

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Pedro Gabriel de Pinho Araújo

**O PAPEL DO ESCRITOR
EM ALBERT CAMUS**

Brasília
2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Pedro Gabriel de Pinho Araújo

O PAPEL DO ESCRITOR EM ALBERT CAMUS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, como exigência parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Filosofia, área de concentração em Filosofia e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Brea – Universidade de Brasília

Brasília
2013

“And isn't the whole world yours? For how often you set it on fire with your love and saw it blaze and burn up and secretly replaced it with another world while everyone slept. You felt in such complete harmony with God, when every morning you asked him for a new earth, so that all the ones he had made could have their turn. You thought it would be shabby to save them and repair them; you used them up and held out your hands, again and again, for more world. For your love was equal to everything.”

Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*

RESUMO

No discurso que se seguiu o Prêmio Nobel de Literatura em 1957, Albert Camus (1913 – 1960) apresenta a ideia que então justificava seu ofício. Ao se perguntar não apenas como o escritor deve agir, mas em busca de uma razão de ser da arte mesma, ele apresenta o que ele chama, então, de “o papel do escritor” (CAMUS, 1957, p.14). Na busca de uma compreensão aprofundada dessa expressão e do discurso, desenvolvemos, na presente dissertação, a exploração de algumas obras com valor estratégico na elaboração de um panorama da obra camusiana como um todo e, mais precisamente, do lugar que ocupa a arte no pensamento que lhe dá origem. Nesse sentido, o estudo das três ideias centrais do pensamento camusiano – o absurdo, a revolta e a justiça – foram feitas através de seus ensaios, peças e romances indistintamente. Com isso, definimos uma interpretação que desafia a leitura tradicional de sua obra ficcional como simples ilustração da não ficcional ou, por outro lado, que tome a obra não ficcional como mera explicação da obra ficcional. Definimos essa perspectiva como o “pensamento em imagens” e a tomamos como base para todo o trabalho. Começamos então uma análise do conceito de absurdo, por meio das obras *O estrangeiro* (1942) e *O mito de Sísifo* (1942), e, nelas, estudamos o conflito fundamental entre a sensibilidade humana e a indiferença do mundo. Em seguida, tratamos da ideia de revolta em *Calígula* (1944) e *O homem revoltado* (1951), e da necessidade do reconhecimento do outro no enfrentamento da condição absurda da existência humana. E, por fim, buscamos na peça *Os justos* (1949), um elemento que regule a revolta, impedindo que a justiça que ela pretende estabelecer não se configure no seu oposto. Definidas as bases teóricas desse pensamento, buscamos então entender como Camus posiciona o artista em tempos de crise. Nesse ponto, adentramos o discurso mesmo e buscamos compreender que sentido ele dá para arte em um mundo absurdo, como ele justifica a escrita em função da solidariedade encontrada no outro e em função de que valores tal prática deve se estabelecer. Em seguida, procedemos a um estudo de caso, assumindo a possibilidade da exploração de um caso ficcional, que focalizou o conto *Jonas ou o artista no trabalho* (1957), com o objetivo de ilustrar a tensão dessa posição a partir da perspectiva do artista. E, por fim, retornamos ao *Mito de Sísifo* e de *Calígula*, em busca de uma comparação das ideias apresentadas nesse discurso, feito no final da vida do autor, com as primeiras ideias desenvolvidas por ele acerca da arte e do seu papel no mundo, expressas nas obras inicialmente investigadas. Com esse percurso, esperamos enfim estabelecer uma leitura que faça justiça ao equilíbrio delicado exigido por essa ideia que Camus fazia do “papel do escritor”, a forma e as razões de seu engajamento forçoso em seu tempo e as condições que esse impõe.

Palavras-chave: Ética, Estética, Camus, Absurdo, Revolta, Justiça, Escritor.

