lutar pela instauração de coerções várias que anulariam a liberdade do outro, o autêntico homem revoltado não humilha ninguém e a “liberdade que reclama, ele a reivindica para todos; a que recusa, ele a proíbe para todos. Não se trata somente de escravo contra senhor, mas também de homem contra o mundo do senhor e do escravo, algo além, graças à revolta, da relação entre domínio e escravidão na história” (CAMUS, 2013, p. 327). O revoltado recusa então a liberdade absoluta que desemboca inevitavelmente em destruição em nome de uma liberdade relativa consoante ao ímpeto revoltado cujo movimento constitui, para Camus, uma força de vida e criação, um efetivo desejo de viver e ser feliz que não condiz com a morte. A verdadeira revolta afirma-se assim como um movimento criador, como impulso à criação de melhores condições de existência para todos e não à aniquilação destas, por isso rejeita a liberdade de matar, pois em sua própria constituição é protesto contra a morte e o mal em favor de uma vida digna de ser vivida.

É possível dizer portanto que a revolta, quando desemboca na destruição, é ilógica. Ao reclamar a unidade da condição humana, ela é força de vida, não de morte. Sua lógica profunda não é a da destruição; é a da criação. Para que continue autêntica, seu

movimento não deve deixar para trás nenhum dos termos da contradição que o sustenta. Ele deve ser fiel ao *sim* que contém ao mesmo tempo que a esse *não* isolado na revolta pelas interpretações niilistas. A lógica do revoltado é querer servir a justiça a fim de não aumentar a injustiça da condição humana, esforçar-se no sentido de uma linguagem clara para não aumentar a mentira universal e apostar, diante do sofrimento humano, na felicidade (CAMUS, 2013, p. 327, grifos do autor).

Contudo, se a revolta existe é porque o revoltado vive em meio à mentira, à injustiça e à violência, as quais, para o autor, fazem parte da condição humana; o revoltado, assim, não pode pretender de modo absoluto recusar a mentira, a injustiça e a violência, pois estaria com isso recusando as próprias razões de sua revolta, todavia, ele também não pode consenti-las, já que aceitar mentir e matar legitimaria a violência e a injustiça, o que destruiria os motivos de sua insurreição. Aí reside o conflito maior do qual o revoltado não pode e não deve fugir, pois a opção por um dos termos do paradoxo, a resolução das antinomias colocadas pelo real resulta sempre na perda da legitimidade de sua revolta. Por isso, dirá o autor, a revolta só pode visar ao relativo, à ação cujo valor revela uma consciência da ambiguidade trágica de tudo o que concerne à relação do homem com o mundo, recusando a divinização do agir humano e a exaltação cega de sua eficácia, já que a afirmação de qualquer posição implacável termina, para Camus, no sufocamento daquilo que mantém lúcida toda revolta.

Nesse sentido, a revolução ou a ação histórica revoltada não poderia negligenciar o risco inerente a todo empreendimento humano e que caracteriza a inserção da revolta na história como uma “aventura mais ou menos razoável e fundada” e não como uma justificativa definitiva para a satisfação dos anseios humanos de transformação do mundo. Somente a consideração de que a ação histórica revoltada é dependente de certas condições e não pode ser afirmada ou levada a cabo sem reservas garantiria, segundo o autor, a fidelidade da revolta à dignidade inerente ao humano, possibilitando a expressão desse direito e favorecendo, conseqüentemente, uma conduta ética em relação à justiça e à liberdade. Todavia, se a revolta pretende ao relativo e só pode prometer a dignidade diante de uma justiça também relativa, de que modo essa relatividade a que ela tenciona pode estabelecer um limite, tendo em vista que este implica em uma fronteira manifesta à qual a conduta ética não deve ultrapassar? Para o pensamento camusiano, seriam os limites, descobertos no movimento de revolta, também relativos?

O autor pergunta, assim, sobre as condições de possibilidade da ação revoltada na história e sua validade, inserindo-se diretamente no debate ético-filosófico do contexto francês do pós-guerra, caracterizado pelo acirramento da Guerra-Fria e as revelações dos Processos de Moscou e dos campos de concentração da União Soviética. Nesse âmbito, enquanto Sartre e o Merleau-Ponty de *Humanismo e Terror* acatavam, em defesa validade da ação revolucionária,

a liquidação das oposições como garantia da continuidade da Revolução Russa, Camus, dedicado à leitura de *O Zero e o Infinito*, romance de Arthur Koestler sobre os horrores do stalinismo, recusava que o valor da ação revolucionária estivesse calcado numa concepção absolutamente racional da história. Ao contrário, como visto em *O homem revoltado*, todo processo revolucionário para o autor revela não tanto a força do homem e sua razão, como queria Sartre, e sim a da contingência ou do absurdo de sua relação com o mundo. O ensaio sobre a revolta, contudo, não esgota o debate filosófico, ético e político dos desafios e riscos fatais com que o rebelde se defronta, de modo que a discussão sobre os valores e sua validade na ação revoltada tem sua compreensão ampliada a partir da configuração dramática que Camus lhe confere. A produção teatral do autor permite assim um esclarecimento sobre a noção de limite desenvolvida em *O homem revoltado* e que se vincula à forma pela qual a imagem é configurada em suas peças, já que Camus não se vale do gênero dramático apenas para a ampliação do alcance da reflexão filosófica, mas também opera por meio dele uma forma outra de configuração da imagem, distinta daquela dos romances e ensaios analisados anteriormente.

## 2. A medida dos justos

A pergunta sobre os limites da ação e da revolta constituem, ao lado de *O mal-entendido* e *Calígula*, o fio condutor de *Os justos*, peça teatral de 1949, escrita conjuntamente à elaboração de *O homem revoltado*, publicado dois anos mais tarde. A partir de sua pesquisa sobre o terrorismo individual russo que resultara no artigo *Os assassinos delicados*, depois inserido no ensaio sobre a revolta, Camus encontra na Rússia do início do século XX, eivada de atentados políticos, as figuras paradoxais e conflitantes do terrorismo individual, entre as quais sobressai o jovem socialista revolucionário Ivan Kaliayev, carinhosamente chamado de Yanek pelos companheiros.<sup>176</sup> Em 15 de fevereiro de 1905, em Moscou, Kaliayev está prestes lançar uma

---

<sup>176</sup> A Revolução Russa de 1905 foi um movimento espontâneo, antigovernamental, aparentemente sem liderança, direção, controle ou objetivos muito precisos, mas que é considerada como um prólogo das mudanças sociais que culminariam na Revolução de 1917. Seu marco inicial foi o episódio conhecido como Domingo Sangrento, no qual uma multidão em protesto pacífico por melhores condições de trabalho, incluindo redução da jornada e melhores salários, foi alvejada pelas tropas czaristas, resultando em centenas de mortos e a consequente radicalização dos protestos. Os trabalhadores organizaram então greves massivas nos principais centros urbanos da Rússia e suas reivindicações já não eram de natureza apenas econômica, mas também política, já que a perda de confiança no governo levou-os a exigir uma série de liberdades democráticas, como o direito de organização nos locais de trabalho, a liberdade de imprensa e a convocação do parlamento. Diante disso, interessante é notar que Camus escolhe o contexto russo de 1905 e não o de 1917 para situar a ação de sua peça, indiciando uma compreensão sobre a revolução não restrita à eficácia da práxis revolucionária, mas à consciência política desenvolvida em seu interior, tendo em vista que a Revolução de 1905 deixou como legado os soviets, organismos de democracia direta nos quais os trabalhadores se reuniam para discutir problemas afins, encontrar as soluções

bomba sobre a carruagem do grão-duque Sérgio, tio do czar Nicolau II, quando, ao lado do grão-duque no mesmo carro, ele vê a grã-duquesa Elisabeth e duas crianças, seus sobrinhos. O jovem então abaixa o braço e se retira, assumindo depois diante de seus companheiros o fracasso da missão que planejava com exaltação; dois dias depois, ele dá prosseguimento ao plano e lança a bomba sobre o grão-duque, dessa vez só na carruagem. Sendo preso, no dia seguinte ao atentado a grã-duquesa lhe faz uma visita na prisão e pede para lhe falar a sós; profundamente cristã, ela perdoa Kaliayev, diz que rezará por sua alma e lhe oferece um pequeno ícone, aceito pelo terrorista. Tal gesto resulta em boatos de que ele teria se arrependido e traído seus companheiros, mas o jovem desmente os rumores e renuncia ao perdão de seu crime pelo czar; em seguida, no processo de seu julgamento, ele denuncia as atrocidades do governo russo, subindo ao cadafalso como mártir da causa revolucionária, aonde se recusa a abraçar o crucifixo declarando: “eu já lhes disse que findei com a vida e que estou de acordo com a morte”.<sup>177</sup>

Kaliayev configura um tipo de revolucionário fervoroso e de alma romântica, sendo também um poeta para quem a revolução significa um jogo sério ditado primeiramente pela consciência da justiça, mas também pelo amor à beleza e à vida, como diz ele: “eu amo a beleza, a felicidade! É por isso que eu odeio o despotismo. Como lhes explicar? A revolução, com certeza! Mas a revolução pela vida, para dar uma chance à vida, compreende?” (CAMUS, 2008, p. 13).<sup>178</sup> Inimigo do despotismo, para ele a revolução deve ser justiceira e não policiaesca, já que a justiça e a vida se confundem e não podem ser separadas sem que com isso sejam desrespeitados os seus limites, transformando-a em tirania e crime. Eis aí o problema moral alvo das preocupações camusianas: o baralhamento entre os valores e a vida. Como viver incorre na assunção da vida mesma enquanto valor, Kaliayev propõe jogar-se aos pés dos cavalos da carruagem do grão-duque após lançar a bomba, procurando contrabalançar o crime contra a vida alheia, entregando-se, com isso, à prisão e à condenação à morte: “você sabe

---

que julgavam mais adequadas e implementar decisões por meio de um esforço coletivo. A escolha do autor pela história verídica dos terroristas individuais de 1905 como tema para sua peça sugere, assim, uma concepção sobre a ação revolucionária cuja validade reside na abertura aos valores democráticos e não no estabelecimento da justiça por meio do absolutismo político, seja ele burguês ou proletário.

<sup>177</sup> Como nota Eugène Kuchkine (2008, p. 1180), na Rússia de 1905 que lhe parece saída de *Os demônios*, de Dostoiévski, Camus encontra o que procurava: “um tipo de equivalente ético para falar de seu tempo”. O livro de Boris Savinkov, *Lembranças de um terrorista*, de onde o autor retira as últimas palavras do jovem revolucionário, lhe fornece “o assunto e as personagens de sua peça, o exemplo prático da violência ligada à responsabilidade pessoal: não apenas Kaliayev paga sobre o cadafalso a vida que havia tomado ao grão-duque, mais ainda, ao recusar o infanticídio, ele salva a honra da revolução que esses revoltados esperavam transmitir imaculada às gerações futuras. É justamente essa recusa da ‘violência confortável’ que Camus vai acentuar na ação de seus personagens” (Cf. KOUCHKINE, E. Les justes – Notice. In: *Œuvres Complètes III*. Paris: Gallimard, 2008, pp.1177-1194).

<sup>178</sup> CAMUS, A. Les Justes. In: *Œuvres Complètes III*. Paris : Gallimard, 2008.



também que há uma honra na revolução”, diz ele a Stepan, “é por ela que aceitamos morrer” (CAMUS, 2008, p. 23). O consentimento de Kaliayev ao assassinato se dá, portanto, em nome da vida presente daqueles que vivem em seu tempo histórico e partilham a mesma terra, não em vista de uma humanidade futura na qual o crime não precise mais existir e a terra seja povoada só por inocentes: “[...] por uma cidade longínqua, da qual eu não estou certo, eu não irei bater na cara de meus irmãos. Eu não irei acrescentar à injustiça viva em nome de uma justiça morta” (CAMUS, 2008, p. 23).

Contudo, ainda que ele e seus camaradas abdicuem da própria vida para legitimá-la como valor supremo, seus atos dizem respeito à crença numa existência digna ainda vindoura, pela qual eles lutam para que futuramente seus irmãos não mais precisem matar ou morrer para fugir à opressão. Por outro lado, entregam-se à morte para afirmar que, mesmo sendo obrigados a acabar com a vida de outras pessoas contra a injustiça presente, a vida humana, e não uma existência futura, continua a ser, no limite, o maior valor a ser defendido: “eu escolhi morrer para que o assassinato não triunfe. Eu escolhi ser inocente”, (CAMUS, 2008, p. 24), diz Kaliayev. Como visto em *O homem revoltado*, esses jovens terroristas vivem uma situação eminentemente paradoxal e, ao mesmo tempo, estéril, pois, ao se deixarem matar, privam-se do valor maior que defendem e que já fora ultrajado pelo seu crime, a vida, nesse sentido, ainda que Kaliayev pretenda ser um justiceiro, ele também é um assassino, mesmo oferecendo sua vida como paga pela vida do grão-duque. Sua justiça assemelha-se à lei de talião, encerrada na ideia de uma correspondência entre o mal causado a alguém e o castigo àquele que o causou, bem como à ideia do estabelecimento de um equilíbrio entre o crime e a punição, o que revela a procura por uma exata *medida* entre a negação da justiça e o seu restabelecimento. A justiça de Kaliayev parece, assim, amparada em frágeis fundamentos, o que torna duvidosa a validade de tal valor, uma vez que dar a própria vida como recompensa pela vida tirada a outrem não deixa de ser uma violência e uma injustiça para consigo mesmo, denegando duas vezes que em uma revolução a vida enquanto valor a ser defendido possa sobressair-se à morte ou ao crime contra a vida mesma.

Os dilemas com os quais a personagem se depara são relativos à sua ação no mundo e não têm a ver diretamente com a qualidade de seu caráter, mas com as consequências de seu pensar, assim, igualmente às outras personagens da peça, suas ações geralmente apresentam uma desconstrução do seu pensamento, uma crítica à ilusão de suas abstrações em face dos conflitos oriundos do real. Ao partir de uma situação histórica específica, Camus pergunta pela legitimidade da ação revoltada na história, já que os valores defendidos pela revolta só podem ter a sua validade testada não na coerência lógica do pensamento, mas no universo concreto da

existência humana que a ação delimita. Desse modo, como a ação é, para Camus, fruto de uma condição paradoxal em que a efemeridade da vida caminha ao lado do mais profundo desejo pela realização do absoluto na existência, as personagens em *Os justos* configurarão formas de conduta que visam problematizar a ação revoltada diante das consequências reais nas quais incorre.

Se Kaliayev encarna mais intensamente a contradição da ação histórica revoltada, sua companheira Dora Doulebov é quem irá questionar a condicionalidade da vida aos valores defendidos pela revolução, problematizando a relação entre as demandas individuais de felicidade e o devotamento a uma ideia que negligenciaria o indivíduo. Inicialmente, a personagem parece estar convicta da inseparabilidade entre a vivência da felicidade e a vivência dos valores da revolução: “é assim mesmo Yanek”, diz Dora, “matar e morrer. Mas, na minha opinião, existe uma felicidade ainda maior. (*Pausa. Kaliayev a olha. Ela abaixa os olhos*). O cadafalso” (CAMUS, 2008, p. 14). A pausa informada na rubrica leva a esperar que a felicidade a que se refere Dora no primeiro ato é o amor, mas somos surpreendidos ao ouvir que mais feliz do que matar ou morrer é ser condenado ao cadafalso, já que para ela o espaço de tempo entre o atentado e a execução dura “toda uma eternidade, a única talvez para o homem”, fazendo-o pagar em dobro pelo crime cometido: “nós pagamos mais do que devemos”, constata Dora. Essa fala explica porque Camus pensou em intitular a peça de “Os inocentes”, mas, tendo em vista que o discurso austero das personagens é confrontado no decorrer da ação por meio do debate sobre a ideia de justiça, “Os justos” pareceu-lhe mais adequado. Tal problematização do discurso das personagens tem início com a descoberta do amor que Dora e Kaliayev sentem um pelo outro, amor nascido de sua amizade na Organização e da consciência da necessidade de justificarem moralmente suas ações criminosas, revelando uma nostalgia de inocência e pureza que reverbera em ambos. Sua devoção à história, no entanto, lhes reserva outro destino que não a vivência de seu amor, motivo pelo qual afirmam-se duramente como terroristas, procurando dissimular seus ímpetos de ternura e qualquer sentimento que lhes faça duvidar do valor de suas ações, diz ela: “há muito sangue, muito da dura violência. Aqueles que amam verdadeiramente a justiça não têm direito ao amor. Eles são treinados como eu, a cabeça levantada, os olhos fixos. Que viria fazer o amor nestes corações orgulhosos? O amor curva docemente as cabeças, Yanek” (CAMUS, 2008, p. 29). Mesmo nos momentos em que não consegue disfarçar seu amor, Dora tenta manter a sobriedade de seu discurso para que as palavras não evoquem outros valores, desvinculados de sua atuação como revolucionária, no entanto, palavras como “felicidade”, “ternura”, “vergonha”, “doçura”, intercalam-se sorratamente em seu discurso, de modo que a discussão com Stepan no segundo ato indicia os sentimentos e ideias que ela

preferiu calar em nome de sua atividade na Organização, mas que são validados ao serem confrontados com a ideia do assassinato das crianças como um meio necessário ao sucesso da revolução, em nome do “amor ao povo”. Dora é categórica ao afirmar que “o amor não tem esse rosto” e que mesmo o mais profundo, forte ou justo querer humano não pode prescindir daquilo que oriente a sua perseguição: “mesmo na destruição, há uma ordem, há limites”, diz ela (CAMUS, 2008, p. 22).

Dora e Kaliayev permitem-se, assim, enxergar para além da ideia a que servem e que os define como terroristas, eles se dão conta de que, antes, são humanos, seres repletos de sentimentos, de belezas, fraquezas e dúvidas. Nesse ínterim, a conversa truncada de companheiros de luta política cede lugar à palavra vinda do amor, a qual perpassa seus ideais e parece aliviá-los do peso exigido pela justiça dos “justos”: “e a mim”, pergunta Dora, “você me ama com ternura? ”, ao que Kaliayev, o terrorista poeta, responde após um silêncio: “ninguém te amará jamais como eu a amo”. Dora, no entanto, prossegue: “Você me ama mais que à justiça, mais que à Organização? [...] Você me amaria se eu fosse injusta? ” (CAMUS, 2008, p. 30). Suas perguntas buscam investigar os sentimentos de Yanek para ver até onde eles se encontram condicionados aos valores da revolução, de modo que a ação revolucionária é questionada aqui pelo indivíduo concreto que se lança a tal empreitada, que contrapõe à imaterialidade da ideia a presença inalienável de um corpo, de uma subjetividade, de uma pessoa que deseja, que sente, que sonha, se alimenta, respira, que procura o prazer e recusa a dor. Sentindo na própria carne essa oposição entre a realidade do indivíduo e a abstração da ideia, Kaliayev teme que Dora confesse seu amor, sua sede de ternura e felicidade na vida, pois a possibilidade de experimentar e viver um amor feliz lhe atira no abismo da dúvida, fazendo-o questionar sua escolha pela morte em nome da justiça em vez de optar pela vida contra a injustiça. Ao seu lado, Dora é quem consegue expressar a infelicidade de sua missão e o abandono sem garantias que ela exige: “nós não somos desse mundo, nós somos os justos. Há um calor que não é para nós. Ah! Piedade para os justos! ” (CAMUS, 2008, p. 30). Para ela, a revolta dos justos não conduz à felicidade, por isso, após a execução de Kaliayev, é também ela quem expõe corajosamente para seus companheiros o conflito entre a lógica do terrorismo revolucionário e a busca pela justiça em nome da qual entregam suas vidas: “[...] se a única solução é a morte, nós não estamos em um bom caminho”, diz ela, “o bom caminho é o que leva à vida, ao sol. Não podemos ter frio sem cessar [...] é bem mais fácil morrer de suas contradições do que vivê-las” (CAMUS, 2008, pp. 47-48).

Como em *Calígula* e *O mal-entendido*, em *Os justos* cumpre à personagem feminina simbolizar a aspiração a um amor inacessível, de modo que nas três peças o consentimento à

ação moralmente reprovável é atribuído a mulheres que assim agem em nome de seu sentimento profundo e sua paixão carnal, como vítimas de um afeto que as ultrapassa e as impede de levar seus raciocínios às últimas consequências, agindo de acordo ele, seguindo a sua própria lógica e não segundo a lógica do homem a quem amam e cuja ação domina e determina a cena.<sup>179</sup> Mesmo Dora sendo uma revolucionária atuante, artífice da bomba que mata o grão-duque, mesmo abafando seus sentimentos em prol de suas convicções políticas, a personagem consiste, no fundo, em uma mulher essencialmente romântica, a quem a história e a razão impediram o desabrochar efetivo do amor, nesse sentido, o autor parece incorrer em uma figuração estereotipada da mulher não pela escolha de uma personagem feminina como símbolo do amor ou de uma conduta amorosa genuína, mas pela representação desse amor como essencialmente feminino e do feminino identificado à dependência afetiva, ao ideal de pureza, à simplicidade, à emotividade e à permissividade com relação à conduta do homem amado, como se poderá notar também nas outras peças. A exigência de Dora em lançar a próxima bomba no atentado seguinte ao do grão-duque é, assim, ditada pelo amor, de sorte que, para além da fidelidade à Organização e à causa revolucionária, o objetivo último de sua ação parece residir no desejo de morrer para juntar-se definitivamente a seu Yanek querido, fundamentando a epígrafe shakespeariana de *Romeu e Julieta* (ato IV, cena V) que Camus inclui no texto da peça: “Oh amor! Oh vida...! Não, vida não, mas amor na morte”.<sup>180</sup> Compreende-se então porque Dora respondera que o cadafalso era a maior felicidade que ela poderia imaginar, pois sua real tragédia é a de um amor frustrado pela ideologia da eficácia histórica, sugerindo Camus com isso a total incompatibilidade dos projetos pessoais de um indivíduo com a dedicação às grandes causas da história, de modo que em comparação à intensidade, beleza e realidade do amor de Dora e Kaliayev, o sucesso ou o fracasso no âmbito político, bem como a vitória moral dos justos não apresentaria senão um valor secundário. Diante disso, fica a questão: porque a

---

<sup>179</sup> Como já notamos anteriormente, Camus planejara situar o amor como tema para um terceiro ciclo de sua obra, após o do absurdo e o da revolta. Assim, em 1946, ele anota em seus Cadernos: “[...] partindo do absurdo não é possível viver a revolta sem chegar a algum ponto que não seja a experiência do amor, que falta definir” (CAMUS, 2006, p.1068). Ao pensar esse terceiro ciclo sob a égide do mito de Nêmesis, Camus associa a experiência do amor à busca pela medida, o que permite vislumbrar um possível direcionamento de suas reflexões sobre o tema, já que o autor opõe tal afeto ao cálculo da eficácia da ação revoltada, aparecendo nas peças aqui em análise como um ímpeto de ternura irrealizável ao qual é necessário encontrar uma medida. Subjacente à reflexão camusiana sobre o absurdo e a revolta, portanto, o amor diz respeito à afirmação lúcida da vida e ao enfrentamento do destino, aludindo ao mesmo tempo à orientação para uma conduta ética, o que não impede que sua configuração seja problemática e mesmo caricata, como ainda veremos, tendo em vista que aparece geralmente como um afeto tipicamente feminino, sinônimo de nostalgia, desmedida e fonte de sofrimentos. Cf. CAMUS, A. *Carnets 1935-1948*. In: *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2006; DE ARAÚJO, Rafael Luiz. Ciclos de amor. In: *Variações do mito de Nêmesis nos escritos de Albert Camus*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, pp. 247-289. Disponível em: [file:///C:/Users/gilbe/Downloads/2017\\_RaphaelLuizDeAraujo\\_VCorr.pdf](file:///C:/Users/gilbe/Downloads/2017_RaphaelLuizDeAraujo_VCorr.pdf). Acesso em: 21/12/2018.

<sup>180</sup> “O love! O life! Not life but love in death”, no original.

devoção à revolução impediria necessariamente a vivência do amor entre duas pessoas que, aliás, partilham já dos mesmos ideais e lutam pela mesma causa?