ABSTRACT

In the speech that followed the Nobel Prize in Literature in 1957, Albert Camus (1913 – 1960) presents the idea that then justified his craft. When asking not only how the writer should act, but searching for a reason of being for art itself, he presents what he then called "the role of the writer" (CAMUS, 1957, p.14). In search of a deeper understanding of this expression and of the speech, we developed, in the present master dissertation, the exploration of some works with strategic value in developing an overview of Camus's works as a whole and, more precisely, of the place of art in this thought from which it originates. In this sense, the study of the three central ideas of Camus thought – absurdity, revolt and justice – were made through his essays, plays and novels alike. This way we define an interpretation that challenges the traditional reading of his fiction as a simple illustration of non-fictional works or, on the other hand, that takes his non-fiction as mere explanation of his fictional works. We define this approach as "images thought" and took it as the basis for the whole of the present work. We then began an analysis of the concept of absurdity, through the works *The Stranger* (1942) and *The Myth of Sisyphus* (1942) and there studied the fundamental conflict between the human sensibility and the indifference of the world. Then we worked on the idea of revolt in *Caligula* (1944) and *The Rebel* (1951), and the necessity of recognizing the other in confronting the absurd condition of human existence. Finally we seek, in the play *The Just Assassins* (1949), an element that could regulate the revolt, preventing the justice it seeks to establish not become its opposite. Having defined the theoretical basis of this way of thinking, we seek to understand how Camus then places the artist in times of crisis. At this point we enter the discourse itself and seek to understand which sense it gives to art in an absurd world, how he justifies writing according to the solidarity found in the other and in which values such practice should establish itself. We have performed a case study, assuming the possibility of the exploration of a fictional case that focused in the short-story *Jonas or the artist at work* (1957) with the objective of illustrating the tension present in this position from the perspective of the artist. And, finally, we will return to *The Myth of Sisyphus* and *Caligula*, in search of a comparison between the ideas presented in this speech, given at the end of his life, and the first ideas he developed about art and its role in the world. In taking this course, we ultimately hope to establish a reading that would do justice to the delicate balance demanded by this idea that Camus made of the "role of the writer", the form and reasons for his forcible engagement in his time and the conditions that comes with it.

Keywords: Ethics, Aesthetics, Camus, Absurd, Revolt, Justice, Writer.

RÉSUMÉ

Dans le discours qui a suivi le Prix Nobel de Littérature en 1957, Albert Camus (1913 – 1960) a présentée l'idée que justifie alors son métier. Lors de se demander non seulement comment l'écrivain doit agir, mais étant aussi à la recherche d'une raison pour l'art même, il présente ce qu'il appelait alors «le rôle de l'écrivain » (CAMUS, 1957, p.14). À la recherche d'une meilleure compréhension de cette expression et du discours, on a développée, dans la présente dissertation de Master, l'exploration des œuvres ayant une valeur stratégique dans l'élaboration d'un aperçu de l'œuvre de Camus dans son ensemble et, plus précisément, de la place de l'art dans la pensée qui l'origine. En ce sens-là , l'étude des trois idées centrales de la pensée de Camus – l'absurdité, la révolte et de la justice – fut réalisé à travers ses essais, ses pièces de théâtre et ses romans indistinctement. Ainsi, nous définissons une interprétation qui conteste la lecture traditionnelle de sa fiction comme une simple illustration de sa non-fiction ou, d'autre part, qui prend ses non-fictions par simple explication de ses œuvres de fiction. Nous définissons cette approche comme «penser en images» et nous l'avons pris pour base de tout ce travail. Nous avons, ensuite, réalisé une analyse de la notion d'absurdité, à travers les œuvres *L'étranger* (1942) et *Le Mythe de Sisyphe* (1942) et nous y avons étudié le conflit fondamental entre la sensibilité humaine et l'indifférence du monde. Subséquemment, nous avons traité l'idée de révolte dans *Caligula* (1944) et *L'Homme révolté* (1951), et nous avons observé la nécessité de reconnaître l'autre face à la condition absurde de l'existence humaine. Après quoi, nous cherchons dans la pièce *Les Justes* (1949), un élément qui pourrait réguler la révolte, en empêchant la justice qu'elle cherche à établir de devenir son contraire. Ayant défini le fondement théorique de cette pensée, nous cherchons à comprendre comment Camus situe alors l'artiste en temps de crise. Ici, nous entrons dans le discours lui-même et cherchons à comprendre quel sens il donne à l'art dans un monde absurde, comme il justifie l'écriture sur la base de la solidarité trouve dans l'autre et en fonction de quelles valeurs telle pratique devrait être établi. Nous avons réalisé, donc, une étude de cas, en supposant la possibilité d'exploration d'un cas fictif, que a focalisé la nouvelle *Jonas ou l'artiste au travail* (1957), afin d'illustrer la tension de cette position du point de vue de l'artiste. Et, enfin, nous nous avons dédié au *Mythe de Sisyphe* et *Caligula*, à la recherche d'une comparaison entre les idées présentées dans ce discours, prononcé à la fin de la vie de l'auteur, les premières idées qu'il a développées à propos de l'art et de son rôle dans le monde, exprimée dans les œuvres de l'enquête initiale. Avec cette route, nous chercions enfin d'établir une lecture qui rend justice à l'équilibre délicat nécessaire par cette idée que Camus faisait du « rôle de l'écrivain», la forme et les raisons de leur engagement forcé dans son temps et les conditions que cela impose.

Mots-clés: Éthique, Esthétique, Camus, Absurdité, Révolte, Justice, Écrivain.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo 1	
O PENSAMENTO EM IMAGENS	20
1.1 O absurdo: O Estrangeiro e O Mito de Sísifo	27
<i>1.1.1 As três mortes de Meursault</i>	<i>27</i>
<i>1.1.2 O absurdo</i>	<i>30</i>
1.2 A revolta: Calígula e O Homem Revoltado	45
<i>1.2.1 Calígula e a Lua</i>	<i>45</i>
<i>1.2.2 O poder e desejo em Camus</i>	<i>51</i>
1.3 A justiça e Os justos	57
<i>1.3.1 O homem revoltado</i>	<i>57</i>
<i>1.3.2 O sangue da liberdade</i>	<i>62</i>
Capítulo 2	
O PAPEL DO ESCRITOR	67
2.1 Beleza e Dor	70
2.2 Solidário Solitário	81
<i>2.2.1 O artista, a estrela e o lampião</i>	<i>81</i>
<i>2.2.2 Entre a propaganda e a frivolidade</i>	<i>86</i>
2.3 Entre o Sim e o Não	88
CONCLUSÃO	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
ANEXO	
TRADUÇÃO DO DISCURSO DE 10 DE DEZEMBRO DE 1957	101

LISTA DE ABREVIATURAS

Com o fim de facilitar a conferência, algumas obras mais frequentemente referidas de Albert Camus serão citadas de maneira simplificada, com o título abreviado e o número da página (ou localização, no caso de e-books). A referência completa das edições utilizadas na elaboração do presente trabalho se encontra em Referências Bibliográficas.

AD: O Averso e o Direito

C: Calígula

DS: Discours de Suède

E: O Estrangeiro

ER: O Exílio e o Reino

HR: O Homem Revoltado

IC: A inteligência e o cadafalso e outros ensaios

J: Os Justos

MS: O Mito de Sísifo

INTRODUÇÃO

Poderíamos dizer que houve uma época em que o papel era a condição material básica do escritor. Nesse momento, interessava não apenas a forma como se escrevia, mas em que se apoiava esse papel: a mesa de um café, as costas de um companheiro, a parede de uma cela. A arte, então, já havia sido pela forma, pela emoção, pelo indivíduo, por ela mesma e por outros. Passa, em determinado momento, pela máquina de escrever, sendo que seu surgimento encerra o século XIX e coincide, curiosamente, com uma nova fase da humanidade, inaugurada pelo conflito bélico em escala mundial. Essa mesma fase foi marcada por extremas polarizações ideológicas, em que todos deveriam escolher um lado, até mesmo no que concerne à arte.