Enquanto a tragédia de Dora reside numa suposta contradição entre o amor e a revolução, é Kaliayev, a despeito de sua relação com a amada, quem encarna mormente o conflito que interessa ao autor apresentar, qual seja, a necessidade do assassinato como ação revolucionária eficaz e ao mesmo tempo injustificável. A oposição do revolucionário poeta à eficácia austera apresentada pelas ideias de Stepan indicia uma indagação do autor acerca dos meios de que a revolta histórica se vale ou deve se valer para atingir suas reivindicações últimas. Stepan Fedorov, ao contrário de Yanek e Dora, não é um personagem histórico, mas inventado por Camus como modelo do revolucionário entregue à abstração, ignorante em relação à vivência do amor e incapaz de se colocar no lugar do outro, sem imaginação para a morte e o sofrimento alheios, o que acusa sua importância na peça como contraponto necessário aos impasses de Kaliayev e alvo das críticas do autor. Stepan professa um tipo de realismo revolucionário imoral cujo único objetivo é a eficácia da ação, para ele a revolução deve ser total e não poupar a ninguém para que seu sucesso seja estendido ao mundo, mesmo que isso se dê à custa da morte ou do sofrimento de uma geração inteira. Antes que Kaliayev lhe seja apresentado, a Stepan não agrada que um revolucionário tenha como apelido “o Poeta”, uma vez que para ele a arte fica aquém da revolução enquanto atividade humana efetivamente capaz de transformar a realidade social: “só a bomba é revolucionária”, diz ele. A esse pensamento beligerante, Kaliayev opõe sua fé em uma revolução fundamentada sobre o amor ao humano e não sobre um ativismo heroico nutrido pelo ódio e que termina por aniquilar a humanidade da causa revolucionária; ainda assim, os argumentos de Stepan não são infundados na medida em que são frutos do desejo de realizar a justiça definitiva, trazendo essa ideia ao mundo uma vez que ela lhe parece o valor que dignifica a vida e por isso merece ser amada mais do que a própria vida. Camus sugere que esse amor desmedido por um princípio abstrato é originário de uma vivência particular na qual Stepan fora açoitado e humilhado, de modo que seu desejo de fazer justiça está relacionado a um sofrimento carnal, a uma experiência dolorosa que mobilizou sua revolta contra a injustiça e o mal no mundo eivando-a de ressentimento, por isso sua rebelião é desumanizada e figura como uma espécie de vingança pessoal, pois Stepan ama a humanidade em geral, mas não os seres em particular. Sua diferença em relação a Kaliayev é que este sabe que o crime é indesculpável mesmo que seja necessário, enquanto Stepan acredita que sendo o crime necessário, ele é, por isso mesmo, justificável. Os dois agem, portanto, em nome de uma ideia, mas um adere a ela por amor aos homens, enquanto o outro não hesita em se colocar contra eles por amor à ideia: “eu vim para matar um homem”, diz Stepan, “não para o amar

nem saudar sua diferença” (CAMUS, 2008, p. 12). A revolução pretendida por ele é a da conquista, da dominação totalitária do homem pelo homem sob a justificação do absolutismo histórico professado, segundo Camus, pelas filosofias de Marx e Hegel, a partir das quais o “tudo é permitido” de Ivan Karamázov é erigido como valor para ação revoltada, fazendo-a perder-se na utopia, de modo que o ideal revolucionário de um mundo novo transforma-se numa aterradora caminhada rumo ao nada, já que o crime universalmente legalizado só pode terminar em apocalipse, de acordo com o autor.

A despeito disso, as palavras de Stepan se parecem mais com palavras de ordem ou um slogan político dificilmente levado a sério na peça, já que sabemos que o autor sugere que a conduta da personagem, ainda que coerente, é motivada na verdade por ressentimentos e não por uma reflexão séria acerca da justiça que pretende realizar no mundo. Ao ser criado como contraponto à postura romântico-revolucionária de Kaliayev, faltam a Stepan justamente a sua humanidade, aquilo que faz dele uma personagem viva, a encarnação crível de um homem e não a representação de uma propaganda da ação revolucionária radical, de forma que mesmo as alusões a seu passado humilhante não parecem ser suficientes para que a personagem consista em algo mais que uma marionete ideológica. Certamente Stepan foi criado com o intuito de simbolizar a alienação promovida, segundo Camus, pelas filosofias da história e sua desumanização, sua desconsideração pelo humano real, presente e vivo, mas a própria ação da personagem, resumida a falas ríspidas e frases de efeito, a configura como uma caricatura do revolucionário fervoroso cuja única função é contestar os camaradas mais sensíveis à violência da revolução: “[...] se você tivesse certeza que, por nossos sacrifícios e nossas vitórias nós conseguiríamos construir uma Rússia liberada do despotismo, uma terra de liberdade que acabaria por recobrir o mundo inteiro”, diz ele, questionando Dora, “se você não duvidasse que então, o homem, liberado de seus senhores e seus preconceitos, levantará ao céu a face dos verdadeiros deuses, que peso teria a morte de duas crianças? ” (CAMUS, 2008, p. 22). As imagens evocadas pelas falas de Stepan parecem sair diretamente das obras do realismo socialista para o palco e, nesse sentido, as discussões entre ele e Kaliayev sobre os princípios morais do terrorismo revolucionário sugerem que a peça ilustra dramaticamente um fato histórico de que o autor se serve para fundamentar sua interpretação, teorizada em *O homem revoltado*, acerca da ambiguidade ou dos paradoxos da ação revolucionária. Diante disso, *Os justos* parece recair no que o autor mais temia em relação à criação artística, a subordinação das imagens ao conceito, a defesa, na obra, de uma tese referente ao debate político do pós-guerra, marcado por maniqueísmos e forte polarização do pensamento. Assim, ainda que Camus procure encenar não a tomada de um partido a favor ou contra a revolução, mas o impasse

vivido pelo revolucionário diante da possibilidade real de se tornar um assassino, o que se vê na peça tende mais a uma crítica do autor à práxis revolucionária do que ao desenvolvimento consequente dos paradoxos que ela traz à tona.

Nesse sentido, não muito diferente de Stepan, a personagem da grã-duquesa, em sua aparição espetacular na visita a Kaliyev na prisão, parece servir à economia da peça como uma demonstração da profecia e da moral cristã em oposição à profecia revolucionária e à moral dos “justos”. Imagem personificada da dor do luto, vestida de negro, o rosto coberto por um véu, Elisabeth confronta o assassino de seu marido a partir do princípio cristão da caridade e sua crença no poder regenerador do sofrimento; Kaliyev e a grã-duquesa apresentam assim o embate entre duas almas repletas de fé, de generosidade e amor, mas que permanecem incomunicáveis, habitantes de universos opostos: o primeiro se entrega à crença no homem e à luta contra sua opressão, enquanto a segunda manifesta uma suposta compaixão pela miséria humana. “Não me fale como vossa inimiga. [...] O sangue nos separa. Mas você pode juntar-se a mim em Deus, no lugar da infelicidade. Reze ao menos comigo” (CAMUS, 2008, p. 42). Seus olhos repletos de lágrimas fazem calar ao jovem revolucionário que, no entanto, sabe que cada um tem sua parcela de responsabilidade pela injustiça que reina no mundo e que a grã-duquesa não representa menos o despotismo do que seu marido. Ela o convida a rezar para que ambos não restem sós em seu sofrimento, mas ele recusa, pois tal convite não passa, para ele, de um perdão que ela busca oferecer a si mesma e à sua classe pelo mal maior que fazem sem cessar ao povo, instigando ao crime aqueles que não feitos para ele. Rezar a Deus, e ainda mais diante da grã-duquesa, seria para Kaliyev trair seus companheiros e suas convicções, seria jogar por terra toda a luta e sacrifício feitos até ali em nome da justiça, já que seu amor pela criatura ultrapassa qualquer sentimento que possa ter pelo seu criador. Semelhante à visita do padre a Meursault na prisão, em *O estrangeiro*, aqui o revoltado também recusa a salvação; Kaliyev permanece fiel a si mesmo e a seus companheiros à custa da própria vida, em nome de uma justiça justa, de modo que, da mesma forma como entrou, a grã-duquesa sai de cena sem conseguir seus objetivos, embora tenha tocado sem o saber o coração do assassino por meio da sincera expressão de sua infelicidade.

O diretor da polícia secreta, Skouratov é talvez a personagem que, ao lado de Kaliyev, apresenta as contradições mais fortes do terrorismo individual por meio de um cinismo que visa colocar o jovem revolucionário diante dos próprios impasses e da realidade de seus atos: “começamos por querer a justiça e terminamos por organizar uma polícia”, diz ele ao prisioneiro. (CAMUS, 2008, p. 37). Atento ao jogo lógico e à boa oratória do policial, Kaliyev resiste à sua ironia por meio do desprezo à ordem estabelecida encarnada em Skouratov,

afirmando suas próprias convicções, no entanto, se o terrorista se justifica dizendo que lançara a bomba sobre a tirania e não sobre um homem, Skouratov não deixa de ter razão ao lhe retorquir: “sem dúvida. Mas é um homem que a recebe” (CAMUS, 2008, p. 38). A argumentação do policial busca levar o jovem à traição ao evidenciar o caráter carnal e particular das ações humanas e a abstração das ideias pelas quais lutam os revolucionários, ensinando-lhe uma lição de puro humanismo, logo ele, um ser conhecido por ter as mãos sujas de sangue em nome de uma ordem que, no entanto, não deixa também de lhe oprimir. Para Skouratov, Kaliayev não passa de um intelectual pobre cujas ideias não são necessariamente falsas, mas encontram-se do lado errado, uma vez que no mundo as ideologias mudam, os governos caem, os homens, ricos ou pobres, poderosos e revolucionários morrem ou são assassinados e só a polícia sobrevive, representando ela o real poder, aquele que reprime e oprime concretamente, estando “no centro das coisas”, segundo ele. Apesar do cinismo típico à sua classe, o policial evidencia a fragilidade das ideologias que esbarram terrivelmente na vergonha e na desonra humana para concretizar seus objetivos: “uma ideia pode matar um grão-duque, mas ela dificilmente chega a matar crianças. [...] Então, uma questão se coloca: se a ideia não chega a matar as crianças, merece ela que matemos um grão-duque?” (CAMUS, 2008, p. 39). Assim como Dora e a grã-duquesa, Skouratov faz com que Kaliayev experimente dolorosamente a dúvida quanto à validade de sua ação e seu devotamento à história, pois, se no plano político a revolução total sem a morte de inocentes se mostra impossível, de acordo com Camus, no plano pessoal, o sacrifício da própria vida se revela inútil e a justiça “dos justos” estéril. Skouratov não consegue desarmar o jovem revolucionário e a traição não se consuma, a lealdade à ideia e a honra aos companheiros da Organização são mantidas, mas, a que preço? Diante dessa pergunta, não seria equivocados dizer que por meio dos conflitos e impasses vividos por Kaliayev, Camus não apenas questiona a ação histórica cujo objetivo é a eficácia, mas condena-a, demonstrando através dos sofrimentos do jovem revolucionário que os esforços individuais em nome de uma revolução que se pretende absoluta são bastante questionáveis e mesmo inviáveis. O impasse que a ação das personagens manifesta entre a abstração de uma ideia e as suas consequências efetivas torna-se, assim, problemático, uma vez que, ao fim da peça, ele deixa de figurar um dilema e acena para a tomada de uma posição, dificultando que o espectador reflita autonomamente sobre a validade do valor das ações ali vivificadas. Aliás, as últimas palavras de Dora consistem em convencer seus companheiros de que ela deve ser a responsável pelo atentado seguinte e jogar a próxima bomba, assim estaria ela condenada à mesma corda de seu amado Kaliayev, unindo-se a ele na morte. Ela reconhece, com isso, que não vale mais a pena viver, nem mesmo em nome da causa, utilizando-se dela mais como um



pretexto para acabar com a dor de seu luto do que para promover a justiça pela qual dedicou sua vida. Tendo como perspectiva o fim próximo, ela exclama chorando: “Yanek! Uma noite fria, e a mesma corda! Tudo será mais fácil agora” (CAMUS, 2008, p. 52). O fechar das cortinas após o lamento aliviado de Dora sugere uma resposta negativa à pergunta sobre a validade da ação revolucionária como forma ética para a revolta histórica, já que na peça tal engajamento é apresentado pelo autor como uma conduta controversa e mesmo indesejável caso se afirme a vida como valor.

Todavia, sabe-se que em *O homem revoltado* Camus não condena categoricamente ação revolucionária como forma legítima de revolta, ainda que ela permaneça sob a tensão perpétua do risco do crime, nessa senda, a peça *Os justos* pode ser encarada como uma reflexão sobre a justiça em que os desvios revolucionários demonstram mais o desrespeito sistemático a um limite do que uma crítica à revolução. Como vimos anteriormente, a descoberta desse limite tende a transmutar o pensamento e a ação humana a partir da consideração da dignidade inerente a todo ser, de modo que a não observância e a ultrapassagem dessa fronteira resulta na negação da própria ação revoltada e suas reivindicações, incidindo no consentimento ao sofrimento e à morte do outro. A descoberta de que toda revolta tem seus limites mostra, de acordo com Camus, que existe efetivamente uma “medida das coisas e do homem”, um valor demarcado pela natureza humana e que a revolta ilumina, deixando transparecer à consciência que toda ação só pode visar à “escala média que é a nossa” na qual as certezas são na verdade relativas e todo conhecimento apenas aproximativo. A revolta parece constituir então um movimento oscilante que afirma a medida humana enquanto valor absoluto para a ação ao mesmo tempo em que aponta para uma compreensão necessária da relatividade própria a todo empreendimento humano. Nesse sentido, para Camus, a ação revoltada é sempre um risco e a descoberta de um limite para ela não significa uma distinção categórica de suas fronteiras, de modo que agir consciente “da medida das coisas e do homem” não necessariamente implica em uma delimitação clara do alcance da ação, já que ela se dá no tempo, na história, estando sujeita à variação, à mudança, à relatividade própria ao devir. Assim, ao pensamento camusiano importa mais o movimento interrogante da busca pelos limites do que a demarcação peremptória das fronteiras da ação.

“Medida” e “limite” aparecem na reflexão do autor como noções complementares, embora “limite” seja mais utilizado para descrever uma fronteira, um lugar de impasses, de tensão, de transformação do estado de uma coisa para outro e cujas consequências podem ser fatais, como, por exemplo, quando a revolta mata ou consente no crime. Já o termo “medida” diz respeito à afirmação do conflito, à colocação da consciência no lugar dos impasses, da

contradição, assunção que orienta a conduta e que faz sobressair do confronto um valor referencial. O termo também diz respeito ao controle, pela inteligência, das paixões individuais e coletivas, domínio que refreia o ímpeto revoltado e compara, calcula, analisa, evitando a desmedida, isto é, o excesso que termina por romper com a ordem das coisas levando à desordem, ao caos, à morte; com isso, a medida evoca a busca inteligente, refletida, pela unidade, oscilando entre a recusa e a aceitação à realidade da condição humana, tal como se pode observar, segundo Camus, na criação artística.<sup>181</sup> Nesse sentido, Kaliayev é a personagem de *Os justos* que lida mais diretamente com a dificuldade colocada pela busca de uma medida para a ação revoltada, tentando exercer uma justiça implacável que compreenda o limite entre a necessidade do crime e o amor à vida que o torna injustificável, pois, se a medida humana sugere o relativo, como descobrir até onde se pode agir em busca de justiça, liberdade, igualdade, etc.? Como saber se o limite está sendo realmente desrespeitado e a “medida das coisas e do homem” transposta? Tais perguntas permanecem enquanto problemas para o pensamento camusiano, o qual, longe de pretender a elaboração de uma moral formal ou prescritiva, entende que a compreensão acerca da natureza humana é o que pode sugerir uma medida ou um meio capaz de ordenar a conduta dos homens no mundo, organizando eticamente a existência. Se a revolta se pretende revolucionária, ela deve primeiramente voltar-se para a realidade concreta da existência ordinária dos homens e não tentar transfigurá-la a partir de ideais possíveis somente ao pensamento, pois a descoberta dos limites é tarefa constante da inteligência que se volta sem cessar para a experiência vivida e seu suporte de carne, o corpo, que circunscreve um campo de ação no real e suas fronteiras, fazendo o humano lembrar-se da comunidade natural de seres a que pertence e sua dignidade própria.

Neste limite, o “Nós existimos” define paradoxalmente um novo individualismo. “Nós existimos” diante da história, e a história deve contar com este “Nós existimos” que, por sua vez, deve manter-se na história. Tenho necessidade dos outros que têm necessidade de mim e de cada um. Toda ação coletiva e toda sociedade supõe uma disciplina, e o indivíduo, sem essa lei, não é mais que um estranho vergando-se ao peso de uma coletividade inimiga. Mas sociedade e disciplina perdem o rumo ao negarem o “Nós existimos”. Só eu, em certo sentido, suporto a dignidade comum que não consigo mais degradar nem em mim nem nos outros. Esse individualismo não é gozo, é sempre luta e, às vezes, alegria ímpar, no auge da orgulhosa compaixão (CAMUS, 2013, p. 340).

O individualismo de que fala o autor refere-se à uma revolta que, transformando-se em revolução, não esteja fundamentada em ideais absolutos como a Justiça, a Liberdade, a Opressão, etc., mas amparada na realidade imediata dos seres, a sua profissão, sua cidade, seus

---

<sup>181</sup> Cf. RICOEUR, Paul. O homem revoltado. In: *Leituras 2: a região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, 1996; WEYEMBERG, Maurice. “Measure”. In: GUÉRIN, Jeanyves. *Dictionnaire Albert Camus*. Paris: Robert Laffont, 2009.

valores, seus hábitos, suas preocupações, enfim, sua vida comum na qual seu suor, suas lágrimas e alegrias possam ser observadas e compreendidas, de modo que qualquer projeto político consiga entendê-las como reais e verdadeiras, submetendo-se a elas e não forçando-as a se curvarem perante o que ainda não existe e o que não são. Só assim, segundo autor, há chances de que a revolta possa fazer avançar a história sem a imposição do terror e da violência, mas por meio do alívio real do sofrimento humano, nas condições mais adversas. A expressão política dessa atitude, para Camus, encontra-se no chamado sindicalismo revolucionário que, entre outras conquistas, em um século conseguiu melhorias efetivas na condição dos trabalhadores, desde a redução da jornada de trabalho até o direito a férias e a semana de quarenta horas. Isso só foi possível porque o sindicalismo partia da vida concreta dos operários, de sua profissão, seu lugar de trabalho, suas relações familiares e não a partir de uma doutrina; nesse sentido, a tradição do pensamento libertário, com Proudhon e Bakunin à frente, foi a única, segundo o autor, a opor ao absolutismo histórico do socialismo a exigência de uma liberdade individual e relativa, lúcida porque orientada pela medida da ação revoltada entre o desejo de justiça e o crime, liberdade esta que não pode e não deve ser sacrificada em favor de uma tirania coletiva, mesmo que provisória, e sua conquista do poder a qualquer preço.<sup>182</sup> A partir disso, não seria equivocado dizer que, mesmo não concebendo uma proposta política explícita, Camus pensa a real possibilidade de transformação social não a partir da derrubada imediata do Estado e de uma luta contra o capitalismo, mas a partir de reformas que conduzissem progressivamente à concretização de uma sociedade libertária cujos valores abalizariam uma política ética, voltada para o humano, isto é, que não perderia de vista a relatividade de sua liberdade conduzindo-o ao diálogo em nome das reformas necessárias, já que as injustiças de sua condição, para o autor, não serão definitivamente extintas. Contudo, a oposição que o pensamento anarquista exercia em relação ao absolutismo histórico foi minada

---

<sup>182</sup> A simpatia de Camus pelo sindicalismo revolucionário se deve à sua leitura de pensadores da tradição libertária como Pierre-Joseph Proudhon e Mikhail Bakunin que abalizam, segundo o comentador Raymond Gay-Crosier (1967, p. 187), as reflexões de Camus na época da escritura de *O homem revoltado* e *Os justos*, principalmente no que diz respeito à crítica de Bakunin ao autoritarismo do comunismo de Estado pregado pelo marxismo. *Grosso modo*, reconhecendo o valor da teoria econômica de Marx, Bakunin, no entanto, não concebe o Estado como instância reguladora e educadora dos homens, já que nem mesmo a graça divina teria para ele o direito de privar o homem de sua liberdade individual, assim, seu pensamento político denuncia na proposta comunista de Marx seus resquícios burgueses, como a autoridade absoluta dos dirigentes e seu paternalismo na construção de uma sociedade que se pretende proletária ou não-burguesa. À parte isso, a influência de Bakunin não impediu que Camus criticasse em seu ensaio sobre a revolta o anseio libertário desmedido do pensador russo, para quem a conquista da liberdade individual e coletiva deveria fazer-se a qualquer custo, mesmo se por meio da violência e da destruição total, o que é inaceitável e mesmo impraticável, de acordo com o pensamento camusiano. De todo modo, de acordo com Lou Marin (2008, p. 598), apesar das críticas recebidas de Gaston Leval por sua interpretação da reflexão de Bakunin, Camus declara que por meio de seu estudo sobre o pensador russo ele acreditava ter contribuído com o pensamento libertário do qual “a sociedade de amanhã não poderá prescindir” (Cf. GAY-CROISIER, R. *Les envers d'un échec – étude sur le théâtre d'Albert Camus*. Paris: Minard, 1967; MARIN, L. *Albert Camus et les libertaires*. Marseille: Égrégores Editions, 2008).

com o avanço da assimilação do marxismo revolucionário à ideia de revolução, impedindo, segundo Camus, que o pensamento historicista fosse questionado ou contrabalançado pela proposta de uma ação revolucionária que, ciente da relatividade da liberdade humana ou da medida humana das coisas, fundamentar-se-ia também sobre a ideia de natureza.

Essa mediação que a natureza realiza em relação à história, como vimos a partir do debate entre Camus e Sartre, possibilita uma ampliação, ainda que teórica, dos horizontes pelos quais o niilismo histórico pode ser superado, pois, em meio às pestes contemporâneas de todas as ordens, políticas, sociais, ambientais, culturais, enfim, flagelos diante dos quais o homem se vê obrigado a matar ou a consentir na morte alheia para que ele mesmo não seja aniquilado, somente uma reflexão que não negligencie a natureza pode descobrir, segundo o autor, que a fonte de onde brotam todo desejo e toda revolta é a vida mesma e que, antes de qualquer construção ou objetivo histórico, ela deve constituir o valor fundamental a ser defendido para que todo o resto se torne possível. Isso não significa utilizar-se desse valor com propósitos outros que não reconheçam a vida como o movimento mesmo de revolta contra a ordem das coisas, contra o sofrimento e o mal, já que, para Camus, o homem é por natureza o único animal que se recusa a ser o que é, de modo que sua relação conflituosa com o mundo é fruto legítimo da vida mesma, que o impele a querer o que não tem, o que não pode e mesmo o que não existe. A natureza humana que a revolta desvela constitui, assim, a medida, até agora negligenciada, para que os excessos e a cegueira niilista do pensamento histórico sejam refreados e sua insurreição reconduzida às suas fontes solidárias e vitais.

O “pensamento do meio-dia”, também chamado pelo autor de “pensamento mediterrâneo” ou “pensamento solar”, vem justamente fazer essa exigência ao pensamento histórico dominante da ideologia alemã, qual seja, o de que a reflexão filosófica nada mais despreze em nome da ideia, do absoluto, mas promova a compreensão de que as contradições do real não serão definitivamente resolvidas, uma vez que estão inscritas em um âmbito maior que o da história: o da vida e da condição humana no mundo, dentro dos quais e somente neles se poder vislumbrar o alcance de toda e qualquer ação. Para o autor, a bacia do Mediterrâneo simboliza um lugar de encontro entre diversas culturas, diversas línguas, de uma natureza exuberante apreciada por diversas civilizações ao longo da história. Sua luz e seu clima temperado são convidativos para uma vida vivida sob medida, por isso o autor nomeia de pensamento “solar” ou do “meio-dia” – com toda a carga nietzschiana que esse termo carrega – a sua proposta de uma reflexão outra, fundamentada no polo oposto ao do historicismo absoluto da filosofia alemã com o intuito de contrabalançá-lo, opor-se a ele com um pensamento mais próximo da vida e que o Mediterrâneo, justamente, parece exaltar.