Em uma época em que o silêncio passou a significar convivência, a arte que não tomava o nosso lado, passou a tomar o lado do outro – foi o tempo da arte engajada. Nesse mesmo período, um autor que recusou esse estado de coisas recebeu o prêmio Nobel de Literatura, laureado “*for his important literary production, which with clear-sighted earnestness illuminates the problems of the human conscience in our times*”.¹

“Nosso tempo”, aqui, se refere ao início do século XX, um tempo de guerra quente e fria, de esquerda e de direita, do direito e do avesso. Albert Camus (1913 – 1960), um escritor de seu tempo e, por isso, de qualquer tempo marcado pela guerra, questiona-se, no discurso que segue essa premiação, não apenas acerca das condições materiais básicas, mas a condição, a começar humana, do escritor. Esse discurso, que se estrutura enquanto uma justificativa, começa da seguinte forma:

En recevant la distinction dont votre libre Académie a bien voulu m'honorer, ma gratitude était d'autant plus profonde que je mesurais à quel point cette récompense dépassait mes mérites personnels. (...) De quel cœur aussi pouvait-il recevoir cet honneur à l'heure où, en Europe, d'autres écrivains, parmi les plus grands, sont réduits au silence (...) J'ai connu ce désarroi et ce trouble intérieur. Pour retrouver la paix, il m'a fallu, en somme, me mettre

^wAcesso em: jun. 2013. Tradução nossa.

en règle avec un sort trop généreux. Et, puisque je ne pouvais m'égaliser à lui en m'appuyant sur mes seuls mérites, je n'ai rien trouvé d'autre pour m'aider que ce qui m'a soutenu tout au long de ma vie, et dans les circonstances les plus contraires : l'idée que je me fais de mon art et du rôle de l'écrivain. Permettez seulement que, dans un sentiment de reconnaissance et d'amitié, je vous dise, aussi simplement que je le pourrai, quelle est cette idée.² (DS, p. 13-14)

Nesse sentido, o presente trabalho propôs realizar uma análise aprofundada da ideia do papel do escritor. No entanto, para melhor compreendermos o que Camus entendia por essa ideia, devemos adentrar, ao menos, parte de sua obra como tal. Não apenas pelo fato de que a formação de tal ideia se estabelece em função de outros conceitos centrais de sua obra, mas, também, porque uma vez que Camus seguiu, à medida do possível, sua própria prescrição, o estudo da sua obra oferece igualmente um bom exemplo em si mesmo do que se propõe com a ideia mesma do papel do escritor.

Assim, na exploração de sua obra, procuramos estudar Camus enquanto escritor, e, compreender em que medida ele teve sucesso na interpretação desse papel que, no fundo, ele cria para si. Dessa forma, não apenas as obras em que ele claramente tematizou sua própria produção literária, como os *Discours de Suède* (1957) ou o prefácio de *O Avesso e o Direito* (1958), mas boa parte dos seus outros escritos são de grande valor na melhor compreensão dessa escrita que se faz consciente de si e do seu efeito no mundo.

² Anexos ao presente trabalho, encontram-se o discurso completo e uma tradução nossa. No entanto, para maior conveniência, colocaremos nas notas de rodapé traduções parciais dos trechos citados. Segue-se pois a tradução do excerto original citado:

“Ao receber a distinção, com a qual vossa livre Academia, gentilmente, honrou-me, minha gratidão era tão profunda que eu mensurava a que ponto essa recompensa ultrapassava meus méritos pessoais. (...) Com quais sentimentos também poderia receber essa honra em um momento em que, na Europa, outros escritores, dentre os maiores, são reduzidos ao silêncio (...) Conheci essa confusão e esse tumulto interior. Para reencontrar a paz, foi-me necessário, em suma, colocar-me de acordo com uma sorte muito generosa. E, já que não podia me igualar a ela, apoiando-me nos meus próprios méritos, não encontrei nada para me ajudar, além daquilo que me sustentou, ao longo de toda a minha vida e nas circunstâncias mais adversas: a ideia que me faço acerca de minha arte e do papel do escritor. Permitam-me apenas que, com um sentimento de reconhecimento e amizade, eu lhes diga, tão simplesmente quanto puder, qual é essa ideia.”

Por essas razões, estruturamos o trabalho em duas partes, sendo que a primeira – “O Pensamento em Imagens” – constitui a tentativa de uma fundamentação teórica da posição apresentada e defendida na segunda parte – “O Papel do Escritor” – em que também propusemos, de forma secundária, a exploração das relações entre o ensaio filosófico e a criação literária na obra de Camus. Acreditamos que, ao estruturar o trabalho nessas duas etapas – e em contraste com uma estrutura mais tradicional – estabeleceremos uma cadência mais adequada ao caminho que a linha argumentativa, aqui desenvolvida, abre.

Para tanto, começamos o primeiro capítulo, expondo as ideias centrais que destacamos em seu pensamento, usando, tanto quanto possível, suas obras literárias. Dessa forma, introduzimos o trabalho do autor em questão, ao mesmo tempo em que tentamos demonstrar um dos principais pontos da presente dissertação: como Camus, por meio do romance, busca dar materialidade às suas ideias?

A especificidade desse processo o separa de outros romancistas-filósofos de seu tempo, no sentido em que a narrativa ficcional para Camus não foi feita como uma simples tradução popularizante de suas ideias propriamente filosóficas, mas, antes, uma ferramenta de crítica, uma espécie de laboratório onde é possível explorar ao máximo as aporias criadas pela tentativa de realização dessas ideias. Dessa forma, pretendemos expor como Camus, nessa tensão entre Filosofia e Literatura, buscava não solucionar certos dramas de sua época, mas pô-los a prova em toda sua complexidade.

Para tanto, cabe ressaltar que a abordagem desenvolvida no presente trabalho também tenta se colocar em acordo com a especificidade do pensamento camusiano. Propusemos uma abordagem que buscou o desenvolvimento de uma narrativa, antes de uma explicação. Isso significa um modo de exposição que não prioriza a definição inicial e precisa dos termos empregados, mas, antes, o seu desenvolvimento progressivo por meio de descrições de situações possíveis. Uma analogia possível desse processo se encontra, não por acaso, no desvelamento progressivo dos conceitos como personagens em um romance. Ou seja, através dos encontros com as diferentes situações em que um conceito é colocado pelo autor, nos aproximamos progressivamente também de uma imagem cada vez mais íntegra e clara desse mesmo conceito.

Dessa forma, como Camus, chamaremos tais “situações” de imagens (MS, p. 105). Esse modo deliberado é, mesmo no pensamento pretensamente sistemático do ensaio, uma questão de forma e, portanto, uma questão de estilo que cobre toda a sua obra. Defendemos que esse “pensamento em imagens” é justamente a chave para a compreensão de uma leitura mais precisa desse autor. Dessa forma, começamos a primeira parte deste trabalho com a descrição do “pensamento em imagens” e o reconhecimento de certa dívida desse pensamento à tradição fenomenológica.

Defendemos que tal leitura seja mais precisa em contraste com uma possível interpretação de Camus, que, no entanto, julgamos imprecisa, e que pretende tomar os romances como ilustrações das ideias filosóficas ou, inversamente, os ensaios filosóficos como explicações dos romances. Em contrapartida, procuramos entender sua obra como um todo maior que a soma das partes, onde ensaios e romances são diferentes perspectivas narrativas ou modos das mesmas ideias. Almejamos, com isso, ir mais longe, pois buscamos não apenas provar certa indistinção desses dois campos na obra de Camus, mas evidenciar sua arbitrariedade em geral. Tal perspectiva nos leva a concluir que essas diferentes formas de expressão, sinais de uma adaptabilidade estilística, são resultado de um reconhecimento da importância da relação entre forma e conteúdo – relação essa que nos parece negligenciada, ao menos em parte, na tradição filosófica.