Camus se volta então para a tragédia ática em que o único crime, segundo ele, era a desmedida, nesse sentido, por estar ancorado sobre o diálogo e não sobre o monólogo sistemático e absolutista, o pensamento trágico dos gregos lhe serve como fonte inspiradora para uma reflexão na qual o relativismo e a modéstia em relação ao conhecimento abrigam a ideia de limite. “O pensamento grego sempre se entrincheirou na ideia de limite. Nada levou até o fim, nem o sagrado nem a razão, porque nada negou, nem o sagrado nem a razão. Teve em conta tudo, equilibrando a sombra com a luz” (CAMUS, 1964, p. 89).<sup>183</sup> À concepção intransigente de uma justiça e liberdade absolutas que o espírito europeu moderno quer proclamar na história, o pensamento trágico dos gregos responde com a noção de uma justiça e uma liberdade relativas em nome da existência de uma natureza humana. Com isso, Camus procura chamar a atenção para a possibilidade de uma reflexão formulada à luz do humano, a partir de sua humanidade concreta, carnal, e não a partir das abstrações criadas em torno dele, investindo em uma construção da história na qual a simbologia do mediterrâneo – a diversidade da vida e do humano, a abertura do pensar, o acolhimento da alteridade, o encontro com a beleza, o respeito à medida dos seres e das coisas – esteja presente em oposição à frieza e opacidade da ortodoxia política e filosófica criada pelo norte europeu.<sup>184</sup> O autor vislumbra a possibilidade de uma consciência política direcionada não apenas à compreensão da vida em sua dimensão histórica, mas ao mundo que permanece apesar da história, o universo natural que existia antes dela e representa um limite àquilo que nele se encontra, de modo que a fidelidade a esses limites, segundo o autor, seria a expressão lúcida do amor do humano à própria condição trágica, a si mesmo e aos outros. “O reconhecimento da ignorância, a recusa ao fanatismo, os limites do mundo e do homem, o rosto amado, a beleza enfim, eis o campo onde nos reuniremos aos gregos” (CAMUS, 1964, p. 94). O pensamento mediterrâneo, assim, exige que sua filosofia não dialética seja também considerada como forma de pensamento profundo sobre o real e que

---

<sup>183</sup> CAMUS, A. O exílio de Helena. In: *Bodas em Tipasa*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964, pp.89-94.

<sup>184</sup> Para o autor, não se trata de exaltar a superioridade de uma cultura sobre outra, mas de equilibrar ou trazer a medida ao pensamento historicista dominante do norte europeu com um pensamento mediterrâneo que se lhe oponha. Em sua conferência sobre a “nova cultura mediterrânea”, proferida em 1937, o autor (2006, pp. 571-572) já procurava evidenciar as características do que ele chamava de “Mediterraneidade” (*Méditerranée*), a proposta, a nível internacional, de uma cultura agregadora das nações mediterrâneas compatível com seu ideal social: “a política é feita para os homens e não os homens para a política. Aos homens mediterrâneos, necessário é uma política mediterrânea. Não queremos viver de fábulas. No mundo de violência e de morte que nos cerca, não há lugar para a esperança. Mas há talvez lugar para a civilização, a verdadeira, aquela que faz passar a verdade antes da fábula, a vida antes do sonho. E essa civilização não tem o que fazer com a esperança. O homem nela vive de suas verdades. [...] Nós só temos que abrir os olhos para ter consciência de nossa tarefa: fazer entender que a cultura não se compreende senão a serviço da vida, que o espírito não pode ser o inimigo do homem. Assim como o sol mediterrâneo é o mesmo para todos os homens, o esforço da inteligência humana deve ser um patrimônio comum e não uma fonte de conflitos e de assassinatos”. Cf. CAMUS, A. *La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne*. In: *Œuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 2006, pp. 565-572).

a partir dela o pensamento histórico encontre a sua medida, assumindo seus limites. O autor pensa numa mediação a ser feita entre a história e a natureza para que a revolta não degenera em crime ou na desistência da ação transfiguradora do real, para que seu movimento de luta incessante nunca perca de vista o conflito perpétuo entre os limites da própria revolta e suas formas de resistência, permitindo que ela não se torne aquilo mesmo que procura combater.

A revolta é a medida, é ela quem a exige, quem a defende e recria através da história e de suas desordens. A própria origem desse valor nos garante que ele só pode ser dilacerado. A medida, nascida da revolta, só pode ser vivida pela revolta. Ela é um conflito constante, perpetuamente despertado e dominado pela inteligência. Ela não vence nem a impossibilidade, nem o abismo. Ela se equilibra com eles. Não importa o que fizermos, a desmedida conservará sempre o seu lugar no coração do homem, no lugar da solidão. Carregamos todos, dentro de nós, as nossas masmorras, os nossos crimes e as nossas devastações. Mas nossa tarefa não é soltá-los pelo mundo, mas combatê-los em nós mesmos e nos outros. A revolta, a secular vontade de não ceder de que falava Barrès, ainda hoje está na base desse combate. Mãe das formas, fonte de verdadeira vida, ela nos mantém sempre de pé, no movimento informe e furioso da história (CAMUS, 2008, p. 320).

No entanto, se a mediação entre natureza e história ajuda a refletir sobre os conflitos oriundos da ação revoltada, de que modo se pode impor efetivamente para esta um limite, já que isso diz respeito à ação no mundo e não à reflexão sobre ela? Ao pautar-se pelo relativismo e pela modéstia em relação ao saber, a reflexão camusiana procurará reavivar uma concepção da ação humana própria à tragédia antiga, herança que permitirá uma compreensão mais ampla da filosofia dos limites proposta por Camus, bem como uma última abordagem sobre a configuração da imagem em sua obra.

### 3. Um limite mal-entendido

Quando *O mal-entendido* estreou em Paris em 1944, em plena guerra, Camus já era um escritor conhecido, o que não impediu que sua peça recebesse críticas negativas que alegavam uma falta de consistência das personagens, motivadas por um comportamento lógico, representativo de certas ideias do autor. Camus então analisa as censuras dirigidas à peça, principalmente aquelas que a consideravam como uma obra de tese, isto é, a mera aplicação, sob a forma dramática, de suas reflexões acerca do absurdo, trabalhando numa série de modificações que culminariam na edição definitiva de 1958 na qual a carga filosófica dos diálogos é amenizada, mas não a forma do comportamento das personagens, que permanece sóbria e distante de uma compreensão psicológica dos mesmos. Em sua *Prière d'insérer* à edição de 1944, que contava também com o texto de *Calígula*, Camus procura explicitar os

motivos pelos quais a sua produção teatral de então não deveria ser considerada como uma arte subjugada à sua reflexão filosófica:

Nada é menos “peça de tese” que *O mal-entendido* que, colocando-se somente sobre o plano trágico, repugna à toda teoria. Nada é mais “dramático” que Calígula, que parece apenas tomar emprestado seus prestígios da história. Mas o pensamento é ao mesmo tempo ação e, a esse respeito, essas peças formam um teatro do impossível. Graças a uma situação (*O mal-entendido*) ou um personagem impossível (*Calígula*), elas tentam dar vida aos conflitos aparentemente insolúveis que todo pensamento ativo deve inicialmente atravessar antes de chegar às únicas soluções válidas. Esse teatro sugere por exemplo que cada um leva consigo uma parte de ilusões e de mal-entendidos que está destinada a ser morta. Simplesmente, este sacrifício libera talvez uma outra parte do indivíduo, a melhor, que é aquela da revolta e da liberdade. Mas de que liberdade se trata? [...] como se pode ser livre? Isto ainda não foi dito (CAMUS, 2006, p. 443).

A ação de *O mal-entendido* mostra o fim trágico do filho pródigo, representado por Jan, jovem emigrado que conheceu sucesso e riqueza num país estrangeiro cujos esplendores naturais coroavam, junto do amor de sua mulher Maria, uma espécie de felicidade tranquila. Depois de anos, Jan decide retornar ao país natal para ajudar sua mãe e sua irmã cuja dificuldade em que vivem ele atribui à sua longa ausência. Chegando à casa, um albergue soturno e vazio, Jan pede a Maria que o deixe só, para que ele possa saborear a surpresa de seu retorno inesperado, o que, a contragosto e pressentindo a infelicidade, ela aceita. Ao não ser reconhecido pela mãe, o filho mente sobre sua real identidade e se hospeda como um viajante de passagem. Ele descobre então que as duas almejam uma felicidade definitiva, feita de repouso e esquecimento, bem como de mar, sol e belas paisagens, no entanto, o que não chega a saber é que por falta de dinheiro para a realização de seus sonhos, mãe e filha adormecem alguns clientes que vêm parar ali por acaso, os roubam e jogam seus corpos no rio próximo. Uma série de mal-entendidos impede que a revelação da verdade seja feita e o assassinato é cometido: não reconhecendo o filho e o irmão, elas destinam a Jan a mesma sorte dos outros viajantes. Um velho empregado provoca enfim o desenlace trágico estendendo a Martha o passaporte do irmão assassinado. A mãe joga-se no rio e a irmã enforca-se não sem antes desesperar a Maria que viera procurar o marido. O velho empregado, mudo até então, recusa socorro à viúva e a cortina se fecha sob o som de sua palavra terrível e simbólica: “não!”<sup>185</sup>

Martha e sua mãe são as primeiras a aparecerem em cena discutindo sobre o objetivo que aparentemente partilham, o alcance da felicidade, no entanto, a mãe já velha e cansada,

<sup>185</sup> No prefácio da edição americana de *Caligula and three other plays*, Camus (2006, p. 448) escreve, a respeito da personagem do velho empregado: “ele não simboliza obrigatoriamente o destino. Quando a sobrevivente do drama chama por Deus, é ele que responde. Mas é, talvez, um mal-entendido a mais. Se ele responde ‘não’ àquela que lhe pede ajuda é porque ele não tem na verdade a intenção de lhe ajudar e que num certo ponto de sofrimento e de injustiça ninguém pode fazer mais nada por ninguém e a dor é solitária”. Cf. CAMUS, A. Appendices de « Caligula ». In: *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 2006.

forçada durante toda a sua vida a uma renúncia contínua, aspira a um estado que lhe traga o esquecimento de suas dores e lhe permita, sobretudo, repousar: “eu aspiro somente à paz, a um pouco de abandono”, confessa ela à filha, “isso é estúpido dizer, Martha, mas há dias em que eu quase sinto os prazeres da religião” (CAMUS, 1996, p. 158).<sup>186</sup> Ela não tem como acessar essa ausência de sofrimento que tanto deseja e por isso Martha a domina, pois, apesar da velha estar cansada de seus crimes, a filha aproveita-se do desejo e da impotência da mãe para conquistar seus próprios objetivos. O hábito certamente a anestesiou da consciência de seus sentimentos profundos, restringindo seu pensamento à superfície das coisas e à indiferença em relação à vida do outro: “é mais fácil matar o que não conhecemos”, diz a mãe, consolando-se e sonhando com o paraíso vindouro, “é apenas um crime, somente uma intervenção, um leve empurrão dado em vidas desconhecidas” (CAMUS, 1996, pp. 161-162).<sup>187</sup> A falta de imaginação para a morte dos outros leva mãe e filha a agirem criminosamente sem remorsos, uma vez que não consideram os clientes do albergue como seres humanos, mas como instrumentos para a realização de seus sonhos de felicidade. Diante de uma vida pobre e infeliz, elas encaram aqueles que têm dinheiro como seres obrigados a lhes restituir ao menos uma parte da felicidade que lhes é negada, assim, elas roubam e matam justificando suas ações como menos cruéis do que o destino de sua própria existência, sentenciando, como Deus, sobre o destino alheio.

Ao chegar ao albergue, Jan não é reconhecido, mas tratado como estranho e, mesmo esforçando-se para ser sociável, ele e a irmã logo se desentendem, uma vez que, encerrada em seus desejos e planos, Martha também se revela uma estrangeira inabordável. Porém, ao contrário do irmão, ela não teve a oportunidade de viajar e saborear as delícias de outras terras e ver a vida em outras paragens, convivendo cercada de uma paisagem triste ao lado de uma mãe cansada e incapaz de expressar amor, tornando-se, assim, uma pessoa dura e violenta, arrebatada pelo desejo de liberar seu coração do peso de uma existência sofrida e sem beleza. Ela sonha com praias repletas de sol, com as flores, o mar e as cores de um novo lugar, fresco

---

<sup>186</sup> CAMUS, A. *Le malentendu*. In: *Caligula suivi de Le malentendu*. Paris: Gallimard, 1996.

<sup>187</sup> A figura da mãe tem especial importância na obra de Camus, sendo geralmente apresentada como símbolo da incomunicabilidade e do distanciamento entre os seres, sem ser, a maioria das vezes, configurada nitidamente como personagem, aparecendo de modo indireto, como a mãe morta de Meursault em *O estrangeiro* ou a quase imperceptível mãe de Rieux em *A peste*. Contudo, em *O mal-entendido*, a mãe ocupa lugar de destaque ainda que sua personagem permaneça subjugada à força de sua filha Martha e inacessível e desconhecida para Jan, sem conseguir comunicar-se verdadeiramente com ambos. Nesse sentido, o retorno de Jan não significa apenas a volta do filho pródigo, mas simboliza uma tentativa de retorno às origens, de resgate de um paraíso perdido, promessa de felicidade esta que se revela impossível a um estrangeiro que procurara escapar ao anonimato e à solidão saindo em busca de sua identidade e acreditando que o reencontro com sua família poderia lhe completar algo que ele já vivenciava. Mas eis que um jogo fatal e trágico de mal-entendidos faz com que a morte lhe alcance na sua própria terra e pelas mãos daquela que lhe dera a vida; não menos trágica é a intenção ou o desejo de suas assassinas, pois também elas buscam a felicidade e matam justamente aquele que viria lhes realizar os sonhos.



e límpido, distante do cinza e das brumas do país onde sempre viveu; absolutamente egoísta em suas ambições de paraíso, ela não vê limites na busca pelo gozo supremo, disposta que está a tudo sacrificar em nome dele: “o que eu tenho de humano é o que eu desejo”, diz ela, “e para obter o que desejo, eu creio que esmagaria tudo sobre o meu caminho” (CAMUS, 1996, p. 204). Obcecada por seu reino imaginário, ela nada oferece aos outros, incapaz de se doar, escondendo mesmo os seus raros sorrisos que vêm à tona quando ela imagina o gosto da felicidade. Sabendo que Jan vem de um país ensolarado, ela não resiste às próprias censuras e lhe faz perguntas sobre o lugar, momento incomum em que sua dureza cede lugar à doçura, no entanto, o medo de perder sua indiferença e fraquejar no seu intuito sobrevêm-lhe à consciência ao aperceber-se do indício de uma afeição inesperada e prejudicial para seus planos, de modo que a simpatia de Jan, em vez de cativá-la, termina por confirmar sua intenção de matá-lo. Martha é, portanto, uma alma revoltada, ela não se conforma com seu destino e recusa a reconciliar-se com a realidade insatisfatória, incompleta de sua existência, assim, após saber que o hóspede que assassinara era na verdade seu irmão e abandonada pela mãe, ela exclama ferozmente: “eis que ele obteve agora o que queria, enquanto eu permaneço solitária, longe do mar do qual tenho sede. Oh! Eu o odeio. [...] Eu estou muito longe do que eu amo e minha distância é insuperável. Eu o odeio, eu o odeio por ele ter obtido o que ele queria! ” (CAMUS, 1996, p. 232). Nada a faz pensar que pudera ter ido longe demais na busca pela realização de seus ideais, pois Martha acredita “sofrer de injustiça” por não ter e desejar ardorosamente aquilo que a outros, como seu irmão, parece ter sido dado gratuitamente. Seu ódio vem do sentimento de sua impotência diante da desproporção entre seus sonhos de unidade e a realidade que os aniquila, entre seu pensamento e a ação que busca materializá-lo, mas que acaba mostrando em verdade as suas insuficiências e os seus limites, desconstruindo-o. Diante da tragédia a que sua ação a conduz, Martha recusa-se a velar seu irmão e consente no suicídio da mãe, denegando qualquer salvação ao assumir sua cólera para com “esse mundo onde estamos reduzidos a Deus”, para com uma existência incompleta e injusta em que ação humana se revela a maioria das vezes ineficaz: “[...] eu não me ajoelharei”, diz ela, “e privada de meu lugar sobre esta terra, rejeitada por minha mãe, sozinha em meio a meus crimes, eu deixarei este mundo sem estar reconciliada” (CAMUS, 1996, p. 233). Nesse sentido, pode-se afirmar como legítima a revolta da personagem, mas como ilegítimos os meios de que serve para levar adiante suas reivindicações, pois, uma vez que o suicídio significa para Camus uma forma de resolução do absurdo, uma espécie de reconciliação do humano com a realidade sentida como intolerável ou o abandono dos conflitos pelos quais a vida mesma se apresenta, a morte da mãe e da filha indicia na peça a fuga diante

dos impasses originados com a ação revoltada, o que sugere uma crítica do autor à evasão da responsabilidade ou da culpabilidade da conduta criminosa perpetrada pelas duas.

Jan, ao contrário de Martha, inclinado à responsabilidade e à consideração com o outro, tenta expandir sua felicidade pessoal: “eu quero reencontrar meu país, fazer feliz todos os que eu amo. Eu não irei mais longe” (CAMUS, 21996, p. 173), diz ele a Maria, mas seu desejo de completar a própria felicidade e consumi-la até o fim o leva a jogar com seus próximos, fracassando em suas intenções devido à falta de sinceridade de sua conduta. Nesse sentido, se os sonhos de sua irmã são inegavelmente egoístas, não se poderia dizer que as intenções de Jan mascaram também o egoísmo? Sem o saber, ele igualmente se dedica à busca de um absoluto e acredita que só será feliz ao ajudar a mãe e a irmã, acrescentando à própria felicidade uma satisfação moral advinda de seu socorro humanitário a elas. “Eu venho aqui trazer minha fortuna, e se eu puder, a felicidade”, diz ele à esposa, “quando eu soube da morte de meu pai, eu compreendi que eu tinha responsabilidades para com elas duas e, tendo compreendido, eu faço o que é preciso” (CAMUS, 1996, p. 167). O sentimento de dever para com a família e pela situação financeira em que vivem pode ser encarado assim como o pretexto de que ele precisava para alcançar definitivamente a felicidade que crê ainda faltar em sua vida. Atesta isso a sua falta de sinceridade, seu desejo de jogar com o acontecimento de seu retorno para que ele seja ainda mais extasiante para todos, inclusive ele: “Vamos, Maria, isso não é tão grave. E depois, isto serve a meus projetos. Eu vou aproveitar da ocasião, vê-las um pouco do exterior” (CAMUS, 1996, p. 167). Colocando-se como protagonista de uma história que não é a sua, seu egocentrismo não lhe permite imaginar que a mãe e a irmã não são meros objetos à sua disposição, mas pessoas cuja história e a conduta ele não pode controlar. Aí reside, portanto, a sua culpabilidade, na infidelidade a si mesmo, à sua mãe, à sua irmã e à sua mulher, Maria, pois, se Jan não é reconhecido, ele também não reconhece como igual a própria família, jogando com todos sem suspeitar que era com ele que jogavam.

A essas três personagens enredadas em projetos irrealizáveis e cuja ausência de limites caracteriza a ação se opõe Maria, personagem terna e amorosa cuja felicidade não pede complementação, preocupando-se apenas em fazê-la durar, consciente que está da sua realidade. Suas falas contrastam com a dureza das falas de Martha, revelando uma simplicidade e uma sinceridade próprias de sua conduta que reprova o jogo efetuado pelo marido, que complica inutilmente uma situação por si só delicada: “acaba-se por embaralhar tudo ao parecer o que não somos. Como você não seria tratado como estrangeiro numa casa aonde você se apresenta como um estrangeiro? ”, pergunta Maria a Jan, “não, não, isso tudo não é saudável” (CAMUS, 1996, p. 167). Para ela, bastaria apenas que Jan dissesse “sou eu” e tudo estaria

resolvido, confiando que a sinceridade da fala estabeleceria a ordem para aqueles seres, mas, levado por uma imaginação desmedida e aproveitando-se da situação, Jan não ouve as palavras que poderiam lhe desvencilhar do caminho fatal que decidira seguir, de modo que o jogo que pretende levar a todo custo adiante se torna mais importante que a aflição, para ele incompreensível, de sua mulher. Ele não compreende o medo de Maria de repentinamente ver-se sozinha, dormindo num leito vazio, o qual aparece na peça como símbolo do abandono definitivo já que é o lugar mesmo em que Jan encontrará a morte; por sua vez, Maria não compreende a atração do marido pelo jogo, que ela pressente como um perigo, como a produção de uma violência ainda indefinida porque fruto da desonestidade, da tentativa de enganar ao outro, ilusão que estabelece inevitavelmente uma barreira entre os seres, sacrificando aqueles que se amam.

Apesar da lucidez com que Maria alerta o marido sobre as consequências nefastas de sua ação, o diálogo entre os dois parece expressar uma consideração do sofrimento amoroso como um afeto tipicamente feminino: “não, os homens não sabem jamais como é preciso amar”, diz ela ao marido, “nada os contenta. Tudo o que sabem é sonhar, imaginar novos deveres, procurar outros países e novos lares. Enquanto nós, nós sabemos que é preciso amar urgentemente, partilhar o mesmo leito, dar a mão, lamentar a ausência. Quando amamos, com nada sonhamos” (CAMUS, 1996, p. 172). Em *A peste* notamos que o papel da mulher na luta contra o flagelo era quase inexistente, resumindo-se à tímida participação da mãe de Rieux como cuidadora compassiva e amorosa de seu amigo Tarrou, acamado pela doença; em *O mal-entendido*, duas mulheres são protagonistas da história, mas elas simbolizam formas de conduta humana que não tem a ver diretamente com sua condição de mulher, a qual parece estar implicitamente representada em Maria e seu ponto de vista sobre o amor. Aliás, no diálogo com Jan ao início da peça, as palavras da esposa marcam nitidamente uma suposta diferenciação, efetuada pelo autor, entre o amor masculino e o amor feminino: Jan fala a linguagem da razão, pois ele domina os sentimentos em vista de seu objetivo, imagina caminhos até eles, arquiteta, joga, cria, enquanto Maria luta com as palavras para exprimir seus sentimentos e tentar convencê-lo a agir de outro modo; a ela é atribuída a linguagem dos afetos, como se seus pensamentos proviessem de seu coração, de seu desejo de manter o que já tem, como se a mulher que ama apenas se preocupasse com as desventuras do amor, como se este lhe bastasse para o preenchimento de seu ser de modo que ela pudesse se sentir plenamente realizada, feliz, e nada mais tivesse a desejar na vida. A posição de Maria figura como a de uma mulher dependente do amor do homem que ama, por isso ela não é ouvida e cede ao capricho de seu jogo, tendo depois a sua existência devastada com o assassinato do marido; resignada ao desejo

inflexível de seu amante, Maria resume numa frase um dos problemas cruciais da condição da mulher em face da opressão masculina, também apontado por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*: “[...] veja como estou desarmada. Você parte para a descoberta e me deixa na espera” (CAMUS, 1996, p. 174).<sup>188</sup> Jan, como homem, parte para o mundo, aventura-se na busca da transformação do universo que está a sua disposição, enquanto Maria encontra-se à disposição de seu marido para acompanhá-lo em sua perseguição e não para descobrir algo substancial junto dele; a aventura não é dela, seu papel é a de uma coadjuvante condenada à espera das consequências das ações de Jan, votada ao retiro, à inação e ao silêncio. Certamente, tais personagens simbolizam as consequências de uma conduta desmedida, de modo que Camus não parece criá-las com o intuito de que figurem como representantes de uma condição feminina, mas, ainda assim, é interessante notar que, como em *Calígula*, por meio de Caesonia, e, como em *Os justos*, por meio de Dora, em *O mal-entendido* é uma personagem feminina, Maria, que tem sua a sua conduta pautada quase exclusivamente pelo amor incondicional ao qual tudo sacrifica, sofrendo terríveis consequências. Sendo assim, caberia perguntar se a forma pela qual Camus desenvolve ou pensa a relação entre a mulher e o amor não seria estereotipada, mistificadora, uma vez que atribui a suas personagens femininas quase sempre o papel de amante, mãe ou esposa, seres cuja única função e preocupação, e até mesmo os sonhos, residem em amar e proteger o amor fazendo-o durar. Caesonia, como veremos, consente em todos os crimes de Calígula, Maria resigna-se ao jogo irresponsável de Jan, Dora abdica da própria vida para juntar-se ao amado na morte: todas elas são punidas pela desmedida de seu afeto e sua tolerância para com o crime e a mentira, mas como poderia ser diferente se a única forma de

---

<sup>188</sup> Para Beauvoir, o homem vota-se ao engajamento no mundo, à criação do universo humano mediante um movimento em que a existência é instaurada como procedimento positivo e construtivo de liberdade encarnado por meio de condutas livremente definidas nas quais o desejo de liberdade coincide com o desvelamento do ser, nesse sentido, suas ações expressam autenticamente a liberdade, pois constituem um movimento em direção a ela. Já a situação da mulher, ao contrário, sempre foi historicamente marcada por valores e regras que condicionam sua existência, de modo que a opressão que lhe é infligida revela o não reconhecimento de seu ser enquanto liberdade originária, pois à medida que o patriarcalismo obstrui suas possibilidades de transcendência e a destina à imanência, fixada como o Outro absoluto em relação ao homem, ela encontra-se privada ou alienada das condições concretas de realização autêntica de sua liberdade e presa de vontades alheias. “Os trabalhos domésticos a que está votada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na na repetição e na imanência; reproduzem-se dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo. O caso do homem é radicalmente diferente; ele não alimenta a coletividade à maneira das abelhas operárias mediante simples processo vital, e sim com atos que transcendem sua condição animal. [...] Nessa ação, experimenta seu poder: estabelece objetivos, projeta caminhos em direção a eles, realiza-se como existente. [...] Não trabalhou somente para conservar o mundo dado: dilatou-lhe as fronteiras, lançou bases de um novo futuro. [...] Em verdade, as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: pretenderam criar um campo de domínio feminino – reinado da vida, da imanência – tão somente para nele encerrar a mulher; mas é além de toda especificação sexual que o existente procura sua justificação no movimento de sua transcendência: a própria submissão da mulher é a prova disso. O que elas reivindicam hoje é serem reconhecidas como existentes ao mesmo título que os homens e não de sujeitar a existência à vida, o homem à sua animalidade” (BEAUVOIR, S. *O segundo sexo. Volume 1 – Fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, pp. 97-100).

amor que o autor imagina para elas consiste em um sentimento arrebatador de seu juízo, levando-as à submissão, à resignação, à capitulação e não à coragem, à luta e à resistência?

Camus não apresenta seus personagens em vista de sua situação pessoal, psicológica ou social porque visa com seu teatro iluminar uma situação humana configurando-a como um símbolo sobre o real, de modo que a partir de uma situação particular o pensamento seja alçado à universalidade, isto é, a uma reflexão que diga respeito à vida de todos os homens em qualquer época. Nesse âmbito, o autor sugere em suas peças uma reflexão que considera a existência a partir de seu viés metafísico, o qual diz respeito a uma configuração dos eventos humanos tal como apresentada na tragédia antiga, gênero teatral que o autor se esforça por fazer renascer nos palcos de sua época. Já em sua *Prière d'insérer* à edição de 1944, como visto, Camus indica uma possível abordagem para *O mal-entendido* ao dizer que a peça se baseia não sobre uma concepção teórica da existência, mas trágica, de modo que nela “o pensamento é ao mesmo tempo ação”, dando origem a um “teatro do impossível”. Na esteira das reflexões de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, Camus considera que Ésquilo e Sófocles criaram verdadeiras peças trágicas enquanto Eurípedes dera início à decadência do gênero introduzindo nele o drama psicológico; ao criticar Eurípedes, tanto Nietzsche quanto Camus referem-se ao abuso do recurso à experiência interior, subjetiva, como mote para ação das personagens, bem como à exacerbação de suas ambições morais que também pode ser observada em todos os autores da tradição euripidiana, segundo eles. Em Sófocles e, principalmente, em Ésquilo, ao contrário, a tragédia é marcada por uma oposição entre personagens de interioridade impermeável e uma situação terrificante, a qual domina e determina inteiramente a peça, de modo que as personagens não apresentam uma evolução ou um desenvolvimento de caráter, mas constituem vítimas do destino ou dos deuses.<sup>189</sup> Nessa senda, o retorno aos gregos através das reflexões nietzschianas aparece a Camus como um dos caminhos possíveis para a criação de uma nova tragédia no século XX, amparada sobre a ambiguidade característica do gênero trágico, uma vez que, segundo o autor,

---

<sup>189</sup> Como esclarecem Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999, p. 47), “situando-se a origem da ação, ao mesmo tempo, no homem e fora dele, a mesma personagem aparece ora como agente, causa e fonte de seus atos, ora como alguém que é movido, que está imerso numa força que o ultrapassa e arrasta. Se causalidade humana e causalidade divina se misturam assim na obra trágica, nem por isso estão confundidas. Os dois planos são distintos, às vezes opostos. Mas, mesmo onde o contraste parece sublinhado com muita deliberação pelo poeta, não se trata de duas categorias exclusivas entre as quais, segundo o grau de iniciativa da personagem, seus atos se poderiam distribuir, mas de dois aspectos, contrários e indissociáveis, de que se revestem, em função da perspectiva em que nos colocamos, as mesmas ações”. Ora, o caráter contrário e indissociável que a ação trágica recobre é justamente o que qualifica, para Camus, a realidade mesma da existência, de modo que o autor se reapropria de uma concepção do agir na tragédia antiga instaurando-a em sua reflexão enquanto princípio ontológico. (Cf. VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. Esboços da vontade na tragédia grega. Trad. Ana Lia A. de Almeida Prado. In: *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999).

[...] as forças que se enfrentam na tragédia são igualmente legítimas, igualmente munidas de razão. No melodrama ou no drama, ao contrário, uma só é legítima. Dito de outro modo, a tragédia é ambígua, o drama simplista. Na primeira, cada força é ao mesmo tempo boa e má. No segundo, uma das forças é o bem, a outra o mal [...]. Antígona tem razão, mas Creonte não está errado. Igualmente, Prometeu é ao mesmo tempo justo e injusto e Zeus que o oprime sem piedade está também em seu direito. A fórmula do melodrama seria em suma: 'Um só é justo e justificável' e a fórmula trágica por excelência: 'Todos são justificáveis, ninguém é justo'. É por isso que o coro das tragédias antigas dá principalmente conselhos de prudência. Pois ele sabe que sobre um certo limite todo mundo tem razão e que aquele que, por cegueira ou paixão, ignora este limite corre para a catástrofe para fazer triunfar um direito que ele acredita ser o único a possuir. O tema constante da tragédia antiga é assim o limite que não se deve ultrapassar. Nos dois lados desse limite se encontram forças igualmente legítimas em um enfrentamento vibrante e ininterrupto. Enganar-se sobre esse limite, querer romper este equilíbrio, é perecer (CAMUS, 2008, p 1121).<sup>190</sup>

Ora, em *O mal-entendido*, Jan, Maria, Martha e a mãe ultrapassam voluntariamente esse limite, suscitando a própria desgraça, uma vez que romper com tal equilíbrio, para Camus, significa perecer, morrer ou ser punido; com isso, o autor busca criar uma tensão advinda da oposição fundamental que reside na conduta de cada personagem entre o desejo de felicidade e sua impossibilidade de realização plena diante de uma situação mobilizada internamente pelo absurdo. As ações das personagens consistem mais em reações, em revoltas estereis contra uma condição sentida como insatisfatória do que em atitudes deliberadas, correspondendo à simplificação da ação e à sobriedade da linguagem consideradas como próprias à tragédia antiga pelo autor. Camus afasta-se assim de uma concepção psicológica, racionalista e moral das personagens, buscando a produção de um equilíbrio que garanta aos protagonistas força igual, embora sejam Martha e Jan aqueles que ultrapassam mais explicitamente os limites do seu agir, dando origem a uma situação desequilibrada e insolúvel; entretantes, Maria cede à ação pernicioso de seu esposo e a mãe à conduta desmedida de sua filha, passividade esta não menos fatal devido à resignação maternal e à impotência de um amor que a tudo consente. Como na tragédia antiga, a ação de Martha, movida por uma revolta consciente contra o destino, só faz acelerar a catástrofe para a qual correm cegos os personagens, apresentando em seu interior as falhas e os limites do pensamento que ali se manifesta: os planos de felicidade da personagem desmantelam-se perante a ignomínia de seus atos, assim como o projeto de Jan de levar a felicidade a sua família desaba por meio de seu jogo e sua ação enganosa. Nesse sentido, a proposta de um renascimento da tragédia em *O mal-entendido* pergunta pela relação do humano com os próprios atos sobre os quais delibera, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo verdadeiro sentido o ultrapassa e a ele escapa, de tal modo que não é o agente, sua subjetividade, interioridade ou razão, que explica o ato, mas o ato mesmo que, em suas

---

<sup>190</sup> CAMUS, A. Sur l'avenir de la tragédie. In: *Œuvres Complètes III*. Paris: Gallimard, 2008, pp. 1117-1127.

consequências impensadas, revela sua significação verdadeira e volta-se contra o agente descobrindo quem ele é e o que efetivamente ele fez.

Assim tudo é justificável e nada o é. O coro disso tira a lição, a saber, que há uma ordem, que esta ordem pode ser dolorosa, mas que é pior ainda não reconhecer que ela existe. A única purificação é nada negar nem excluir, é aceitar então o mistério da existência, o limite do homem e essa ordem, enfim, em que sabe sem saber. ‘Tudo está bem’, diz então Édipo e seus olhos são furados. Ele sabe doravante, sem nunca mais ver, que sua noite é uma luz, e sobre esta face de olhos mortos resplandece a mais alta lição do universo trágico (CAMUS, 2008, p. 1123).

A ordem que o autor vislumbra como lição na tragédia antiga diz respeito àquilo mesmo que ação trágica pressupõe: a noção de uma natureza humana por meio da qual os universos humano e divino sejam suficientemente distintos e se oponham nitidamente, não deixando, contudo, de aparecer como inseparáveis ou complementares. Em *O mal-entendido*, não são os deuses que agem e influenciam as ações humanas, mas o absurdo entendido como movimento ou ordem da relação do homem com o mundo; as personagens da peça não são completamente responsáveis pelo acontecimento trágico, não constituem por elas mesmas o centro e a causa produtora da ação, pois esta parece inscrever-se numa ordem temporal absurda, gratuita, feita de mal-entendidos que as personagens não têm como resolver. Ora, como pensava Camus em *O mito de Sísifo*, o absurdo só adquire sentido na medida em que não é admitido enquanto princípio ontológico ou fundamento de explicação da realidade, por isso ele é configurado na peça como a ordem mesma que, distinta e inseparável das ações humanas, rege as relações do humano com o mundo, de sorte que não se pode saber em definitivo quem realmente mobiliza a ação trágica, se o absurdo ou o agente. A culpabilidade das personagens constitui-se, assim, por meio do perpétuo confronto entre seu desejo desmedido de unidade e o mundo a ele indiferente, o que também diz respeito à consciência dos limites do agir humano, pois, se o absurdo reina, toda ação corre sempre o risco de não atingir o resultado esperado, revelando-se ilusória, vã e impotente, como acontece a maioria das vezes no universo literário camusiano. Nesse viés, em *O mal-entendido* Camus associa à ação humana uma fragilidade advinda da impotência interior do agente diante do absurdo que, por detrás e ao mesmo tempo junto dele, age desde o início até o fim da peça, levando cada coisa a seu termo, de modo que as personagens, ao se decidirem por uma escolha, terminam fazendo quase sempre o contrário do que pensavam realizar. Já em *Os justos*, o absurdo perde seus contornos e não incide tanto na aventura humana, configurada pelo autor por meio de relações mútuas e conflitantes entre personagens individualizadas cujo móvel da ação consiste em problemas históricos fomentados, no limite, por sua consciência moral.

Sem pretender julgar o sucesso da empreitada do autor com vistas ao renascimento do trágico no século XX,<sup>191</sup> de um modo geral, em *O mal-entendido*, e também em *Calígula*, Camus emprega um procedimento específico na tentativa de encontrar os elementos necessários à pretendida reconfiguração da tragédia na modernidade, como o retorno a uma concepção da personagem enquanto símbolo de uma ação e à pergunta pelos limites que o herói trágico deve traçar para si em seu embate contra o destino, além disso, a busca em garantir um equilíbrio entre as personagens atribuindo-lhes igual importância na peça, a renúncia a uma determinação psicológica das mesmas, a reintegração da inverossimilhança das situações, a correspondência entre a simplicidade da ação e a pureza da linguagem empregada correspondem à aposta camusiana numa essência da tragédia a ser reconfigurada. A partir desta tentativa, o autor busca uma configuração cênica em que aquilo que é dito e feito pelas personagens comunique a ambiguidade das palavras, dos gestos, dos valores, enfim, da condição humana, permitindo que o espectador mergulhe na reflexão a partir do que ele vê no palco e não a partir de uma teoria previamente concebida, descobrindo não a univocidade de uma mensagem direcionada, mas a pluralidade de sentidos que podem ser pensados por meio da especificidade do gênero trágico. Os atores encarnam na peça a condição humana em seu aspecto mais pungente e vivo, como conflito, ou seja, como visão problemática da existência, como consciência trágica que luta contra o destino ou reconhece no mundo uma ordem e a questiona, fazendo com que por meio do espetáculo, da criação artística, o pensamento se torne mais profícuo e interrogante, expandindo o sentido particular do que é visto no palco – as imagens – em direção à universalidade buscada pela reflexão filosófica. Observa-se, com isso, as ideias que contribuirão para a teorização da reflexão camusiana sobre a revolta, principalmente no que se refere à tensão necessária à consciência sobre os limites da ação revoltada, no entanto, Camus não mostra ou configura em suas peças como a medida pode ser encontrada em determinada situação, já que ela é tensão e reflexão constante, mas a ilustra por meio de seu oposto, a desmedida, a ultrapassagem pelo humano de um limite em uma determinada situação. Por isso, só o pensamento lúcido, perpetuamente atento à medida das coisas e do homem garantiria uma espécie de equilíbrio sempre tenso, questionador sobre o que recusar e o que aceitar do real,

---

<sup>191</sup> Para Raymond Gay-Crosier (1967, p. 131), *O mal-entendido* pode ser considerada como a contribuição mais séria que Camus forneceu ao renascimento do trágico. Segundo ele, “todos os elementos importantes da tragédia antiga encontram-se ali agrupados e modernizados: a fatalidade da intriga, a sobriedade da ação e da linguagem, a contenção da psicologia das personagens e um simbolismo ricamente reforçado. No entanto, parece-nos, falta o essencial: o verdadeiro sopro trágico. E se o leitor ou o espectador avisado sente-se desconfortável malgrado todos os esforços possíveis, isso provém menos da brusquidão da falta de fundamento psicológico que daquilo que ele simplesmente não consegue acreditar na sinceridade das personagens, na força vã de suas ambições e revoltas. [...] Além disso, a simplicidade de *O mal-entendido* é muito propositada e se choca com a ausência de uma ingenuidade irrefletida que nos permitiria acreditar nas forças destrutivas do absurdo”.



evitando a desmedida de ações que colocariam em risco a dignidade da vida humana. A reflexão camusiana sobre os limites, portanto, ampara-se numa concepção trágica da existência em que a ação é pensada não como uma realidade passível de ser definida ou descrita absolutamente, mas como problema: ela é apresentada como enigma cujo duplo sentido não pode ser sumariamente fixado ou esgotado. Há nisso um reconhecimento acerca da contingência de todo saber e uma lucidez que incita à cautela e à modéstia em relação ao conhecimento; uma vez que a medida proposta por Camus não constitui um fim em si mesmo, mas um meio ou um método para lidar com as contradições insolúveis apresentadas pelo real, a verdadeira sabedoria a que o homem poderia almejar seria a de não buscar forçosamente uma solução ou conclusão para o apetite de conhecimento e de unidade que brota de sua interioridade profunda.<sup>192</sup>

#### 4. A desmedida de Calígula

Parte integrante do primeiro ciclo temático que o autor planejara para sua obra, a peça *Calígula* foi concebida simultaneamente à *O mito de Sísifo* e *O estrangeiro*, em 1937, embora tenha sido reescrita várias vezes, ganhando sua versão definitiva somente em 1958. A partir da obra histórica de Suetônio, *A vida dos doze Césares*, Camus escreve uma tragédia cujos quatro atos perguntam inicialmente sobre os meios pelos quais a sede de unidade humana pode ser satisfeita e as consequências de uma revolta que desconhece limites.<sup>193</sup> Após a morte de Drusilla, sua irmã e amante, Calígula, desesperado, desaparece e retorna repentinamente ao palácio depois de alguns dias com propostas para o futuro do império, as quais deixam claro a sua nova conduta de busca pelo impossível e sua sede imediata de absoluto: “[...] eu não sou louco e nunca fui tão razoável”, diz ele a Hélicon, seu fiel servidor, “simplesmente, eu senti de imediato uma necessidade de impossível. As coisas, tais como elas são, não me parecem satisfatórias” (CAMUS, 1996, p. 25). A partir de sua insatisfação irremediável, do abismo que

---

<sup>192</sup> Na esteira do pensamento de Gide, segundo o qual concluir equivale a um encerramento prematuro, Camus cita em seus cadernos uma passagem da correspondência de Flaubert que vem ao encontro de suas reflexões: “a inépcia consiste em querer concluir”. Diante disso, Raymond Gay-Crosier (1982, p. 132) comenta que “a aporia camusiana não conduz [...] à via mística da doura ignorância e da coincidência dos opostos, mas propõe modestamente uma medida vivível à insurreição insaciável. Ela é o lugar provisório, porque variável, onde se encontram a consciência dilacerante e a consciência dilacerada, onde se interrompe, por um momento de descanso reflexivo, a vontade de conhecimento; o que não impede a esta prosseguir, em seguida, sua busca com um vigor maior” (Cf. GAY-CROSIER, R. *La revolte génératrice et régénératrice*. In: GAY-CROSIER, R. LÉVI-VALENSI, J. (org.). *Albert Camus: œuvre fermée, œuvre ouverte?* Paris: Gallimard, 1982, pp.113-134).

<sup>193</sup> Ainda que a peça seja baseada em fatos históricos e pessoais apresentados por Suetônio sobre a vida do imperador, Camus faz questão de ressaltar que *Calígula* foi inspirada pelas questões que o intrigavam à época, “não se tratando em nenhum momento de uma peça histórica”. Cf. CAMUS, A. *Le programme pour le nouveau théâtre*. In: *Œuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 2006, p. 451.

sente entre os seus mais profundos anseios e a realidade que os torna impraticáveis, sedento de algo que torne a sua existência completa e feliz e que o faz desejar até mesmo a lua, símbolo de sua nostalgia de unidade, o imperador levará até o fim a lógica que diante do hiato entre o homem e o mundo postula a equivalência de todas as coisas, já que, como ele mesmo constata, “os homens morrem e não são felizes”.

A fúria com que Calígula se entrega a seu desejo lembra a descrição nietzschiana do êxtase dionisíaco que perturba e inverte a ordem estabelecida, revelando o fundo terrificante da existência a fim de substituí-la por outra, desvencilhada dos antigos valores e leis.<sup>194</sup> Em *O nascimento da tragédia*,<sup>195</sup> Nietzsche concebe a arte a partir de um dualismo fundamental, uma luta perpétua entre o apolíneo e o dionisíaco, dois impulsos estéticos que não pertencem ao homem, mas à natureza, determinando em sua constante oposição de origem e objetivos o contínuo desenvolvimento da arte. O apolíneo e o dionisíaco são compreendidos, portanto, como forças artísticas que, por serem de origem natural, expressam-se por meio de estados fisiológicos: o impulso apolíneo está para o sonho e a bela aparência da forma assim como o dionisíaco para o êxtase, a embriaguez. As imagens oníricas estabelecem uma redenção consoladora no coração do mundo essencialmente caótico e contraditório, pois, assim como a realidade fenomênica, o sonho constitui um véu de ilusões que encobre o aspecto estarrecedor do real, o verdadeiro existente, conferindo-lhe unidade através da aparência, isto é, do *principium individuationis*, como queria Schopenhauer. Trata-se de uma aparência cujos limites são claros, ilusão vista como ilusão, jamais confundida com a realidade empírica e de onde o nosso ser mais íntimo, “o fundo comum a todos nós”, colhe, segundo Nietzsche (2017, p. 26) “uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade”; assim, como não há nada no sonho que seja indiferente ou inútil, toda pessoa é suscetível à perfeição plástica dos estados oníricos, contemplando prazerosamente as imagens entrevistadas – sejam elas agradáveis e luminosas ou tristes e sombrias – a partir das quais interpreta a vida e exercita-se para o viver. Rasgado o véu da aparência pela qual o princípio apolíneo cobre a realidade, o humano depara-se com o êxtase terrificante do princípio dionisíaco, entregando-se à verdade do desejo na medida em que o princípio da razão parece ausentar-se em determinados momentos. Do terror e do delicioso êxtase advindos da ruptura com a individuação que configura a realidade

---

<sup>194</sup> Apesar das reservas que Camus assume posteriormente em relação à obra de Nietzsche, Raymond Gay-Crosier (1967, p. 60) nota que Roger Quilliot já observara que a peça “é provavelmente, de todas as peças modernas, aquela que responde mais exatamente aos cânones da tragédia tais como encontram-se em *O nascimento* [da tragédia]: culto dionisíaco do querer viver e da liberdade levada até à obsessão totalitária pela descoberta do mal”; desse modo, segundo o comentador “*Calígula* nos revela afinal de contas um autor imbuído de ideias nietzschianas”.

<sup>195</sup> Cf. NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

fenomênica, ascende das profundezas do homem, isto é, da natureza mesma, a essência dionisíaca cuja intensificação leva ao esvanecimento da subjetividade, ao completo autoesquecimento e à imersão na natureza sob o frêmito da embriaguez: “assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem” (NIETZSCHE, 2017, p. 28). Sonho e embriaguez constituem, assim, estados estéticos por excelência nos quais o humano consegue uma libertação dos limites da consciência empírica habitual, por isso, para Nietzsche, a criação artística não diz respeito ao trabalho de um eu consciente de si e reconhecível por todos, mas ao impulso de uma potência vital em sua necessidade constante de ultrapassar a si mesma.

Diante disso, seria possível pensar que toda aparência que esconde o verdadeiro existente, que camufla o fundo das coisas para que o humano consiga viver é atacada na peça pelo déspota romano, de modo que a honra, o amor, a religião, a literatura e arte são ironizadas e destituídas de seu valor habitual, o que leva Calígula a exaltar a potência destruidora do ímpeto dionisíaco que ele leva adiante: “eu vivo, eu mato, eu exerço o poder delirante do destruidor diante do qual o do criador parece uma macaquice” (CAMUS, 1996, p. 148). Em virtude da impossibilidade de modificar efetivamente a condição humana, isto é, mudá-la em suas determinações metafísicas, Calígula constata a indiferença do mundo aos sofrimentos dos homens, lançando-se à tentativa desesperada de equalizar todas as coisas, misturá-las, mudando a ordem do mundo por meio de uma planificação de todos os valores, o que reflete seu anseio em superar a ação do tempo, isto é, a morte, vivenciando tudo o que lhe for possível. Calígula quer reencontrar-se com a vida para além de suas aparências, nela imergir superando os obstáculos que o impedem de vivenciá-la plenamente, assim, seus esforços se dão no sentido de reordenar o mundo segundo os próprios critérios, de acordo com sua reivindicação intempestiva por unidade na existência. Contudo, não só o ímpeto dionisíaco mobiliza os atos do imperador, mas também um desejo de ordem característico da potência apolínea, de modo que a tensão constante entre os dois impulsos engendrará uma conduta cujas ações vão pouco a pouco configurando um espetáculo terrificante repleto de destruição e morte.<sup>196</sup>

Seu desejo assemelha-se àquele do esgotamento das possibilidades de vivência que Camus apresenta em *O mito de Sísifo* como próprio ao homem coerente com o desvelar do absurdo à consciência, no entanto, na peça, esta fidelidade ao desejo desmedido de viver incorre

---

<sup>196</sup> De acordo com Pierre-Louis Rey (2006, p. 1311), “a filosofia de Camus supõe desde essa época um equilíbrio (uma ‘medida’) entre as forças dionisíacas e a reflexão, de natureza apolínea. *Calígula* ilustra, assim, seu diálogo com Nietzsche em vez de uma adesão à sua filosofia”. Cf. REY, P-L. *Calígula Notice*. In: CAMUS, A. *Œuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, pp. 1301-1322.

na abdicação ao amor, uma vez que amar, para o pensamento camusiano, parece consistir em entregar-se ao tempo e à incompletude, em não mentir, não atuar ou não jogar com a vida como se fosse possível dominá-la e vencer sobre ela. Nesse sentido, no primeiro ato, Calígula anuncia as novas diretrizes do império: a lei do acaso e da indiferença diante da qual a grandeza de Roma ou as execuções sumárias em prol do tesouro público possuem o mesmo valor que as crises de artrite de Caesônia, sua amante mais velha. Esta, aliás, como Maria de *O mal-entendido*, consente aos excessos de seu amado e por isso torna-se também culpada pelos seus crimes, uma vez que acredita em vão que as atrocidades e a revolta destruidora de Calígula serão contidas diante de um sentimento que ela julga irredutível: “tu não poderás negar o amor” (CAMUS, 1996, p. 41), grita ela a seu amante. No entanto, seu afeto autoriza o crime, terminando por negar a si mesmo na medida em que também consente na própria aniquilação: Caesônia é estrangulada por Calígula no último ato, uma vez que, de acordo com Camus, nem mesmo o amor pode pretender ao absoluto, mas deve se ater à realidade da condição humana, sem negligenciar que mesmo a sua grandeza deve encontrar o próprio limite.