Uma vez esclarecido o “pensamento em imagens” temos boas condições de tentar estabelecer uma nova narrativa das principais ideias do autor. Essa abordagem introdutória foi feita através dos ensaios e de obras literárias indistintamente. Foi por meio da forma mesma, empregada nessa exposição, que buscamos apresentar Camus, e, de maneira mais ampla, comprovar nossas pressuposições a respeito da arbitrariedade imposta pelas definições tradicionais que distinguem Filosofia e Literatura.

As principais obras literárias foram introduzidas por um resumo seguido de um comentário principal. Dessa forma começamos a primeira seção do capítulo com *O Estrangeiro*, sendo intitulada “O absurdo: O Estrangeiro e O Mito de Sísifo”. A questão do absurdo, por ser, em certo sentido o primeiro e mais abrangente tema da obra de Camus, tomou a maior parte desse primeiro capítulo.

Ao descrever Meursault, o protagonista de *L'étranger* (*O Estrangeiro*), procuramos a determinação de sua estranheiridade, o que quer dizer, um estudo a respeito de sua agência, intencionalidade e *status* frente ao “homem comum”, como o não estranho. Também na análise do seu percurso, foram de grande importância as pistas dadas pelo autor a respeito de seus estados internos, quer dizer, do movimento de um estado de indiferença não reflexiva ao estado de profunda ansiedade frente à morte.³

Nossa análise desse romance foi feita no sentido de uma jornada de descoberta do absurdo, a partir de seu primeiro encontro, até suas últimas consequências. Entre os momentos chave para nossa análise, destacamos aqueles em que figura com maior clareza a ansiedade frente à morte. De especial interesse aqui, além do lugar comum da morte como momento privilegiado de reflexão sobre a vida é, em contraste, o amor à vida apesar de tudo que o protagonista encontra de forma intensa ao final do romance.

A discussão sobre essa peculiar ataraxia de Meursault é também a discussão do sentido da vida. Dessa forma, buscamos terminar a discussão sobre *O Estrangeiro* (1980) onde *O Mito de Sísifo* (1942b) começa. Nesse momento, abordamos a exposição de *Calígula* (1945) que, contrariamente a *O Estrangeiro*, é uma obra que se inaugura com a descoberta do absurdo. Sua relevância, para a discussão em questão, repousa justamente no fato de que, tomando o absurdo não como uma conclusão, mas como um começo, teremos outro ponto de vista de seus limites. Calígula, o imperador-artista, é um ditador que “ama demais a literatura” (C, p. 21) e já é, por isso, de grande interesse para o presente trabalho e como tal será retomado como exemplo frequentemente.

A essa altura do desenvolvimento de nossa reflexão, o que nos interessa é a questão que Camus chama de “suicídio filosófico” – tendo em vista que seu autor chamava essa peça de “uma tragédia da inteligência” e o protagonista de “um suicida superior” (CAMUS, 1962, p. 1730). É, nesse sentido, que o assalto impossível que a

³ A exploração dos humores é um tema notório na tradição fenomenológico-existencial da qual Camus tira grande inspiração, como é de se esperar, de qualquer perspectiva que leve em conta aspectos subjetivos do pensamento. No entanto, devido à vastidão que esse tema abre, nos interessará, aqui, tratar apenas dessa ansiedade frente à morte, em oposição à completa falta de ansiedade do personagem mencionado, ou seja, como uma espécie de hiper-reflexividade.

inteligência faz em direção aos “Muros do Absurdo”, leva à morte de Calígula. A morte enquanto consequência lógica do absurdo leva a uma reflexão sobre a necessidade de enfrentá-lo. Perguntamo-nos por que a revolta metafísica de Calígula falha. Assim, é, na recusa ao absurdo, em um questionamento da trajetória de Calígula, que pretendemos chegar ao segundo conceito capital da obra camusiana: a revolta. Esse conceito foi tratado na seção intitulada “A revolta: Calígula e O Homem Revoltado”.