Ao expor seus súditos à ineficácia das leis estabelecidas, à insignificância dos valores comumente aceitos, à inevitabilidade da morte e à efemeridade da vida humana, Calígula pretende ensiná-los como “viver na verdade”, sugerindo o abismo existente entre aquilo que realmente sabem e o que imaginam saber. Diante disso, apenas aparentemente suas ações são destruidoras, uma vez que sua revolta, assim como aquela que instiga aos outros, é fruto de uma lucidez advinda com o desvelamento do absurdo à sua consciência e, nesse sentido, ao instaurar o caos e o medo, o imperador também incita à criação de um mundo em que os homens seriam obrigados a pensar de modo consequente: “reconheçamos ao menos que este homem exerce uma inegável influência”, diz Cherea, “Ele força a pensar. Ele força todo mundo a pensar”. (CAMUS, 1996, p. 123). Para o imperador, a conquista de uma plena liberdade diz respeito à compreensão da verdade dilacerante da transitoriedade da vida e da gratuidade dos sofrimentos humanos, isto é, à consciência de que todos vivem uma existência sem futuro em um mundo indiferente às pretensões humanas. Assim, levado pelo êxtase dionisíaco de sua clarividência repentina, Calígula enseja uma liberação e uma sabedoria superiores, para além das aparências que ele busca destruir: “este mundo não tem importância e quem isso reconhece conquista sua liberdade”, diz ele, “regozijem-se! Finalmente chegou um imperador para lhes ensinar a liberdade” (CAMUS, 1996, p. 38). Sua loucura encobre ao mesmo tempo uma sabedoria que, no entanto, não reverbera coerentemente sobre o seu comportamento, pois a liberdade que pretende ensinar aos homens opõe-se ao exercício que Calígula faz da própria liberdade, declarando ele ao final da peça: “[...] eu não cheguei a lugar algum. Minha liberdade não é boa”

(CAMUS, 1996, p. 149). As ações de Calígula demonstram a impossibilidade da liberdade absoluta que, em nome da independência e da libertação dos grilhões que denegam ao humano sua dignidade natural, termina por reduzir o outro a seu escravo, assim, sua busca pela plenitude na vida se mostra fadada ao fracasso não só pela pretensão metafísica de seu desejo, mas pelo fato de que sua revolta contra o absurdo se dá por meio de ações tirânicas que naturalizam o crime contra a vida mesma, acrescentando à incompreensão dos homens sobre os próprios sofrimentos um toque a mais de crueldade, afinal, como lhe pergunta Caesonia, “[...] se o mal está sobre a terra, porque querer aumentá-lo?” (CAMUS, 1996, p. 39).

Calígula, portanto, não é apenas um tirano insensato, mas alguém que sabe o que quer e que dispõe do domínio do poder político a serviço de sua paixão aniquiladora, por isso, para Cherea, homem realista e próximo ao imperador, o combate à desmedida de seu amo não tem a ver com os interesses mesquinhos dos patrícios preocupados com a própria ascensão ao poder, mas com a dissipação do sentido da vida ou da razão de existir promovida por Calígula. Nesse sentido, a luta de Cherea será travada em nome da ordenação do mundo pelo princípio da razão e contra o absurdo instaurado e simbolizado pelo imperador: “sem dúvida”, diz ele aos patrícios, “não é a primeira vez que, entre nós, um homem dispõe de um poder sem limites, mas é a primeira vez que se serve dele sem limites, até a negação do homem e do mundo” (CAMUS, 1996, p. 51). Amante da vida, Cherea sabe, tanto quanto Calígula, que uma felicidade cotidiana é medíocre diante dos grandes objetivos e conquistas de que o homem é capaz, mas ele não desespera diante disso e menos ainda sacrifica uma felicidade efêmera e comum em nome de uma ideia, por mais grandiosa que seja. Ele luta contra as abstrações, contra as filosofias ou lógicas impossíveis de serem refutadas e cuja inserção no real significa o consentimento no apocalipse, pois, para Cherea, trata-se de restabelecer ao mundo a coerência que lhe deram os homens e não deixar que a lógica inumana dos tiranos faça da terra um cemitério: “eis o que me aterroriza nele e que eu quero combater. Perder a vida é pouca coisa e eu terei esta coragem quando necessário for, mas ver dissipar-se o sentido desta vida, desaparecer nossa razão de existir, eis o que me é insuportável. Não se pode viver sem razão” (CAMUS, 1996, p. 51). Todavia, para deter o mal e restabelecer a paz e a coerência do mundo, Cherea, paradoxalmente, assente no assassinato de seu senhor, ainda que sua motivação não tenha a ver com os interesses e a hipocrisia dos patrícios. Para não morrer e não deixar que os outros morram, Cherea recorre ao assassinato, contradição que, como em *Os justos*, pergunta pelos limites da ação em nome do amor à vida, de um mundo mais justo ou de todas as ideias e valores que reverberam o desejo humano por uma unidade reconciliadora na existência. Cherea estabelece um valor para a ação, ele ajuíza e hierarquiza os atos humanos para impedir que as abstrações mais nocivas ganhem

corpo, já que a própria realidade histórica se constrói a partir da materialização ou da encarnação das ideias dos homens no seio da realidade, por isso, a questão maior que o preocupa não diz respeito exclusivamente aos limites da ação, mas, antes, à distância entre as abstrações do pensamento e a realidade concreta.

A oscilação entre lucidez e insanidade impede que se considere o imperador apenas como um louco ou como alguém completamente são, por isso, Calígula constitui uma personagem ambígua, irônica na medida em que se assume como ator e representa a própria loucura, sem que seja possível defini-lo como um louco que representa o papel de um imperador ou como um imperador que representa o papel de um louco. Seu delírio aparece através dos meios de que se vale para dar curso à sua revolta, de modo que sua conduta o caracteriza como alguém fora da norma que, ao transgredir as leis e as convenções dos sistemas dos valores estabelecidos, torna-se um perigo social a ser eliminado. Por outro lado, declará-lo simplesmente como insensato é desconsiderar que suas ações desmedidas são possíveis graças à consciência de seu próprio poder enquanto César: “eu acabo de compreender enfim a utilidade do poder. Ele dá chances ao impossível”, diz Calígula a Scipion, “hoje, e por todo o tempo futuro, a liberdade não tem mais fronteiras” (CAMUS, 1996, p. 36). Com isso, Camus pretende que se compreenda a lógica assassina de Calígula, distanciando-se de um entendimento das atitudes do protagonista como mera loucura, uma vez que seus atos, por insanos que pareçam, são astuciosamente organizados e oferecidos como espetáculo cênico. Sob a pena de Camus, o imperador romano cria o espetáculo da própria loucura utilizando-se de seu talento como comediante, o que lhe permite jogar com a relação entre a aparência e a verdade das coisas, representando quantos papéis forem necessários para que o absurdo deixe de ser uma evidência constatável apenas pela consciência individual e ganhe sua encarnação em gestos e condutas humanas. Ao vestir-se grotescamente como a deusa Vênus no terceiro ato, exigindo sarcasticamente que lhe prestem culto, o imperador zomba das crenças religiosas ao apresentá-las como um instrumento de poder que se vale do medo das pessoas para se estabelecerem, procurando encenar com toda a violência e insensatez os desígnios divinos, já que “só há uma maneira de igualar-se aos deuses: sendo tão cruel quanto eles” (CAMUS, 1996, p. 94). Atuando, ele mimetiza a indiferença e a atrocidade que vê reinar no mundo, procurando por meio da arte tornar-se o deus criador de uma nova ordem das coisas fundamentada na destruição sistemática que lhe permita ao mesmo tempo contemplar e imergir no devir do universo. Acusado de blasfêmia por Scipion, o imperador dispara: “Não, Scipion, isso é arte dramática! O erro de todos esses homens é não crer suficientemente no teatro. Eles saberiam sem isso que é permitido a todo homem representar as tragédias celestes e se tornar deus [...]” (CAMUS, 1996, p. 97).

Por meio da representação cênica, Calígula enseja o mesmo desvendamento da verdade do absurdo aos outros que o assistem, por meio da representação irônica dos costumes ele procura mostrar a ausência de sentido que a tudo abarca e o caráter trágico da existência enquanto impossibilidade de se delimitar com clareza os limites entre a ficção e a realidade, entre o que se sabe realmente e o que se imagina saber.

Desde o início da peça sabemos pela boca dos patrícios que Calígula é um imperador poeta, caracterizado por arroubos líricos, uma bela alma atormentada pela descoberta do absurdo e que termina por sucumbir à sua lógica em vez de, como Sísifo, superá-la. Enquanto artista, Calígula busca dar ao real a forma que ele não tem, corrigindo-o, procurando nele incutir as suas demandas subjetivas por unidade sem o distanciamento que a arte estabelece em relação ao real. O apreço e a dedicação à poesia testemunham, assim, em favor de sua aspiração ao absoluto, pois, se a forma poética visa reconfigurar o mundo por meio das palavras, com o auxílio do poder e a serviço de uma revolta desmedida, os versos do imperador podem, com efeito, interferir na ordem das coisas. No quarto e último ato da peça, alertado já por Hélicon do complô armado contra ele, Calígula convoca os patrícios no meio da noite e ilude a todos ao representar, com a ajuda de Caesônia, a própria morte; ele joga com a vida,<sup>197</sup> brinca com seus limites ao encenar o próprio fim, conferindo corpo e voz à lógica absurda e, ao mesmo tempo, à revolta contra ela. A morte, aliás, constitui o tema escolhido para o concurso de poetas que ele organiza, revelando que redigira uma composição sobre o assunto e que a recitava para si todos os dias, encarando sua poesia como uma forma para a própria conduta, de modo a dissolver a distância entre a arte e a vida: “é a única composição que eu fiz”, diz o imperador, “mas também, ela prova que eu sou o único artista que Roma conheceu, o único, entendeu, Cherea, que põe em acordo seu pensamento e seus atos. [...] Os outros criam por falta de poder. Eu, eu não tenho necessidade de uma obra: eu vivo” (CAMUS, 1996, p. 137). A criação artística é apreciada pelo imperador na medida em que a vida pode ser duplicada por meio dela, de modo que a tentativa de supressão das fronteiras entre a abstração e a realidade conduz Calígula a exigir que os poetas se abstenham da verbosidade contemplativa dos versos para dedicarem-se à vida real, ao verdadeiro existente, como queria Nietzsche, à vida considerada em sua dimensão dionisíaca.<sup>198</sup> No entanto, ao tentar colocar a todo custo em acordo o pensar e o agir,

<sup>197</sup> Sabe-se que os primeiros manuscritos da peça indicavam a intenção de que o autor queria nomeá-la como “Calígula ou o Jogador”, tendo em vista que à época, em 1937, Camus pensava em escrever um romance “do jogador”; aliás, a peça mesma, segundo Gay-Crosier (1967, p. 71), constitui “um jogo monstruoso em que um homem conduz, como Nietzsche ao dionisíaco que afunda na loucura, ‘sua lucidez no êxtase’”.

<sup>198</sup> Como a peça sofreu diversas alterações por parte do autor até sua versão definitiva de 1958, seria lícito afirmar que sua concepção tenha sido influenciada pela crítica de Antonin Artaud ao teatro ocidental em seu ensaio de 1938, *O teatro e seu duplo*. Artaud reconhece em sua cultura um colapso generalizado da vida que seria necessário enfrentar por meio de uma identificação ou coincidência dos atos com o pensar e, nesse sentido, o teatro constituiria

sem distanciamento, Calígula, em nome de seu desejo unificante leva a cabo uma conduta assassina que só consegue manter-se eliminando aqueles que se lhe opõe, despovoando paulatinamente o mundo, fazendo da terra um deserto repleto de cadáveres.<sup>199</sup>

A lógica de afirmação absoluta da vida pelo imperador descamba, assim, na destruição da vida mesma, no consentimento ao assassinato e na própria aniquilação, semelhante às consequências que a filosofia de Nietzsche e a obra de Sade apresentam, conforme Camus argumenta em *O homem revoltado*.<sup>200</sup> Após o estrangulamento de Caesonia, o delírio lógico e extasiante de Calígula atinge seu ápice em seu monólogo diante do espelho, cena na qual, face a face consigo mesmo, esgotado pela atuação incessante e defrontado com sua realidade, o imperador destrói a própria imagem num gesto desesperado contra o fim solitário e ainda carente da realização de seus anseios profundos de uma plena felicidade na existência.

Tudo parece tão complicado. Tudo é tão simples, contudo. Se eu tivesse a lua, se o amor bastasse, tudo mudaria. Mas onde saciar esta sede? Qual coração, qual deus teriam para mim a profundidade de um lago? (*Se ajoelhando e chorando*.) Nada neste mundo, nem no outro, que esteja à minha medida. Eu sei, no entanto, e tu também o sabes (*ele estende as mãos para o espelho chorando*), que bastaria que o impossível existisse. O impossível! Eu o procurei nos limites do mundo, nos confins de mim

---

uma convocação de forças que, pelo exemplo, conduziria o espírito à origem de seus conflitos, de modo que o humano pudesse enxergar-se como é, sem máscara. O teatro apresentaria assim uma forma de vida renovada, semelhante à peste que coloca o humano diante de seus mais recônditos e terríveis sentimentos, fazendo-o confrontar o que ele pensa sobre si mesmo e aquilo que ele efetivamente é, aquilo que a sua ação revela sobre ele: “[...] o teatro também toma os gestos e os impulsiona ao limite: como a peste ele refaz a cadeia entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. [...] Todos os conflitos que dormem em nós nos são restituídos por ele com suas forças e ele dá a essas forças nomes que saudamos como símbolos: e eis que diante de nós tem lugar uma batalha de símbolos, chocando-se uns contra os outros em um impossível atropelamento; pois não pode haver teatro senão a partir do momento em que começa realmente o impossível e no qual a poesia que se passa sobre o palco alimenta e sobreaquece os símbolos realizados. Esses símbolos que são os signos de forças amadurecidas, mas até ali presas em cativeiro, e inutilizáveis na realidade, explodem sob o aspecto de imagens inacreditáveis que conferem cidadania e existência aos atos hostis por natureza da vida das sociedades. Uma verdadeira peça de teatro abala o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, impulsiona a um tipo de revolta virtual e que, aliás, não pode ter todo seu apreço a não ser que permaneça virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil” (ARTAUD apud Gay-CROSIER, 1967, p. 135). Vemos com isso uma relação profícua entre as ideias do crítico e as concepções dramáticas de Camus, de modo que durante os anos em que reescreve Calígula o autor parece configurar na peça alguns elementos que Artaud propõe para a criação do novo teatro, como a “batalha de símbolos” e o esforço em realizar um espetáculo que impulsiona o espectador à “revolta virtual” e à “atitude heroica e difícil” que muito se assemelha ao questionamento sobre a ação ética, fundamental para o pensamento camusiano. O teatro que Artaud deseja convida as forças físicas a abafar o verbalismo, de modo que os gestos adquiram significação tanto quanto as palavras, constituindo um drama carnal que não deve trazer ao palco uma realidade enganosa sobre a vida, mas a comunicação das forças profundas, por mais obscuras que sejam, que determinam a ação humana, ideia também pertinente à dramaturgia de Camus.

<sup>199</sup> Como esclarece o próprio Camus no prefácio à edição americana de *Calígula*, “não se pode tudo destruir sem destruir a si mesmo. Isso explica porque Calígula despoeva o mundo ao seu redor e, fiel a sua lógica, faz o necessário para armar contra ele mesmo aqueles que findarão por lhe matar. Calígula é a história de um suicídio superior. É a história do mais humano e mais trágico dos erros. Infiel ao homem, por fidelidade a ele mesmo, Calígula consente em morrer por ter compreendido que nenhum ser pode se salvar sozinho e que não podemos ser livres contra os outros homens” (CAMUS, A. Préface à l’édition américaine de “Calígula and three other plays”. In: *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 2006, p. 447).

<sup>200</sup> De acordo com Raymond Gay-Crosier (1967, p. 64), “não há dúvida de que através das terríveis aventuras espirituais de Calígula Camus não queira fazer sentir a virulência do contágio niilista. Ele não pode sobretudo perdoar a seu mestre [Nietzsche] que a revolta possa chegar[...] à exaltação do mal”.



mesmo. Eu estendi minhas mãos (*gritando*), eu estendo minhas mãos e és tu que eu encontro, sempre tu diante de mim, e eu estou cheio de ódio por ti (CAMUS, 1996, p. 149).

Entregando-se aos golpes assassinos dos patrícios liderados por Cherea, Calígula, estertorando e rindo, grita: “eu ainda estou vivo!”, sugerindo com isso, antes do fechar da cortina, que ele morre, como o herói trágico, irreconciliado, indicando que a sede pelo impossível reside sempre intacta nas profundezas de cada alma humana. Assim como a personagem Martha de *O mal-entendido*, o protagonista parece ter sido criado por Camus com o intuito de colocar sua filosofia à prova, ou seja, exibir a conduta obstinada de uma consciência lúcida acerca da realidade trágica da existência decorrente de uma revolta desmedida diante da impossibilidade de consumação das demandas por unidade que ressoam em todos os homens. Nesse âmbito, cada personagem em cena em *Calígula* parece dar vida a uma forma de conduta diante do absurdo cujas consequências incitam ao questionamento sobre os limites da ação na busca inevitável de todo ser pela felicidade, de modo que a revolta contra a sua impossibilidade é apresentada por meio de cenas ou unidades de ação dramática que buscam configurar o conflito advindo das tentativas de acordo entre o pensamento e a conduta das personagens. Como em *O mal-entendido* e mesmo em *Os justos*, a imagem é configurada pelo autor enquanto cena dramática, o que significa dizer que sua forma se constitui cenicamente, isto é, que sua composição se dá por meios próprios ao teatro – gestos, expressões corporais, diálogos que definem uma ação desenvolvida num tempo e num espaço determinados – de modo que tal composição cênica da imagem vivifique os conflitos oriundos da assunção do absurdo e da revolta na existência por meio de sua encarnação em gestos ou ações humanas, inscrevendo-os em corpos reais que mobilizam uma reflexão filosófica sobre eles.

Cena e imagem constituem, assim, uma só coisa: a cena é imagem e a imagem só pode ser configurada enquanto cena, enquanto segmento de uma ação unitária e contínua cujo simbolismo advém da apresentação ou figuração das consequências da tentativa de acordo entre o pensamento e a ação das personagens, constituindo o símbolo um resultado de certa maneira de agir e não de uma maneira de ser, de acordo com o que pensava Aristóteles acerca das finalidades da tragédia. Se, como vimos, o símbolo supõe dois mundos, dois universos distintos que se correspondem e se entrelaçam, em *Calígula*, o universo abstrato do pensar e o mundo prático da ação humana relacionam-se por meio de uma constante tensão, indiciando uma oscilação entre a imagem cênica e o que ela simboliza, um conflito manifesto por meio da ação das personagens, as quais geralmente aparecem como uma crítica ou uma desconstrução de suas motivações iniciais, do pensamento que as gerou, sugerindo algo para além do que é visto em cena e que permite a expansão de seu significado. Nesse contexto, a cena é simbólica porque

opera uma passagem do particular, isto é, a ação situada das personagens na cena, para o geral, ainda que de modo indeterminado, que corresponde às consequências que essas ações podem apresentar efetivamente no âmbito da condição humana.

Devido a esse movimento entre o geral e o particular próprio ao símbolo e que malogra em *Os justos*, as cenas de *Calígula* produzem inicialmente um efeito sensível através do qual uma significação outra pode ser vislumbrada, indiciando que algo ali pede para ser interpretado, assim, os gestos das personagens não evocam um sentido prévio, mas expõe seu caráter sensível à reflexão. A cena em que Calígula enforca Caesonia ou aquela em que estilhaça o espelho diante do qual monologa angustiadamente, não conduz obrigatoriamente a uma interpretação mais profunda, isto é, metafísica, sobre seu sentido, podendo representar apenas o enforcamento da amante pelo imperador louco que, depois, atormentado pelo remorso, quebra o espelho que lhe mostrava sua face assassina; contudo, por meio de seus gestos e falas, nota-se que Camus pretende incitar à procura de um sentido para a cena que a considere como o resultado da conduta das personagens, alcançando seu simbolismo ou uma significação a partir de sua evidência sensível, de modo que a interpretação seja estimulada pelo jogo sempre tenso entre o pensamento das personagens e as ações que o desconstroem em suas motivações primeiras. Desse modo, o assassinato de Caesonia aparece não apenas como um crime passional de foro íntimo, mas, a partir disso, ocasionado tanto pela fúria destruidora dos que buscam o impossível no absurdo quanto pela permissividade de um amor egoísta e dependente; do mesmo modo, o imperador pode ter sido acometido pelo remorso em vista da esterilidade de seus crimes, mas seu grito final sugere, como um desdobramento disso, o apelo de todos os seres em vivenciar plenamente a vida, mesmo em seus estertores, ecoando a busca trágica de todo humano pela unidade.

Em *Calígula* a imagem simbólica não é configurada como forma organizadora e imobilizadora de uma vivência, como era o caso nos ensaios de *O avesso e o direito* e *Núpcias*, mas enquanto ação cênica, isto é, como imagem viva no palco, em constante movimento, encarnada pelos atores que a insuflam de vida emprestando-lhe seu corpo e seu espírito para que o espectador seja colocado diante do dilema sobre como se conduzir, como agir em meio ao absurdo e à revolta. Se antes, nos romances, a cena em si mesma enquanto momento ou situação particular da evolução do enredo nada dizia, pois só começava a comunicar um significado ao ser associada às outras cenas da narrativa, no teatro camusiano analisado, símbolo e cena parecem estar reunidos e imbricados na configuração dramática ou teatral da imagem operada por Camus: o símbolo se encontra *em cena* e não apenas *na* cena, a qual, no

teatro, só existe em função de corpos reais, os atores, cuja expressão busca dar vida aos conflitos vividos pelas personagens.

A propósito, em *O mito de Sísifo*, cuja gênese coincide com a de *Calígula*, o autor destaca o caráter carnal da arte cênica: “a convenção do teatro é que o coração só se expressa e se faz entender pelos gestos e com o corpo – ou pela voz, que é tanto da alma quanto do corpo. A lei dessa arte quer que tudo cresça e se traduza em carne. [...] O corpo é rei” (CAMUS, 2010, p. 84). O ator é, portanto, aquele que dá a ver, aquele que possibilita no palco a cena simbólica, promovendo um questionamento incessante sobre a forma pela qual ele organiza a desordem dos gestos humanos em uma unidade satisfatória, em uma expressão significativa vivificadora da fugacidade extasiante dos corpos e suas condutas. Para Camus, (2010, p. 84), “[...] a metade da vida de um homem é passada em subentendidos, olhando para o outro lado e se calando. O ator é aqui o intruso. Quebra o sortilégio dessa alma acorrentada e as paixões por fim se precipitam em sua cena. Elas falam em todos os gestos, vivem aos gritos”. Enquanto criação artística, o ofício do ator consiste em um questionamento sobre os limites da expressão, sobre a forma mais acertada ou coerente por meio da qual sua inteligência e seu corpo, unidos, podem dar vida ao conflito profundo que uma personagem vivencia. Nesse sentido, é possível observar que Camus tende a acentuar também em *Calígula* a sobriedade de suas personagens em detrimento de uma configuração psicológica, de modo que as suas ações não dizem respeito a uma mera característica de seu temperamento ou a sua “personalidade”, mas a um questionamento que o autor pretende fazer viver, atribuindo-lhe um “suporte de carne” e que diz respeito, como vimos, à tentativa já pensada por Nietzsche de uma recriação moderna da tragédia antiga, levada a cabo também em *O mal-entendido*. A tragédia que Camus vislumbra na modernidade diz respeito então à pergunta sobre a (im) possibilidade de realização da felicidade na vida, visto que mesmo a revolta contra tal fracasso termina no impasse trágico da busca por um limite ético que a direcione, mas que nunca é dado, o que exige uma consciência sem repouso, perpetuamente atenta aos desvios éticos que, contudo, só podem ser efetivamente conhecidos na ação. A imagem que Camus configura em suas peças teatrais procura efetuar, portanto, um entrecruzamento da experiência sensível com a reflexão filosófica, relacionando-as intimamente por meio de uma obra de arte em que os valores direcionadores da conduta humana têm a sua validade testada na ação, na cena ou situação dramática da qual um questionamento – e não uma resposta – vem à tona. Enquanto imagens vivas, símbolos dos impasses que a ação coloca às idealizações do pensar, os atores encarnam um conflito apresentando-o em imagens, encenando-o, tornando-o compreensível a partir da experiência ou do momento sensível característico a toda obra de arte e não a partir de conceitos ou teses

previamente concebidas a ilustrar no palco, de modo que ao espectador não seja apresentada uma reflexão acabada, mas um dilema ou paradoxo a ser pensado em relação à sua própria conduta no mundo.

Diante disso, nota-se que para Camus a experiência sensível fornece ocasião primordial para a reflexão filosófica e dela não pode ser desvinculada caso se queira que o pensamento não se distancie da vida e de sua realidade concreta para perder-se em conceituações que só tem validade lógica, mas não dizem respeito aos questionamentos e contradições vividos cotidianamente pelos homens. Nas peças analisadas, a imagem cênica é configurada a partir da recriação, operada pela imaginação do autor, de condutas humanas e vivências possíveis sobre a revolta e o absurdo cuja inspiração, no caso de *Os justos* e *Calígula*, provém de acontecimentos históricos e em *O mal-entendido* de uma notícia de jornal.<sup>201</sup> No teatro camusiano, a imagem constitui uma unidade de ação que se desenrola num determinado tempo e lugar, ela é constituída por corpos em movimento cuja ação unitária e contínua não deixa, todavia, de oferecer-se à contemplação, efetuando de uma só vez a união entre cena e símbolo ou a configuração de uma cena simbólica, a qual, justamente por ter seu simbolismo encarnado em corpos reais, acena, como um desdobramento de seu momento sensível, para além do que é visto no palco, em direção a uma reflexão mais ampla sobre a realidade da condição humana.

A partir das peças, dos romances e ensaios analisados até aqui, torna-se possível então distinguir ao menos três formas de configuração da imagem pelas quais a reflexão filosófica do autor é apresentada ou enunciada, testemunhando elas a favor da asserção de que “só se pensa por imagens”, escrita por Camus em seus cadernos em 1936, no início de sua carreira, frase esta que reverbera por toda sua obra. Camus sugere, assim, que a imagem consiste em um fenômeno sensível, uma percepção a ser recriada pelo trabalho da imaginação e da inteligência juntas, com vistas a uma ampliação do pensar que o conduza às implicações metafísicas dos conflitos da existência humana comum. Nessa senda, nota-se que na obra camusiana a imagem goza de

---

<sup>201</sup> Como informa David Walker (2006, p. 1329), baseado nas observações de Roger Grenier, em 6 de janeiro de 1935 os jornais *L'Écho d'Alger* e *La Dépêche algérienne* publicam a seguinte notícia: “Belgrado, 5 de janeiro. *La Vreme* noticia um terrível assassinato cometido em um pequeno hotel de Bela-Tserkva pela proprietária do estabelecimento e sua filha sobre a pessoa de seu filho e irmão, Petar Nikolaus. Este, trabalhando durante vinte anos no estrangeiro, tinha reunido um pequeno capital do qual ele queria devolver uma parte...”. O comentarista atenta para o fato de que os jornais à época lucraram com o horror da notícia, fazendo sobressair que os laços de parentesco e “a voz do sangue” não conseguiram impedir a catástrofe: “terrível tragédia”, publicava *L'Écho d'Alger*, “ajudada por sua filha, uma hoteleira mata para roubar um viajante que não era outro que seu filho. Ao saber seu erro, a mãe se enforca, a filha se joga num poço”; já *La Dépêche algérienne* anunciava: “um homem, voltando a seu país após uma ausência de vinte anos, foi assassinado por sua mãe e sua irmã que não o tinham reconhecido”. O fato, portanto, vivificou o tema lendário da volta do filho pródigo, de modo que, para nosso autor, essa atualização de um mito, além das circunstâncias históricas de sua vivência da ocupação alemã, ocorridas posteriormente, o inspirou na criação de *O mal-entendido* (Cf. WALKER, D. H. Le malentendu – Notice. In: *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 2006).

um estatuto particular que se distancia e ao mesmo tempo se aproxima das concepções que a tradição filosófica moderna cunhou a respeito dela, não pretendendo o autor estabelecer uma posição definitiva a respeito do trabalho e da importância da imaginação em relação ao pensamento racional, mas valorizar a relação íntima e necessária entre ambos na construção de uma reflexão filosófica mais interrogante e menos totalitária, menos abstrata e mais próxima da vida concreta do humano e dos impasses que sua ação no mundo revela.

## VII

### A IMAGINAÇÃO E A IMAGEM NA FILOSOFIA

#### 1. A metafísica clássica e sua concepção de imagem

A imaginação enquanto instância ou faculdade produtora de conhecimento, da capacidade de criação e caminho para a verdade recebeu, a maioria das vezes, papel coadjuvante ou foi marginalizada na história da filosofia, a qual sempre esteve ancorada no pensamento racional como fio condutor das investigações sobre a constituição do ser. A faculdade produtora de imagens, assim, foi relegada à condição de inferioridade pela reflexão filosófica, sendo vista tradicionalmente como o negativo da razão, como alteridade da reflexão genuína ou antítese de tudo o que se refere ao ser e a seu conhecimento positivo, uma vez que é pensada como arredia a determinações e furtiva ao pensamento racional, tendo em vista as características a ela habitualmente atribuídas como as de faculdade criadora de fantasias sem controle ou instância meramente reprodutora do real. Dado que o eixo temático desta pesquisa se centra na investigação acerca do estatuto da imagem no pensamento de Camus, torna-se necessário, à guisa de conclusão, uma averiguação dos momentos mais ilustrativos em que a imaginação e a imagem foram pensadas na história da filosofia para, posteriormente, assinalarmos que ordem de dissidências ou confluências encontraremos a seu respeito na obra camusiana. Sendo assim, não se trata aqui de realizar uma análise teórica pormenorizada a respeito da faculdade da imaginação na história do pensamento filosófico ocidental, mas delinear uma abordagem filosófica acerca da imagem, pensando a possível contribuição do pensamento camusiano para o tema. Diante disso, seguiremos a reflexão iniciada por Jean-Paul Sartre em *A imaginação*, obra que será agora objeto de nosso estudo.

Na introdução da obra mencionada, Sartre procura criticar o modo pelo qual o pensamento moderno e contemporâneo lida com o estatuto da imagem, ressaltando a homogeneidade da abordagem na qual são pensados pela filosofia os produtos da imaginação, apesar das diferenças notáveis a respeito do assunto na metafísica dos seiscentos, dos setecentos, na psicologia positivista do século XIX e também em textos filosóficos do século XX. Para Sartre, tal multiplicidade de análises encobre o que ele nomeia uma “metafísica ingênua” que, ao refletir sobre a imagem, não estabelece diferença entre a identidade de essência e a identidade de existência, o que quer dizer que esta metafísica trata o objeto que nos aparece em imagem como sendo o mesmo objeto presente na realidade. O objeto apresenta

assim, segundo Sartre, uma identidade de essência no que concerne à sua estrutura e singularidade, mas não uma identidade de existência, pois o modo como o objeto existe na imagem é diferente do modo como ele existe na exterioridade.

Olho esta folha branca posta sobre minha mesa; percebo sua forma, sua cor, sua posição. Essas diferentes qualidades têm características comuns: em primeiro lugar, elas se dão ao meu olhar como existências que apenas posso constatar e cujo ser não depende de forma alguma do meu capricho. [...] Mas eis que, agora, desvio a cabeça. Não vejo mais a folha de papel. Agora vejo o papel cinzento da parede. A folha não está mais presente, não está mais *ai*. Sei, entretanto, muito bem, que ela não se aniquilou: sua inércia a preserva disso. Ela cessou, simplesmente, de ser *para mim*. No entanto, ei-la de novo. Não virei a cabeça, meu olhar continua dirigido para o papel cinzento; nada se mexeu no quarto. Entretanto, a folha me aparece de novo com sua forma, sua cor e sua posição; e sei, muito bem, no momento em que ela me aparece, que é precisamente a folha que eu via há pouco. [...] Afirmando, sem dúvida, que é a *mesma* folha com *as mesmas* qualidades. Mas não ignoro que esta folha ficou lá em seu lugar: sei que não desfruto de sua presença [...]. É bem a mesma folha, a folha que está presentemente sobre minha escrivaninha, mas ela existe de outro modo. Eu não a vejo, ela não se impõe como um limite à minha espontaneidade; e também não é um dado inerte existindo *em si*. Em uma palavra, ela não existe *de fato*, existe *em imagem* (SARTRE, 1964, pp.5-6, grifos do autor).<sup>202</sup>

Na imagem o objeto coincide, em sua natureza, com o objeto exterior ao sujeito, no entanto, ele se apresenta de um modo completamente diferente daquele de sua existência concreta; o objeto do mundo real existe de fato, já seu correlato imaginário não, o que significa dizer que o objeto não existe concretamente na consciência, mas existe como imagem, sendo esta existência radicalmente distinta da existência no mundo exterior. Posto isso, a confusão entre a identidade de essência e a identidade de existência, segundo Sartre, oferece as bases para a constituição de uma “metafísica ingênua” da imagem, a qual a destitui de sua singularidade, encarando-a enquanto um objeto, uma coisa, de modo que a reflexão sobre a natureza das imagens em geral, que toma os produtos da imaginação como seu objeto de investigação, será confundida com o próprio pensamento imagético – o pensar por imagens – concluindo que a imagem existe, portanto, como um objeto.

[...] desde que desviamos nosso espírito da pura contemplação da imagem enquanto tal, desde que pensamos sobre a imagem sem formar imagens, verifica-se um deslize e da afirmação de identidade de essência entre a imagem e o objeto, passamos a uma identidade de existência. Já que a imagem é o objeto, concluímos que a imagem existe como o objeto. E, desta maneira, constitui-se o que chamaremos de *metafísica ingênua* da imagem (SARTRE, 1964, p. 7, grifos do autor).

Ora, se a imagem é encarada enquanto objeto, a ela serão atribuídas as mesmas propriedades do objeto real tal como apreendido pela percepção, relegando-a à condição de cópia ou reprodução da realidade, condição que a institui enquanto coisa que se aloca na consciência e lhe retira qualquer possibilidade de uma existência autônoma. Sendo assim, à

<sup>202</sup> SARTRE, J-P. *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

imagem estará reservada a condição de inferioridade, sendo a ela imputada a possibilidade de erros e ilusões no processo de conhecimento que primeiramente se ancora nas potencialidades da percepção, vistas como mais intensas e certeiras, para a garantia de sucesso na apreensão do real. De acordo com a crítica sartreana, a despeito da diversidade de teorias produzidas na modernidade sobre o estatuto da imagem, todas elas sustentam, de uma forma ou de outra, um pensamento uniforme e que coisifica a imagem, pensando-a ingenuamente como sucedâneo da percepção ou como “sensação enfraquecida”, bem como algo pertencente à estrutura da consciência.

No sistema filosófico de Descartes, segundo a crítica sartreana, há uma recusa em se considerar a experiência sensível como uma etapa válida para a aquisição de um conhecimento seguro, pois as sensações são subjetivas, encaradas como contraditórias e instáveis, sujeitas a uma mutabilidade constante, o que impediria a certeza necessária para o conhecimento. Ao afirmar o homem como um ser dual, composto de duas instâncias separadas, o pensamento e a corporeidade, o filósofo atribui a esta última a atividade imaginária, de modo que a imagem será encarada como uma coisa oriunda dos movimentos mecânicos e sensórios do corpo em sua relação com os objetos da exterioridade, oferecendo-se como objeto de reflexão para a consciência ao qual cabe ao entendimento a elucidação.<sup>203</sup> Contudo, antes de ser encarada como um objeto estranho a ser conhecido, a imagem atua na alma despertando-lhe movimentos e ideias a respeito do mundo, bem como elementos ali já presentes ou inatos que até então estavam adormecidos, nesse sentido, considerando o dualismo radical presente na filosofia de Descartes, Sartre se pergunta: de que modo então, nesse autor, as imagens advindas unicamente da exterioridade podem surgir na alma despertando conteúdos inativos, mobilizando-a? Sartre não encontra resposta satisfatória, afirmando que na filosofia de Descartes as imagens são encaradas como coisas exteriores ao pensamento, uma vez que toda e qualquer imagem é derivada de excitações ou movimentos corporais, como as sensações, e carregam consigo o lastro da imprecisão e da dúvida que caracterizam a apreensão sensível.<sup>204</sup> Descartes realizaria,

---

<sup>203</sup> De acordo com Sartre (1964, p. 11), em Descartes “a imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. Matéria e consciência excluindo-se uma à outra, a imagem, na medida em que é desenhada materialmente em alguma parte do cérebro, não poderia ser animada de consciência. Ela é um objeto, tanto quanto o são os objetos exteriores”.

<sup>204</sup> Como nota Rita Paiva (2005, p. 101, grifo da autora), “inserindo-nos na perspectiva crítica com que Sartre lê Descartes, é lícito asseverar que na filosofia cartesiana a imaginação ou as imagens não apenas são desconsideradas como elementos constitutivos do conhecimento, visto que o mesmo deve ser atingido por uma inspeção das ideias interior à consciência, mas nem sequer se aventa a hipótese de que elas sejam concebidas como um conhecimento outro, uma alteridade qualquer do pensar racional, constituindo assim uma forma distinta de pensamento. Antes se associam ao mudo sensível cujos fundamentos são recusados *a priori*, visto que comumente falsos, ilusórios e suscetíveis à dúvida”. Cf. PAIVA, Rita. *Subjetividade e Imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*. São Paulo: Humanitas, 2005, pp. 95-134.



assim, um divórcio entre pensamento e imagem, associando ao primeiro atributos como a verdade e o conhecimento seguro, enquanto a segunda é relacionada ao erro, à incompletude, à incerteza na apreensão do mundo e à incapacidade para o conhecimento. Aqui a imagem não se constitui como qualquer forma outra de pensamento, mas como obstáculo para o alcance da verdade pelo sujeito, sendo geradora de ilusão e instaurada enquanto sinônimo da percepção. De acordo com a interpretação de Sartre, na metafísica cartesiana a imaginação atua como coadjuvante em relação ao protagonismo do pensamento racional; originada a partir do mecanismo corpóreo, a ela é atribuído o estatuto de reprodução inferior do real, sendo algo exterior à consciência e dotada do caráter de coisa tal como os objetos do mundo material.

Outra resposta da metafísica clássica sobre a problemática da imagem será produzida pela filosofia empirista de David Hume que procura pensar o mundo como um universo de imagens. Para o filósofo escocês, contrariamente ao registro cartesiano, as ideias produzidas pelo espírito são todas decorrentes das impressões sensíveis e delas não diferem quanto à sua natureza, de modo que todo pensamento reduz-se a um sistema de imagens. Nesse âmbito, a imaginação não se distingue de outras formas de consciência, pois sendo a impressão sensível a responsável pela geração dos conteúdos mentais, Hume estabelece uma equivalência entre imagem e percepção, bem como entre imagem e ideia. O acesso ao mundo exterior é dado somente pela via perceptiva: as impressões sensíveis que temos do mundo e que formam as ideias em nossa imaginação aparecem como objetos perceptivos particulares, desvinculados dos objetos externos, os quais são percebidos de acordo com o modo de apreensão de nossa sensibilidade e nunca em sua natureza objetiva. Nosso conhecimento do mundo, cujos limites confluem com os de nossa sensibilidade, é puramente um mundo de imagens produzidas pela percepção, o que nos leva a acreditar firmemente em uma realidade exterior na qual supomos todo um mundo de objetos reais com base apenas nas impressões sensíveis que nos afetam. Uma vez que em Hume as ideias não diferem das impressões em sua natureza, são elas também imagens apreendidas pela sensibilidade e explicitadas na consciência por meio do movimento mecânico de suas associações; a constituição do pensamento se dá, portanto, por meio de imagens que, ao se associarem mecanicamente de acordo com suas relações de contiguidade e semelhança, como peças num quebra-cabeça, se ajustam na mente e produzem o pensar, revelando o caráter coisificado ou a equivalência tão criticada por Sartre entre a imagem e o objeto concreto. Certamente Hume recusa o pensamento cartesiano e seu sistema que cinde pensamento e sensibilidade, numa supervalorização do conhecimento puro, atingido unicamente pelo exercício solipsista da razão desvinculada do mundo sensível, porém, de acordo com a crítica sartreana, mesmo postulando a existência de um mundo imagético

inescapável ao sujeito e de onde ele retira todas as suas ideias, ao tratar da natureza da imagem Hume recai no mesmo registro do qual se valera Descartes, pois retoma o enfoque material da imagem, isto é, conserva sua origem sensível, tornando-a mais uma vez indistinguível das coisas do mundo concreto. Tal como pensada por esta filosofia, a imagem coincide, ao menos em princípio, com a percepção – fato já problemático para Sartre – para depois ser ainda relegada à uma posição subalterna em relação a esta no que concerne à sua intensidade e eficácia.<sup>205</sup>

Sartre também se volta para uma análise da psicologia que, ao emancipar-se da filosofia no século XIX e aproximar-se da fisiologia, exercerá um papel decisivo na reflexão sobre a imagem. O advento da psicologia como ciência, de acordo com Sartre, impossibilitou que as teorias românticas acerca da imagem pudessem florescer, mesmo sendo elas incipientes, na visão do autor, pois não constituíam uma doutrina acabada. O movimento romântico em geral, contrário ao que postulavam Descartes e Hume, tinha por mérito duvidar da identidade de natureza entre imagem e sensação, sustentando a existência de um abismo intransponível entre o objeto ausente ou imaginário e a sensação original produzida por um objeto presente. Tal visão, contudo, não chegou a se expandir, sendo suplantada pelo viés psicológico – e positivista – que procurava pensar a imagem sob o registro associacionista em suas relações com o mecanicismo e o determinismo. Posto isso, não é difícil inferir que para Sartre a abordagem psicológica em questão preservará o estatuto da imagem tal como já pensado pela tradição filosófica. Para a crítica sartreana, psicólogos como Taine encaram a psicologia como ciência dos fatos, capaz de proferir diagnósticos precisos acerca dos eventos psíquicos, os quais são encarados como o produto de associações mecânicas, evidenciando uma concepção das atividades mentais como semelhantes ao movimento físico, produzindo uma relação de equivalência com o modo de ser das coisas ou objetos exteriores. Sendo assim, tal postura resultará numa compreensão reducionista da imaginação e da imagem, uma vez que toda e qualquer atividade psíquica será encarada apenas a partir de sua ligação com os movimentos fisiológicos, o que significa dizer que a imaginação será tratada mais uma vez enquanto instância inferior ao pensamento, atuando condicionadamente como um reflexo das sensações.<sup>206</sup> Novamente, portanto, nada novo emerge com respeito à problemática da imagem,

---

<sup>205</sup> “Em vista disso, a resposta de Hume ao problema da imagem, qual seja, a instauração de um reino de puras imagens, nada inova, antes perpetua a estrutura da imagem enquanto coisa exterior ao processo da consciência. Coisificando-a, denega-se mais uma vez uma interpretação segundo a qual a imagem poderia ser apreendida como uma forma outra de consciência, ainda que distinta do pensamento” (PAIVA, 2005, p. 114).

<sup>206</sup> “Não há nada de real no eu, com exceção da fila de seus acontecimentos. Esses acontecimentos, diversos de aspecto são os mesmos em natureza e se reduzem todos à sensação; a própria sensação, considerada de fora e pelo meio indireto que se chama percepção exterior se reduz a um grupo de movimentos moleculares [...] Tudo aquilo

de modo que também a psicologia positivista em sua reflexão recai no mesmo equívoco das metafísicas anteriores, como a de Descartes, por exemplo. Para a crítica sartreana, nas concepções até agora analisadas não se encontram tentativas que procurem pensar o conhecimento por imagens ou a imaginação como uma forma de consciência, ao contrário, a imagem é sempre pensada enquanto “sensação remanescente”, no dizer do autor, e seu registro é o da fixidez, da imobilidade dos objetos do mundo concreto, da invariabilidade das coisas destituídas de movimento.<sup>207</sup>

## 2. A concepção de imagem em Husserl e Sartre: ruptura ou continuidade da tradição?

Prosseguindo em sua investigação, Sartre encontrará na fenomenologia de Husserl uma possível ruptura com a tradição que relega a imagem à condição de coisa e a encara enquanto continuidade da percepção, investigando de modo inédito a imaginação enquanto forma de consciência ou conhecimento específico. Primeiramente é importante ressaltar que para Husserl a fenomenologia tem como objetivo o conhecimento transcendental, isto é, que não visa aos fatos, mas procura investigar os fenômenos tal como eles se apresentam e/ou são apreendidos pelo pensamento, antes de qualquer objetividade ou saber positivo das coisas, o que coloca como preocupação fundamental da fenomenologia saber como as coisas são vivenciadas ou alcançadas pela consciência. Pretendendo pautar-se segundo um método que procura descrever

---

que, no espírito, ultrapassa a ‘sensação bruta’, se reduz a imagens, isto é, a repetições espontâneas da sensação” (TAINÉ apud SARTRE, 1964, p. 24).

<sup>207</sup> Sartre também irá fazer duras críticas à filosofia de Bergson que não serão detalhadas aqui, pois incorrem em objetivos outros que extrapolariam a pretensão de nossa análise de *A imaginação*. Não obstante, é interessante notar que, para Sartre, também Bergson termina por confundir a imagem com a percepção no plano psicológico, instaurando uma cesura entre pensamento e imagem e que a relega mais uma vez à condição de revivescência dos dados sensíveis. Sendo assim, apesar da tentativa bergsoniana de distinguir cuidadosamente no plano metafísico a imagem-lembrança e a percepção, o que encontramos é, de acordo com a crítica de Sartre, uma continuação da submissão da imagem ao pensamento, o qual deve decifrá-la uma vez que a ela é atribuído o caráter de coisa exterior à consciência, de algo que não ela mesma. Entretanto, Rita Paiva (2005, pp. 251-252) enfatiza que nos desdobramentos do pensamento bergsoniano as imagens assumirão um estatuto diferente daquele encontrado nos primeiros textos de Bergson (*Matéria e Memória* e *A Energia Espiritual*), justamente aqueles que Sartre utiliza para tecer sua crítica. Dessa forma, a autora reconhece que Bergson não radicaliza o propósito de pensar as imagens em si mesmas, de modo que a tradição à qual pretendia criticar acaba inserindo-se – ainda que de forma menos incisiva como aponta a crítica sartreana – em seu pensamento, o que inviabiliza uma compreensão, neste momento da obra bergsoniana, da imagem enquanto criação radical do inaudito. Nas palavras da autora: “a ambiguidade imanente à imagem na primeira fase da obra bergsoniana denota uma certa hesitação e prenuncia uma radicalização que se efetivará quando Bergson conferir à imagem, em textos posteriores, uma natureza distinta daquela configurada nos textos citados. [...] Ao recusar à razão o meio pelo qual podemos aceder ao ser – dentro e fora do homem – as imagens configurar-se-ão como o caminho desvelador do real, o que subverterá o estatuto conferido à imagem na obra de Bergson”.

os fatos em si mesmos, tal como se revelam imediatamente à estrutura da consciência, elucidando seu modo de operação, o método fenomenológico exige uma redução (*epoché*), uma renúncia da atitude natural que ingenuamente, para Husserl, enuncia como certa a existência das coisas. A colocação entre parênteses desta atitude equivale então a uma suspensão da constante validação realizada pela consciência em relação a tudo o que existe, possibilitando que a ela sejam revelados os aspectos até então escondidos do mundo ou dos fenômenos, assim, a redução nos coloca nos domínios da consciência pura, região na qual aproximamo-nos da natureza multiforme dos fenômenos e conseguimos apreendê-los em suas múltiplas facetas, promovendo, com isso, um conhecimento do real naquilo que ele é, tal como ele se enraíza no pensamento.