Finalmente, abordaremos o último círculo temático do pensamento camusiano, o da “medida e desmedida” (LÉCOLLIER, 1974), Justiça (LINCOLN, 2001) ou, em referência à personificação mitológica proposta por Camus em *O Homem Revoltado*, “Nêmesis, deusa da medida, fatal para os desmedidos” (HR, p. 339). Adentramos, assim, um campo incerto de seu pensamento, que ainda estava sendo elaborado quando Camus faleceu. Dada essa forma gradual de aproximação às suas ideias, não contamos com um material sólido de estudo a respeito, imputando, desse modo, um alto grau especulativo a qualquer estudo sobre esse tema. Provavelmente, por essa razão, este seja o ponto menos abordado de seu pensamento.

Por essa razão, começamos a última seção da primeira parte, “A justiça e Os Justos”, por uma breve discussão a respeito do conceito mesmo de justiça, como Camus o entendia. Nesse momento, o romance é ainda mais importante, dado que, sua composição densa será mais aberta à extração das condensações conceituais, as quais o autor não teve tempo de refinar por meio da reflexão filosófica. No entanto, chamamos a atenção para esse conceito, mesmo que de maneira breve, não apenas por sua importância comumente desprezada, mas também por ser um elemento fundamental para a argumentação da segunda parte deste trabalho.

Com essa discussão não pretendemos chegar a conclusões que o próprio autor nunca teve tempo de alcançar. No entanto, ela é importante, uma vez que a noção do justo, talvez mais que qualquer dos outros conceitos que serão apresentados, fundamenta a justificação do papel do escritor proposto por Camus. Tendo isso em mente, e por uma questão que transcende o título, acreditamos que, para a exposição desse tema, a obra mais apropriada seja *Os Justos* (1949). Uma peça em cinco atos que conta a história de um grupo de revolucionários e suas tentativas de assassinato de um grão-duque, sendo sua causa dar fim à tirania do regime czarista.

Tal trama é ilustrativa desse último tema, pois se trata justamente de um grupo de “homens revoltados” que questionam em que medida a justiça pode justificar o assassinato, questionando, assim, seus limites. Em um tempo em que a “pena de morte” ainda era amplamente defendida, parecia evidente a necessidade de um questionamento da justiça e de seus limites. Limite aqui, identificado com a noção de medida é, antes de qualquer coisa, uma operação de anti-idealização, que nos parece um aspecto importante desse romance.

Assim, pondo em foco a trajetória dos justos, nos questionamos a respeito das diferentes imagens de justiça lá apresentadas. Exploramos e contrapusemos, por sua vez, a noção de messianismo histórico e de uma “justiça com ternura” (J, p. 105), onde o amor é o principal componente. Essa discussão foi fundamental no estabelecimento do equilíbrio delicado necessário à posição defendida acerca da ideia do “papel do escritor”.

Em seguida, passamos ao segundo capítulo com uma breve discussão preliminar que procurou responder às questões: O que Camus entendia por “escritor”? Quais relações possíveis poderíamos estabelecer entre filosofia, literatura e jornalismo? Em que medida Camus relaciona escrita e arte? Seria apenas através da literatura? Assim, foi na exploração dos limites entre essas atividades que buscamos o que Camus entende por “escritor”. A palavra “exploração” no lugar de definição é usada, aqui, mais uma vez, de maneira deliberada, dado que essa é uma fronteira que o autor nunca estabeleceu claramente.