Visando a uma descrição dos múltiplos pontos de vista pelos quais o fenômeno pode ser captado ou uma síntese de seus aspectos negligenciados pela atitude natural, a fenomenologia evade-se dos métodos frequentemente utilizados pela razão analítico-formal, afastando-se do âmbito da investigação científica uma vez que não prioriza o conhecimento objetivo do fenômeno e não se dedica à investigação de apenas uma de suas faces, mas busca um retorno às coisas mesmas, as quais não devem ser investigadas em sua dimensão exterior, mas sim tal como se apresentam à subjetividade pura que visa o mundo de forma radicalmente diferente daquela com a qual a ciência costuma apreender seus objetos. Diante disso, se por meio dos cânones da investigação científica torna-se impossível desvelar os variados perfis assumidos pelo fenômeno, na fenomenologia esse intuito pode ser alcançado com o auxílio da imaginação que, em sua capacidade criativa, viria desnudar os perfis que não se apresentam quando tentamos apreendê-los pelo modo tradicional de conhecimento, isto é, que não se revelam à atitude natural de investigação do mundo, já que a imaginação em sua vocação fictícia preencheria com imagens o dado original, aproximando-nos do conhecimento verdadeiro.<sup>208</sup> Diante disso, segundo Sartre, a filosofia husserliana se insurge contra a tradição da “metafísica ingênua” da imagem e sua concepção desta enquanto erro, ilusão ou mera revivescência dos dados da sensibilidade, assim, mesmo que Husserl não tenha sistematizado uma teoria da imagem, suas reflexões sobre a intencionalidade da consciência permitem vislumbrar, de acordo com a leitura sartreana, uma nova concepção acerca dos produtos da imaginação.

---

<sup>208</sup> “[...] é pois permitido, se gostamos dos paradoxos e com a condição de entender como se deve a significação ambígua desta frase, dizer que na verdade a Ficção é o elemento vital da Fenomenologia como de todas as Ciências eidéticas [ciências da essência] e a fonte onde se abastece o conhecimento das verdades eternas” (HUSSERL apud SARTRE, 1964, p. 107).

Em Husserl, o mundo apreendido pela consciência não diz respeito a um conjunto de fenômenos subjetivos, mas constitui-se como instância exterior à consciência, a qual projeta-se para fora de si mesma, indo ao encontro das coisas. Tal acepção impede que a consciência seja tomada enquanto uma interioridade substancial reduzida aos próprios conteúdos conscientes, de modo que não faz sentido pensar a imagem como conteúdo psíquico, pois a imagem não se apresenta como imanente à consciência, mas a transcende, de modo que a única imanência ali presente é a própria vocação intencional da consciência que a projeta para fora de si e lhe permite visar à exterioridade.<sup>209</sup> Nesse âmbito, a imagem configura uma realidade não material em direção à qual a consciência se projeta, não se constituindo mais como objeto que ali existe, e sim como uma atitude da própria consciência, enquanto ato consciente que não se confunde com as formações psíquicas animadas pela intenção. Com isso, a imaginação logra na filosofia de Husserl o estatuto de forma específica de consciência, deixando a condição que lhe era atribuída pela metafísica clássica como mero instrumento reprodutor do objeto, instaurando uma relação direta entre a consciência e as coisas; isso significa que a imagem é apreendida por meio de uma intenção da consciência que atribui à imagem o significado de uma imagem e não o de uma percepção, de modo que ela constitua uma estrutura intencional e não um conteúdo fixo da consciência. Nesse sentido, a imagem de um objeto consiste numa forma outra pela qual consciência intencional se relaciona com ele, de modo a apreendê-lo não mais como cópia, mas como objeto em imagem. Dito de outra forma, não mais se atribui aos produtos da imaginação um caráter de simulacro ou resíduo da percepção, pois a imagem deixa de apresentar-se como esfera intermediária na relação da consciência com o mundo uma vez que, para Husserl, os objetos são exteriores à consciência e podem ser visados por ela sob formas diversas como a percepção e a imagem.

Contudo, a despeito da originalidade atribuída por sua crítica ao modo como a imagem é tratada em Husserl, Sartre não encontra nesta filosofia uma profunda sistematização sobre o tema, o que leva o autor francês a questionar-se acerca da natureza da intenção imagética, bem como sobre a diferença entre a intenção da consciência imaginária e a intenção da consciência perceptiva. Em outras palavras, Sartre indaga: qual a intenção que permitiria diferenciar a imagem advinda da percepção e a imagem autônoma? Ou então: como distinguir a imagem emancipada dos dados sensíveis e resultante de uma atividade imaginária livre daquela

---

<sup>209</sup> “[...] a imagem também é imagem de alguma coisa. Achamo-nos, pois, diante de uma relação intencional de uma certa consciência a um certo objeto. Em uma palavra, a imagem deixa de ser um *conteúdo* psíquico; ela não se acha *na* consciência a título de elemento constituinte; mas, na consciência de uma coisa *em imagem* [...]” (SARTRE, 1964, p. 111).

relacionada com os processos perceptivos? Mesmo que Husserl não tenha respondido explicitamente a tais questionamentos, Sartre, num primeiro momento, localiza na fenomenologia do autor uma possível explicação, qual seja, a de que a imagem oriunda da percepção e a imagem dela emancipada não apresentam diferenças quanto à sua matéria, mas sim no modo como essa matéria pode ser animada; isso significa que a intenção que faz surgir a imagem na consciência é que seria o fator decisivo a respeito das peculiaridades dos dois tipos imagem de que fala Husserl, uma vez que cada ato de consciência ou cada intenção configura uma forma específica pela qual o objeto pode ser apreendido.<sup>210</sup> Podemos dizer então que a vivência de imaginação ou a vivência perceptiva não coincidem com o objeto que nelas é imaginado ou percebido, mas dizem respeito, antes, à natureza da intenção com a qual a consciência se dirige a esse objeto.<sup>211</sup> Mas qual seria a diferença entre a intenção da consciência que produz imagens por meio da reprodução do que existe e a intenção da consciência que leva à criação de imagens pela livre atividade da imaginação?

De acordo com a leitura sartreana, em Husserl a intenção opera uma síntese consciente que pode ser passiva ou ativa: no caso da imaginação reprodutora, de relação inequívoca com a empiria, a síntese – nosso pensamento do objeto – será de natureza passiva, construída por meio de associações; já a consciência instaurada por uma imagem livre será produzida em uma síntese ativa, dotada de espontaneidade, sendo que a diferença entre a imagem-ficção e a imagem-percepção procederá dessa “estrutura profunda das sínteses intencionais”, nas palavras de Sartre (1964, p. 119). Mesmo assim, o autor coloca que a essa síntese passiva não escapa a possibilidade de uma coincidência com o conjunto de impressões sensíveis revivescientes que seriam incorporadas ativamente por associação, ou seja, uma imagem fictícia, como um centauro, poderia muito bem ser constituída pela síntese espontânea da percepção renascente de um cavalo e da percepção renascente de um homem, o que coloca a imagem-ficção em Husserl no mesmo registro pelo qual Descartes a explicava, num retorno às teorias clássicas, uma vez que os produtos da imaginação não estariam desvinculados da percepção, coincidindo mais uma vez com a argumentação da “metafísica ingênua” da imagem. Para Sartre, faz-se necessário neste segundo momento que não apenas a intenção que engendra a

---

<sup>210</sup> “Assim, o objeto imaginado está contido no ato da consciência, mas não é imanente à consciência e tampouco se presentifica enquanto coisa, visto que não possui existência concreta. [...] Para a fenomenologia a vivência de algo imaginário ou não, de um objeto visado que exista ou não, é sempre objeto intencional, fruto de uma intenção da consciência dirigida para algo que a transcende” (PAIVA, 2005, p. 125).

<sup>211</sup> Para maior aprofundamento nas reflexões fenomenológicas de Husserl sobre a imaginação e a consciência de imagem sugerimos o interessante artigo de Nicolas de Warren (2009), “Consciência virtual e imaginário”, traduzido por Rodrigo Brandão e disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-31662009000400006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662009000400006). Acessado em: 12/01/2019.

imagem-ficção na consciência seja distinta da intenção que engendra a imagem-percepção, mas também que a matéria pertinente a ambas não coincida, ao contrário do que o autor havia suposto anteriormente como resposta para suas indagações a respeito das limitações da fenomenologia de Husserl no tocante à problemática da imagem. Mesmo assim, o filósofo francês atribui a Husserl uma transformação – ainda que não radicalmente diferente em suas consequências – na forma como a imagem vinha sendo pensada pela tradição, de modo que qualquer estudo posterior sobre a imaginação jamais poderia negligenciar, segundo ele, as apreciações fornecidas pela fenomenologia husserliana. Doravante, será a partir das distinções realizadas por Husserl entre a atividade e a passividade das sínteses conscientes que Sartre tomará impulso para a constituição de seu próprio pensamento acerca da imaginação, como podemos encontrar em sua obra *O imaginário*.<sup>212</sup>

Para Sartre a consciência perceptiva visa ao mundo concreto, enquanto a consciência imaginante consiste numa forma específica de consciência que tem como objeto o nada, já que se trata da manifestação de algo que não existe em lugar algum, ou seja, a manifestação de uma irrealdade. Como a imagem configurada unicamente pela imaginação não tem correlatos no mundo real, segundo o autor, ela diferencia-se da imagem perceptiva, pois seu objeto constitui-se enquanto negação da facticidade dos dados da percepção. O objeto visado na percepção possui uma existência autônoma à qual essa forma de consciência se submete, reproduzindo-o passivamente em sua condição de coisa; já o objeto configurado na imaginação requer uma atividade consciente livre e criativa que engendre por si mesma a existência do objeto: aqui ele será fruto de um ato de criação e não imposto à consciência tal como acontece na percepção. Diante disso, é possível notar que na teoria sartreana, a imaginação goza de autonomia em relação à percepção, constituindo-se, graças a sua livre atuação, como forma específica de consciência, tal como a percepção, a memória ou o pensamento racional. Na esteira da fenomenologia de Husserl, Sartre já anunciava em *A imaginação* a necessidade de se pensar a imagem distinguindo-a definitivamente da condição de elemento ou coisa presente na consciência:

[...] a imagem não poderá de forma nenhuma, se permanece conteúdo psíquico inerte, se conciliar com as necessidades da síntese. Ela não pode entrar na corrente da consciência a não ser que ela própria seja síntese e não elemento. Não há, não poderia haver imagens *na* consciência. Mas a imagem *é um certo tipo de consciência*. A

<sup>212</sup> O primeiro texto de Sartre sobre a imagem foi escrito em 1926 e publicado oficialmente em 1936, conhecido como *A imaginação* (*L'Imagination*), tal estudo abrange a crítica realizada pelo autor aos sistemas metafísicos e suas teorias sobre a imagem, anunciando em suas últimas páginas uma teoria própria que estaria por vir. A segunda obra, de 1940 e intitulada *O imaginário* (*L'Imaginaire*), apresenta então uma “fenomenologia da imagem”, no dizer do autor, desenvolvendo a pretensão sartreana anunciada no primeiro livro. Cf. SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência *de* alguma coisa (SARTRE, 1964, p. 122, grifos do autor).

A argumentação sartreana asseverará então que a imagem é de natureza distinta da percepção e inaugura um mundo que se configura no plano da irrealidade, que se evade da concretude dos objetos reais e constitui-se em relação ao mundo concreto como a sua mais visível negação, a qual encontraria nas obras de arte seus exemplos mais completos. Diante de uma obra literária, por exemplo, a consciência perceptiva atentaria para a folha branca ao fundo, para as palavras que são escritas sobre ela, para o desenho das letras, já a consciência imaginante, ao não se concentrar sobre tais aspectos, colocaria tudo isso apenas como a base material na qual estaria escrito o texto do qual seria retirado o sentido da leitura, isto é, o significado que as palavras adquirem em sua junção nas frases e estas em seu conjunto no parágrafo, os parágrafos em seu conjunto no capítulo e assim por diante, até alcançar o sentido da obra como um todo. A imaginação, portanto, configura-se aqui como um movimento que nega o que é percebido imediatamente pela sensibilidade para, a partir disso, criar um mundo outro, um mundo irreal ou uma irrealidade. Tal negação impossibilita a consciência – uma vez que ela se constitui pela intencionalidade com a qual visa o objeto – de conseguir ao mesmo tempo realizar ambos os movimentos, quais sejam, o de perceber e o de imaginar, nesse sentido, a consciência imaginante resta irreduzível à consciência perceptiva e vice-versa, de modo que perceber e imaginar constituam atos radicalmente distintos para Sartre, que não coincidem jamais.

Contudo, a concepção de negação na filosofia sartreana implica na conservação daquilo que é negado, pois se o imaginário nega o percebido, essa negação, para se firmar, parte do real e o mantém como pano de fundo constantemente, em outras palavras, só é possível à consciência imaginante negar o dado perceptivo à medida que mantém para si mesma aquilo que é negado, de modo que, nesse contexto, a arte enquanto atividade criadora de irrealidades só consegue instaurar sua existência porque conserva a realidade percebida como cenário subjacente.<sup>213</sup> Daí que a imagem não se apresenta simplesmente como negação capaz de abstrair

---

<sup>213</sup> Como nota Thana Mara de Souza (2010, p. 91), “a criação não se dá do nada, precisa de uma matéria inicial para negar. O imaginário, portanto, depende inicialmente da percepção, do modo de visar e afirmar a presença dos objetos. Mas se o imaginário depende da percepção, é justamente porque é negação do percebido, porque não se restringe à afirmação realizada pela percepção. Ele ‘supera’ a percepção na medida em que alcança o sentido mesmo das expressões, do quadro, do livro, sentido esse que não pode se restringir a ser apenas as cores ali jogadas, as palavras escolhidas pelo autor. O sentido que o imaginário alcança parte das cores e das palavras, da forma, para sair delas, para ultrapassá-las em direção ao sentido total da obra [...]”. Cf. SOUZA, Thana Mara. “Ética e estética no pensamento de Sartre”. In: *Revista Estudos Filosóficos n°4/2010*. UFSJ: São João del-Rei – Minas Gerais, pp. 84-96. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art5-rev4.pdf>. Acesso em 26/10/2018.



o mundo negado, ao contrário, se ela é criada a partir da negação da percepção, podemos dizer que ela só existe enquanto a percepção da realidade permanece subjacente à forma específica de consciência que engendrará o irreal. Nesse sentido, as obras de arte enquanto criações legítimas do imaginário, não configuram uma fuga do mundo ou um esquecimento absoluto da realidade, elas negam o real e dão origem a um mundo outro, o qual, ao manter-se atrelado ao mundo percebido que procura negar, consegue dele revelar o que a percepção sozinha não é capaz, de modo que toda consciência perceptiva ou situada no mundo concreto está, como diz Sartre, “grávida de imaginário”, o que não quer dizer que toda percepção deva necessariamente se tornar ou ser completada por uma imagem irreal criada pela imaginação. Como no registro sartreano a consciência é sempre, como em Husserl, consciência de alguma coisa, ela é livre a cada instante para produzir o irreal, pois são as suas intenções ou os modos pelos quais ela anima ou visa os objetos que decidirão se ela irá configurar-se como consciência perceptiva ou como consciência imaginária.

A relação que se observa entre percepção e imaginação em Sartre, ao que tudo indica, é a de uma interdependência entre as formas de consciência, de modo que uma oferece à outra aquilo que lhe falta e que sozinha não conseguiria conquistar. Nesse sentido, a percepção precisa da imaginação para que possa apreender o mundo de forma mais completa, desvelando os variados perfis que a ela não se apresentam; por outro lado, a imaginação necessita da percepção para que possa então negá-la e iniciar sua atividade espontânea de criação do irreal, conservando o mundo percebido como cenário subjacente diante do qual ganham sentido as suas criações e para o qual sempre se volta na tentativa de compreendê-lo cada vez melhor e de modo crítico. Não obstante o esforço de Sartre em cunhar uma nova concepção acerca da imagem a partir da fenomenologia, pode-se dizer que o filósofo recai no mesmo registro do alvo de sua crítica: aquele da tradição clássica que pensava os produtos da imaginação como coincidentes com os processos perceptivos ou como sensações de menor intensidade que eram revividas na consciência. Inegavelmente em Sartre o ato pelo qual a consciência gera a imagem constitui-se como autônomo, de modo que o filósofo pode afirmar ser a imagem sempre a imagem de alguma coisa, perpetuando com isso a inovação que sua crítica já havia notado no modo como a imagem fora pensada em Husserl; porém, na filosofia sartreana, a imaginação, embora constitua uma forma específica de consciência, permanece ainda atrelada à percepção seja porque necessita considerar sua existência para que possa negá-la e criar espontaneamente a irrealidade, seja porque inescapavelmente reincorpora dela os elementos que possibilitarão sua criação do irreal, já que a consciência imaginante não consegue criar a partir do nada e não inaugura objetos inéditos, mas parte sempre do mundo percebido para constituir suas criações.

Sendo assim, apesar do autor asseverar que o mundo criado pelo imaginário é de matéria visceralmente distinta que não coincide jamais com o mundo percebido, mas dele se evade e inaugura um universo constituído no plano do irreal ou da negatividade, a filosofia sartreana não parece levar às últimas consequências sua teoria da imagem. Tendo em vista a crítica realizada pelo autor aos sistemas metafísicos clássicos no tocante a essa questão, é possível dizer que também Sartre termina por denegar à imagem uma autonomia que a faça independente no que diz respeito à sua forma enquanto modo de consciência e ao seu conteúdo no tocante à sua capacidade de criação de novos mundos e objetos outros, radicalmente distintos em sua constituição daqueles que nos são dados pela percepção.

### **3. A imagem e a imaginação em Camus – consonâncias e dissidências com a tradição filosófica**

A partir da exposição sobre o papel atribuído pela tradição filosófica moderna e contemporânea à imagem, torna-se possível averiguar de modo mais detalhado seu estatuto no pensamento camusiano, o qual, de acordo com a pesquisa realizada até aqui, não relega a imagem a mera coadjuvante ou a marginaliza em relação ao pensamento racional. Nesse sentido, a imaginação enquanto faculdade produtora de imagens, como veremos, assume em Camus não uma condição de inferioridade, mas de complementaridade indispensável ao entendimento ou inteligência, sendo vista não como o negativo da razão ou como alteridade da reflexão genuína, mas como parte integrante do pensamento racional, fomentadora de caminhos para a instauração de lucidez que recusa a produção de fantasias consoladoras sem restringir-se a uma relação meramente identitária com o real.

No que concerne a seus primeiros ensaios, como *Núpcias* e *O avesso e o direito*, pode-se notar que para Camus a imagem não constitui uma coisa, tal como um objeto real, mas um fenômeno sensível apreendido pela consciência e cuja existência não é autônoma, mas dependente da relação entre o homem e o mundo, entre a interioridade e a exterioridade, deixando de existir caso um dos termos dessa relação não esteja presente. A imagem existe então para uma consciência capaz de apreendê-la, ou seja, capaz de organizar e interpretar simultaneamente os dados dispersos da experiência sensível, o que denota no pensamento camusiano uma concepção inicial da imagem como um fenômeno originário da percepção, mas nem por isso restrito a seu domínio, dada sua capacidade de impulsionar o pensamento, como em *Núpcias*, conjunto de textos em que as paisagens da Argélia são configuradas como imagens

que indiciam uma reflexão acerca do mundo. Isso não quer dizer que Camus compreenda a imagem como mero sucedâneo da percepção ou como uma sensação enfraquecida simplesmente por ela originar-se das impressões sensíveis tornadas conscientes, pois o autor considera a possibilidade de uma reconfiguração da imagem por meio do trabalho conjunto entre a imaginação e a inteligência, atividade que o autor leva a cabo, como vimos, nas narrativas de *O avesso e o direito*.

Se a imagem estivesse restrita a uma relação meramente identitária com os objetos concretos, em Camus, ela pouco ou nada acrescentaria ao pensar, pois constituiria apenas a forma consciente das impressões sensíveis, mas, se o trabalho da imaginação pode agir sobre ela é porque há a possibilidade de uma reconfiguração sua que, no limite, recria a sua matéria original, os dados organizados da percepção, possibilitando que outros horizontes de sentido para a realidade percebida possam ser pensados. Como em Camus não há uma separação categórica entre a sensibilidade e o pensamento, não se pode dizer que, por ser fruto de uma atividade própria à consciência, a imagem seja constituída por um processo puramente subjetivo e involuntário, de modo que, na reflexão camusiana, a imagem aparece num primeiro momento como o resultado de uma atividade sensível, cognitiva e emotiva que organiza e ao mesmo tempo interpreta os dados da sensibilidade de modo intrínseco à própria atividade consciente, o que não a dissocia do pensamento racional e não a marca com o lastro da imprecisão, do erro, da incompletude e incapacidade para o conhecimento que Descartes associava às coisas sensíveis. Sendo assim, pode-se dizer que em Camus a imagem logra um protagonismo junto à ideia, fornecendo ocasião para ela, já que não consiste numa reprodução inferior da realidade nem em uma coisa exterior que a consciência apreende, mas um fenômeno original decorrente da relação entre a sensibilidade e o intelecto e de ambos com o mundo.

Distanciando-se da concepção cartesiana, Camus parece aproximar-se do modo como Hume pensa a imagem, ainda que apresente divergências em relação à teoria do filósofo escocês, já que para nosso autor as ideias diferem das impressões sensíveis em sua natureza, sendo associadas à abstração, à imaterialidade do pensar e não à concretude ou à tangibilidade características da sensação. De acordo com o pensamento camusiano, se o mundo é anterior ao homem e só existe para ele a partir de sua relação recíproca, a realidade não constitui um universo de imagens exteriores à consciência e nem o pensamento pode ser reduzido a um sistema delas, pois, embora a imagem seja considerada, como em Hume, oriunda da sensação, não há para Camus uma equivalência ou identidade entre imagem e ideia. A imagem por si mesma constitui um fenômeno sensível, permanecendo nesse registro caso a imaginação e a inteligência não atuem sobre ela recriando-a e investindo-a de sentidos, entretantes, também a

ideia sem o suporte de carne que a sensação lhe oferece e sem o trabalho imaginário é pobre, abstrata, limitada e supérflua, pois fica circunscrita ao plano do pensamento puro e distante da vida concreta aonde os questionamentos profundos do homem são vividos mais do que pensados.

Analogamente, a visão da psicologia positivista que Sartre critica em *A imaginação* nada tem a ver com a concepção sobre a imagem que se pode inferir das obras de Camus analisadas aqui, pois o autor não pensa e não configura a imagem como um evento psíquico cuja constituição está associada a movimentos corporais, ainda que sua origem sejam os sentidos. No que concerne ao debate acerca da imaginação, ao que tudo indica, Camus a considera como instância fomentadora do pensamento racional, recriadora da imagem percebida e não como mera reprodutora das impressões sensíveis, por isso sua atuação diz respeito a um movimento capaz de mudar a relação do homem com a própria realidade, já que os produtos da imaginação não constituem para o autor sensações remanescentes, como nas metafísicas da imagem criticadas por Sartre, mas novas formas pelas quais a realidade pode ser pensada.

Camus parece aproximar-se da tradição fenomenológica inaugurada por Husserl que concebe a imagem enquanto continuidade da percepção, no entanto, também não se pode aqui postular sua adesão à fenomenologia, uma vez que o autor não sistematizou seu pensamento acerca da imagem; nota-se que a reflexão camusiana não busca renunciar à atitude natural que, para Husserl, considera como certa a existência das coisas: a realidade é um dado inegável para o humano, de sorte que tanto o absurdo quanto a revolta só podem existir em função de sua relação com o mundo. O pensamento camusiano também não pretende uma descrição dos múltiplos pontos de vista possibilitados na apreensão dos fenômenos: a imaginação, para o autor, não visa desvelar as variadas facetas do real que não se apresentam quando captadas pelas vias do conhecimento científico tradicional, ela não vem preencher com imagens o dado original aproximando-nos de um conhecimento do verdadeiro, mas recriá-lo com vistas à uma reflexão lúcida sobre ele, não aludindo à postulação de uma verdade. A imagem percebida, assim, não é eliminada e as produções do imaginário não se sobrepõem ao fenômeno sensível original, mas perguntam pelos seus sentidos de modo a formar um pensamento mais interrogante e menos conclusivo, mais fecundo e aberto ao que é vivenciado pelo humano.

Não obstante, Camus concorda com a fenomenologia husserliana no tocante à consideração do mundo como algo exterior à consciência e ao qual ela se dirige, indo ao encontro das coisas; a consciência não é entendida pelo autor argelino como uma substância interior restrita aos próprios conteúdos, mas como atividade que só se pode definir em razão de sua relação com os objetos reais e sua apreensão, de modo que para Camus não é diretamente

ao mundo que tal consciência confere uma forma ou unidade de sentido, mas à experiência sensível, dispersa por natureza. Nesse cenário, contudo, a imagem não aparece imanente à consciência, mas como um produto da forma de sentido atribuída por essa consciência aos dados dispersos da percepção; ela constitui o resultado de um ato da consciência que organiza a multiplicidade dos dados sensíveis ao atribuir-lhes o caráter de uma vivência. A imagem só aparece então por meio da vivência em que está implicada e da qual não se separa, o que não quer dizer que elas coincidam ou sejam a mesma coisa e sim que a imagem só pode ser configurada por meio de uma vivência, isto é, por meio de uma experiência à qual uma unidade de sentido foi conferida, tornando-a consciente. No polo oposto à fenomenologia de Husserl, em Camus a imaginação não constitui uma forma específica de consciência, mas uma faculdade que juntamente à inteligência ou entendimento trabalha na recriação da imagem dada na vivência; desse modo, a imaginação não se encontra relegada à condição que lhe era atribuída pela metafísica clássica de instrumento reprodutor do objeto, instância subsidiária ao pensamento, fonte de ilusões e fantasias sem controle, ainda que ela não constitua para o autor um modo original de apreensão das coisas. Posto isso, nota-se que a questão da emancipação da imagem dos processos perceptivos que tanto interessa à Sartre não tem sentido dentro do pensamento camusiano, uma vez que a ele se afigura impossível a criação de imagens pela livre atividade do imaginário sem qualquer referência à realidade apreendida, bem como uma imagem que seja puramente real, cuja matéria sensível coincida com a dos objetos do mundo. Em Camus a imagem constitui-se, portanto, como fenômeno sensível oriundo da apreensão do mundo pela consciência e sobre o qual a imaginação e a inteligência podem atuar, mas que só existe em função da relação entre a consciência e a exterioridade, como produto legítimo deste vínculo.

Por isso também ela não pode ser considerada como uma negação dos dados da percepção e a configuração de algo que não existe ou de uma irrealidade, como quer Sartre em sua teoria sobre o imaginário, pois a reconfiguração da imagem original pela imaginação consiste num trabalho operado sobre a vivência, o que significa, no limite, uma recriação do mundo de acordo com sua apreensão pela consciência. Doravante, a imagem não consiste somente no produto de uma vivência, mas na sua reconfiguração, ou seja, na transfiguração artística do vivido por meio de um esforço criativo produtor de imagens que perguntam pelos sentidos da realidade. Perceber e imaginar constituem então atos distintos e não coincidentes, como queria Sartre, mas cuja complementaridade não pode ser negada, já que o imaginado só existe por meio da interação entre a imaginação e a experiência sensível levada à consciência. Na reconfiguração da vivência, os dados sensíveis permanecem como pano de fundo sobre o

qual a imaginação opera, por isso as obras de arte, como o romance, não configuram para Camus uma fuga do mundo, pois o ato criador ou reconfigurador do artista não dá origem a um universo distinto daquele em que circulamos e vivemos, mas apenas melhor que ele, aonde aos seres e à realidade é conferida a unidade que lhes falta originariamente. Sendo assim, a imagem não deixa de ser o resultado da busca por uma unidade, pela coerência interna ou pelo sentido das experiências humanas, de modo que tanto a constituição da vivência quanto a sua reconfiguração pelo imaginário consiste eminentemente num ato estético fundamentado por meio da imagem.

Se a criação artística ocorre, como vimos antes, não por um ato intrínseco à própria consciência, como no caso da constituição da vivência, mas voluntário, advindo da interação criadora entre percepção, imaginação e inteligência, ao que tudo indica, em Camus a relação entre essas três instâncias ou faculdades formadoras do pensar lúcido é a de uma interdependência em que uma oferece à outra aquilo que lhe falta e que sozinhas não conseguiriam realizar, desse modo, a percepção fornece o cenário subjacente aonde a imaginação poderá criar possibilidades de sentidos que ali não se apresentam costumeiramente, os quais só podem ser configurados ao serem pensados pela inteligência e sua reflexão sobre a vivência, impulsionando à recriação lúcida da imagem, tal como Camus opera em sua obra. Nesse sentido, a importância atribuída à imaginação enquanto faculdade pode ser averiguada na obra camusiana por meio de uma análise não só da forma pela qual as suas produções, as imagens, são configuradas pelo autor, mas também dos efeitos que elas produzem.

Nas obras analisadas anteriormente, a imagem aparece configurada como uma “imitação” da realidade que, contudo, não constitui mera reprodução do mundo, já que ela procura comunicar alguma coisa que a realidade mesma não possui, mas que lhe é atribuída pelo humano: uma unidade de sentido. Dado que o mundo se apresenta para o autor como diversidade inesgotável, a imagem seria a forma organizadora pela qual essa diversidade pode ser vista, isto é, compreendida, pensada, de modo que sua recriação equivaleria à condição de possibilidade de compreensão de outros pontos de vista sobre o real, de outras formas de sentido pelas quais ele pode ser vivenciado. Daí a importância dada pelo autor à “imaginação para a morte dos outros”, exercício que só pode ser operado por meio da recriação da própria vivência como se fosse a de outrem, de modo a fundar a ficção de uma equivalência entre a imagem e o real, entre a vivência reconfigurada e a própria experiência da realidade vivida. Sendo assim, as produções da imaginação não são encaradas por Camus como ilusões ou fantasias despropositadas, mas como construções racionais em vista da lucidez do pensar e da honestidade diante do caráter trágico da relação humana com o mundo, o que faz da recriação

da imagem uma tentativa, como a revolta, de superação do absurdo. A imagem tem então, na obra camusiana, a intenção de comunicar um sentido, mas são elas, antes, uma pergunta pelo próprio sentido das coisas, da experiência vivida, indagação que permanece sem resposta, uma vez que as imagens apenas fornecem uma forma, um modelo fictício de coerência pelo qual se pode começar a refletir. Em Camus, a construção de um pensamento lúcido começa, assim, pela ficção, pela atribuição de algo inexistente à dispersão da experiência, ao caos da “infinidade de cintilações reverberantes” que se oferecem à consciência, por isso o autor opera a imagem por meio da literatura, pois compreende que a criação artística é imanente ao processo reflexivo e com ele sinonimiza. Na obra camusiana, a imagem engendra o pensar e é engendrada por ele, atuando como um princípio de sentido e como prática filosófica que visa colocar a consciência em face do absurdo, não permitindo que ela dele se evada, mas que busque uma forma para a conduta humana, procurando com isso direcionar eticamente a ação revoltada contra a incompreensão, a injustiça e a incompletude que ela constata no mundo. Posto isso, o grande artista enquanto criador de imagens seria aquele que não se dedica à tentativa de reprodução do real, visto que para Camus ela é impossível, mas aquele cujas imagens criadas não ofereçam respostas ou resoluções imediatas para os conflitos imemoriais entre o homem e o mundo, mas promovam o enfrentamento dos impasses próprios à ação que impossibilitam a reconciliação entre ambos. Isso significa que os produtos da imaginação na obra camusiana questionam, no limite, a validade do valor orientador da ação ao mesmo tempo em que constituem eles próprios um valor, já que denotam uma busca pela dignidade na vida que, para Camus, insinua o amor à vida mesma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente a crítica sartreana à metafísica ingênua da imagem também seria dirigida a Camus se ele tivesse sistematizado uma concepção ou teoria da imagem em sua obra, o que não é o caso, já que sua preocupação reside em pensar não só a importância da imagem, mas as formas possíveis de sua configuração literária para a constituição de uma reflexão filosófica consequente, isto é, mais abrangente e permanentemente interrogante, que promova a lucidez e permita à consciência encarar a realidade de forma crítica, assumindo suas contradições sem pretender resolvê-las definitivamente. Assim, a partir da investigação realizada sobre o estatuto da imagem em Camus, torna-se possível afirmar que, em sua obra, a imagem goza de um estatuto próprio que ao mesmo tempo consente e recusa o que foi pensado pela tradição filosófica acerca da imagem e da imaginação, postura que vai ao encontro da reflexão do próprio Camus sobre a forma pela qual o pensamento lúcido deve operar. Diante da análise das formas pelas quais a imagem é configurada em algumas de suas obras, pode-se notar que o autor confere à imaginação papel fundamental na construção da reflexão filosófica, constituindo a imagem uma ocasião para que ela ocorra sem que se afaste da vida de onde provém e se perca no reinado das abstrações. Nesse contexto, o símbolo e a cena aparecem na obra camusiana como as formas privilegiadas de configuração da imagem porque propulsoras de uma reflexão jamais estanque, avessa à construção de um pensamento totalizante que reduziria o real àquilo que ele não é, fugindo ao embate que a relação trágica do homem com o mundo coloca sem cessar.

Ao figurar nos ensaios de *Núpcias* e *O avesso e o direito* como a forma pela qual a vivência é recriada, a imagem simbólica fomenta a reflexão filosófica ao mobilizar a correspondência entre dois universos referentes à particularidade sensível da imagem descrita e o universo de significações para o qual acena, movimento próprio à obra de arte que integra em sua forma a vivência e a reflexão sobre ela. A partir disso, a imagem é utilizada como recurso para a criação de mitos sobre o real, o que não significa a criação de fantasias consoladoras, mas a valorização, crucial, para o autor, da experiência sensível como etapa fundante para a clareza e coerência do pensar. Já nos romances *O estrangeiro* e *A peste*, as vivências que o narrador buscava transpor para o discurso literário conferindo a elas forma artística eram organizadas não por meio de um símbolo e sim de uma cena, ou seja, em imagens que em si mesmas nada significavam, mas que passavam a comunicar um sentido ao serem compreendidas a partir de seu conjunto, enquanto situações ou momentos de evolução da



narrativa. Os acontecimentos que levaram Meursault à condenação à morte ou os relatos da crônica de Rieux sobre a peste em Oran consistiam na descrição de vivências por um narrador que, como todo artista, busca conferir ao real uma unidade, transfigurando-o para melhor delimitar o sentido da sua experiência sobre ele. Isso incorre na concepção camusiana do romance e da arte em geral enquanto exercício revoltado de correção da existência operado pelo artista que transfigura a dispersão da experiência em destino, delimitando-a por meio da linguagem. Por isso, a verdadeira criação artística, em especial a criação romanesca, segundo Camus, impulsiona a pensar e a vivenciar eticamente a satisfação do desejo de unidade uma vez que conduz a um questionamento incessante sobre quais elementos da realidade devem ser aceitos e quais devem ser recusados pelo artista em sua obra, o que implica em uma reflexão sobre a ação mesma do indivíduo no mundo. As imagens configuradas no romance sugerem, portanto, uma pergunta sobre os limites necessários a toda revolta, a toda ação que, engendrada a partir dos apelos unificantes da subjetividade, consagra-se à transfiguração do real; isso quer dizer que as reivindicações do homem revoltado só podem vir à tona a partir de um trabalho conjunto da imaginação e da inteligência que se esforçam para recriar a realidade a partir do modo pelo qual ela é percebida e que diz respeito à relação imemorialmente conflituosa do humano com o mundo. O trabalho do imaginário tem aqui fundamental importância já que é a partir dele e de seu protagonismo junto ao pensamento racional que o revoltado pode não apenas vislumbrar o horizonte de suas reivindicações fundamentais, mas pensar os limites éticos que as impediriam de degenerar no crime contra a vida.

Essa filosofia dos limites desenvolvida por meio das reflexões sobre revolta torna-se consequente, para o autor, na medida em que se consiga trazê-la o mais próximo da existência concreta, de modo que o humano repense e construa eticamente sua conduta; por isso Camus tentará ilustrá-la em seu teatro encarnando-a em gestos e comportamentos humanos, de modo que uma reflexão filosófica possa surgir a partir do que é visto no palco, sendo vivenciada antes de ser avaliada pelo pensamento. Diante da análise de *Os justos*, *O mal-entendido* e *Calígula*, notamos que a imagem cênica, decorrente da própria forma dramática, constitui uma cena na qual a imagem simbólica do ensaio e a cena do romance são sintetizados numa unidade de ação em que as personagens se deparam com os impasses de sua revolta e sofrem as consequências da negligência em relação aos limites, nunca dados, da busca por unidade na existência. Nesse contexto, o teatro camusiano procura vivificar a trágica relação entre o homem e o mundo, a impossibilidade do absoluto e da reconciliação, em nome de uma conduta interrogante, eminentemente filosófica, que em nada consinta inteiramente e nada recuse categoricamente da realidade inescapavelmente conflituosa, paradoxal.

Camus procura assim construir uma reflexão sobre a condição humana não a partir de sistemas conceituais que afastam o pensamento da vida concreta para enredá-lo aos conceitos e a princípios lógico-dedutivos dos quais a realidade inteira pode ser miraculosamente explicada, mas por meio de um pensamento em imagens cuja própria estrutura sensível constituiria uma apreensão mais direta da realidade do que seriam capazes as puras determinações racionais, que não fazem senão antropomorfizar o mundo impossível de ser compreendido em seu sentido último, segundo o autor. Entrementes, o pensamento camusiano configura em sua própria forma de enunciação a valorização que tanto defende acerca da imagem para a elaboração da reflexão filosófica: a escolha pelo ensaio, pelo romance e pela dramaturgia como formas para apresentação da reflexão revela uma postura antissistemática que recusa construir suas ideias a partir de um princípio primeiro, preferindo, antes, uma investigação sobre o teor da experiência sensível, o que não significa que Camus abdique da coerência e da lógica para a exposição de suas ideias, ao contrário, o autor procura evidenciar e valorizar a própria trajetória do pensar, conduzindo-o para além de si mesmo, não o restringindo a uma busca exclusiva pelos seus fundamentos e nem pela sua conclusão imediata e definitiva. Nesse sentido, a obra do autor apresenta um entrelaçamento da filosofia e da literatura, do pensar sobre a imagem e da configuração da imagem como forma de pensamento, uma obra aonde questões vitais são colocadas e pensadas não apenas teoricamente, ao gosto da tradição filosófica, mas configuradas literariamente pelo autor, que se dirige, antes, à existência humana concreta, perguntando pelas suas relações, conceitos e valores, para só depois organizá-los com vistas à sugestão de um sentido. A filosofia camusiana, por isso, busca uma compreensão da vida que não perca o elo com as imagens que dela nascem, tentando descobrir o que elas dizem ao homem sobre o caráter vivo e temporal da realidade do mundo, delimitando o que de outra maneira ficaria disperso e perdido à consciência. Para uma filosofia consciente de si mesma, isto é, lúcida a respeito das catástrofes promovidas pelo pensamento e vividas pelo humano, bem como as que ele vislumbra já em seu horizonte, Camus pretende que a reflexão filosófica encare a existência como o movimento mesmo que a coloca diante das ilusões e equívocos advindos da cegueira causada pelo desejo de uma unidade impossível, esforço que consiste numa atitude revoltada, sempre interrogante em relação à luta diária e histórica dos homens e suas determinações metafísicas, de modo que a reflexão filosófica possa ser encarada não como um amontoado de teses e arrependimentos e sim como um saber eminentemente trágico.

## BIBLIOGRAFIA

CAMUS, Albert. **Œuvres Complètes I, II, III, IV**. Col. Bibliothèque de La Pléiade. Paris: Gallimard, 2006-2008.

\_\_\_\_\_. **A inteligência e o cadafalso e outros ensaios**. Trad. Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. São Paulo: Record, 2018.

\_\_\_\_\_. **O avesso e o direito**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2011.

\_\_\_\_\_. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

\_\_\_\_\_. **O homem revoltado**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013.

\_\_\_\_\_. **Cadernos (1935-37) Esperança do mundo**. Trad. Rafael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cadernos (1937-39) A desmedida na medida**. Trad. Rafael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cadernos (1939-42) A guerra começou, onde está a guerra?** Trad. Rafael Araújo e Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

\_\_\_\_\_. **Bodas em Tipasa**. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

\_\_\_\_\_. **Essais**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

\_\_\_\_\_. **Théâtre, récits, nouvelles**. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AMARAL, Maria Nazaré de Camargo Pacheco. Dilthey – conceito de vivência e os limites da compreensão nas ciências do espírito. In: **Revista Trans/Form/Ação n. 27(2)**. Marília: Unesp, 2004, pp. 51-73. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/trans/v27n2/v27n2a04.pdf>> Acesso em: 13 nov. 2018.

ALMEIDA, Jorge Miranda. Kierkegaard: Pensador da existência. In: **Existência e Arte**. Universidade Federal de São João Del-Rei: Minas Gerais, Ano III - Número III, 2007.

Disponível em: <[http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3\\_Edicao/Jorge%20Miranda%20de%20Almeida%20FILOSOFIA%20ok.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3_Edicao/Jorge%20Miranda%20de%20Almeida%20FILOSOFIA%20ok.pdf)> Acesso em: 29 nov. 2016.

AMIOT, Anne-Marie; MATTEI, Jean François (orgs.). **Albert Camus et la philosophie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

BARILIER, Etienne. **Albert Camus, littérature et philosophie**. Paris: L'Age d'Homme, 1977.

- BARTFELD, Fernande. **L'effet tragique – essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus**. Paris: Editions Champion-Slatkine, 1988.
- BARTHES, Roland. **Inéditos, v. 2: crítica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. **“A Peste” anais de uma epidemia ou romance da solidão?** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/05/mais/10.html>> Acesso em: 21 out. 2017.
- BATAILLE, Georges. **Bataille à propos de Camus – Le temps de la révolte**. Disponível em: <[http://www.pileface.com/sollers/article.php?id\\_article=938](http://www.pileface.com/sollers/article.php?id_article=938)> Acesso em: 27 out. 2017.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo. Volume 1 – Fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BOVE, Laurent. **Albert Camus, de la transfiguration**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2014.
- DE ARAÚJO, Rafael Luiz. **Variações do mito de Nêmesis nos escritos de Albert Camus**. 2017. 321 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- DIDEROT, Denis. **Obras II, estética, poética e contos**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Os demônios**. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- DUBOIS, Jacques. **Les romanciers du réel**. Paris: Seuil, 2000.
- DUBOIS, Lionel (org.). **Albert Camus: la révolte**. Poitiers: Les Editions du Pont-Neuf, 2001.
- DURKHEIM, Emille. **O suicídio: estudo de sociologia**. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1999.
- GAY-CROSIER, Raymond (org.). **Albert Camus 1980**. University Express of Florida: Gainesville, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Camus et Sade: une relation ambiguë**. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/40617290?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40617290?seq=1#page_scan_tab_contents)> Acesso em: 19 out. 2017.
- \_\_\_\_\_. (org.). **Albert Camus 19 “L’Homme revolté” cinquante ans après**. Paris-Caen: Revue des Lettres Modernes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Les envers d'un échec – étude sur le théâtre d'Albert Camus**. Paris: Minard, 1967.

GERMANO, Emanuel Ricardo. **O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus**. 2007. 498 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GESKE, Samara. O avesso e o direito da escritura: a relação entre literatura e filosofia em *L'étranger* e *Le mythe de Sisyphe* de Albert Camus. In: **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras**. Universidade Federal do Pará: Belém, n. 37, p. 134-145, nov. 2013. Disponível em:

<<http://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1354>>. Acesso em: 07 abr. 2017.

GIDE, André. **Os frutos da terra**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GRENIER, Jean. **As Ilhas**. Trad. Aimée Amaro de Lolio. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUÉRIN, Jeanyves. **Dictionnaire Albert Camus**. Paris: Robert Laffont, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos.

Petrópolis: Ed. Vozes, 2016.

KIERKEGAARD, Soren. **Temor e tremor**. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus. In:

**Revista Olhar**. Universidade Federal de São Carlos: São Paulo, Ano 2 - Nº 3 - Junho/2000.

Disponível em: <<http://www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/viewFile/20/19>> Acesso em: 20 out. 2017.

\_\_\_\_\_. **Crítica de O Homem Revoltado: Jeanson e Sartre**. Disponível em:

<<http://arethusa.fflch.usp.br/node/32>> Acesso em 20 out. 2017.

\_\_\_\_\_. **Crítica de Sartre a Camus**. Disponível em: <<http://arethusa.fflch.usp.br/node/33>>

Acesso em 13 jun. 2018.

LÉVI-VALENSI, Jaqueline. **Albert Camus ou la naissance d'un romancier**. Paris:

Gallimard, 2006.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline & GAY-CROSIER, Raymond (orgs.). **Albert Camus: œuvre fermée, œuvre ouverte?** Paris: Gallimard, 1982.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline (orgs.). **Les critiques de notre temps et CAMUS**. Paris:

Garnier, 1970.

LUKÁCS, Georg. *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*. Trad.

Mario Luiz Frungillo. In: **Revista UFG**. Universidade Federal de Goiás: Goiânia, vol. 9, n. 4,

2008. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48186/23535>>

Acesso em: 25 abr. 2018.

- \_\_\_\_\_. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed 34, 2000.
- MARIN, Lou. **Albert Camus et les libertaires**. Marseille: Égrégores Editions, 2008.
- MÉLANÇON, Marcel. **Albert Camus: analyse de sa pensée**. Suisse: Les Éditions Universitaire Fribourg, 1976.
- MELO, Fernanda de Araújo. Para uma filosofia da transcendência em Karl Jaspers. In: **Revista Estudos Filosóficos**. UFSJ: São João del-Rei – Minas Gerais, 8/2012, pp. 51-60. Disponível em: <[https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art4\\_rev8.pdf](https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art4_rev8.pdf)> Acesso em: 01 nov. 2016.
- MORISI, Eve (org). **Camus et l'éthique**. Paris: Ed. Garnier, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Sobre verdade e mentira**. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2012.
- PAIVA, Rita. **Subjetividade e Imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson**. São Paulo: Humanitas, 2005.
- \_\_\_\_\_. A precariedade humana e a existência estilizada. In: **Revista Trans/Form/Ação**, Marília, v. 36, n. 1, p. 117-136, Jan/Abril, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v36n1/08.pdf>> Acesso em: 21 jan. 2019.
- \_\_\_\_\_. Nostalgia de unidade: uma intersecção entre a psicanálise, a filosofia e a literatura. In: **Revista Discurso**. Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo: São Paulo, n° 39, 2009, pp. 261-289. Disponível em: <[http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68270/pdf\\_93](http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68270/pdf_93)> Acesso em: 20 jun. 2016.
- PÉREZ, Jose Luis. Albert Camus, leitor de Soren Kierkegaard. In: **Revista Philosophica**, 35. Lisboa, 2010, pp. 79-104. Disponível em: <[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24213/1/Philosophica%2035\\_5\\_joseLuisPerez.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24213/1/Philosophica%2035_5_joseLuisPerez.pdf)> Acesso em 09 nov. 2016.
- PINTO, Manuel da Costa. **Albert Camus, um elogio do ensaio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- QUIJANO, Antonio Ziri6n. Camus, Husserl y el gusto por lo concreto. In: **Investigaciones Fenomenol6gicas**, vol 6, 2015. Disponível em: <[https://www.academia.edu/17380344/Camus\\_Husserl\\_y\\_el\\_gusto\\_por\\_lo\\_concreto](https://www.academia.edu/17380344/Camus_Husserl_y_el_gusto_por_lo_concreto)> Acesso em: 11 nov. 2016.

- RICOEUR, Paul. **Leituras 2: a região dos filósofos**. São Paulo: Loyola, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naif, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Situations IV**. Paris: Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. **A imaginação**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- \_\_\_\_\_. **O imaginário**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, pp. 65-82, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>> Acesso em: 31 out. 2017.
- SILVA, Nilson Aduino Guimarães da. Abert Camus e a busca dos clássicos. In: **Revista Calíope (17) Presença Clássica**. Rio de Janeiro: 7letras, 2007, pp. 74-94. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/caliope17.pdf>> Acesso em: 21 set. 2017.
- SOUZA, Thana Mara. Ética e estética no pensamento de Sartre. In: **Revista Estudos Filosóficos**. UFSJ: São João del-Rei – Minas Gerais, nº4/2010, pp. 84-96. Disponível em: <<https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art5-rev4.pdf>> Acesso em 26 out. 2018.
- SOARES, Caio Caramico. **Evangelhos da Revolta – Camus, Sartre e a remitologização moderna**. 2010. 290 f. Tese. (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. **Théories du symbole**. Paris: Seuil, 1977.
- VALDANO, Juan. **Humanismo de Albert Camus**. Cuenca: Publicaciones de la Universidad Católica de Cuenca, 1973.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VIGGIANI, Carl Albert. **Camus' L'Étranger**. New York: PMLA, 1956.
- WALKER, David. **Albert Camus les extrêmes et l'équilibre**. Amsterdam: Editions Rodopi, 1994.
- WARREN, Nicolas de. Consciência virtual e imaginário. Trad. Rodrigo Brandão. **Scientiae Studia**. São Paulo, v. 7, n. 4, p. 639-652, 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-31662009000400006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662009000400006)> Acesso em: 12 jan. 2019.