Cabe frisar que Camus teve uma carreira diversa, como filósofo, romancista, jornalista, dramaturgo – o estilo adaptável, mas sempre dotado de um *pathos* que impregnou tudo com sua atitude criativa. Questionar-nos-emos, portanto, se a melhor solução para esse problema de conceituação pode ser encontrada em uma ideia mais ampla de escritor, situada no horizonte dessa atitude criativa.

A partir dessa digressão introdutória começamos a seção intitulada “Beleza e Dor”, onde, finalmente, iremos dirigir nossa atenção, adequadamente embasada, ao “papel do escritor”. Esse tema é explicitamente introduzido por Camus na ocasião do recebimento do prêmio Nobel de Literatura de 1957, em torno do qual elaborou seu discurso de agradecimento. Após o recebimento do prêmio, Camus fez uma série de palestras na Universidade de Uppsala, Suécia, sobre a mesma questão. Essa série de

palestras foi reunida ao discurso sob a publicação intitulada *Discursos da Suécia* no ano seguinte.⁴

O autor escolhe o tema do “papel do escritor” (DS, p. 14, tradução nossa)⁵ como centro de seu discurso por questões pessoais e históricas e, por isso, um breve retorno a essas questões nos parece aqui apropriado. A discussão do papel do escritor surge para Camus, sobretudo a partir da pergunta do papel da arte em “tempos de catástrofe” (DS, p. 18, tradução nossa).⁶ Portanto, buscaremos, junto à Camus, justificar a arte, uma atividade a princípio supérflua, em uma época de sofrimento e morte.

Buscaremos entender como Camus baseia a justificativa da existência mesma do escritor na sua liberdade e solidariedade. Para tanto adentraremos o caso de Oscar Wilde, tratado por Camus em seu ensaio “O artista na prisão”, e a questão da arte pela arte. Por outro lado, tentaremos entender também os riscos de um engajamento excessivo da arte. Dessa forma teremos delineado, mesmo que preliminarmente, uma posição intermediária, do equilíbrio delicado entre a frivolidade e a propaganda.

Os *Discursos de Suécia* também são seminiais na medida em que estabelecem não só o apelo à criação, como em *O Mito de Sísifo*, mas também elaboram uma espécie ética da criação de maneira mais clara que em *O Homem Revoltado*. Tal discurso é de suma importância aqui, pois, além de fornecer a inspiração inicial do presente trabalho, também inaugura uma abordagem clara e explicitamente direcionada a essa questão. Assim, na discussão desse *ethos* do artista seria importante discutir *Jonas ou o artista no trabalho* (conto de *O Exílio e o Reino*, de 1957). A história de Jonas apresenta uma espécie de drama fundamental da consciência artística frente a um mundo de “tirantias aperfeiçoadas” (CAMUS, 1953, p. 174, tradução nossa). Tal discussão constituirá a segunda seção dessa parte do trabalho, intitulado “Solitário e Solidário”. Uma breve descrição dessa personagem apresentaria algumas oportunidades para reflexão sobre ideias defendidas nos *Discursos da Suécia* e servirá como uma espécie de estudo de caso.

⁴ Vale destacar que, ainda hoje, essa obra não tem tradução oficial publicada para o português. Anexo ao presente trabalho, como observado anteriormente, dispusemos uma tradução nossa do referido discurso para fins de consulta.

⁵ No original: “rôle de l’écrivain” (DS, p. 14).

⁶ No original: “temps de catastrophe” (DS, p. 18).

Esse equilíbrio entre, de um lado, a dedicação à beleza da obra, e, de outro, o testemunho às dores comuns, também é demonstrado por exemplos de movimentos artísticos concretos. Uma exposição desses exemplos históricos dados por Camus nas palestras da Universidade de Uppsala fornecerá uma perspectiva concreta dessa noção de equilíbrio ou, usando os termos introduzidos na parte, de medida e desmedida. Por fim, na seção intitulada “Entre o Sim e o Não” retornaremos às perspectivas de *O Mito de Sísifo* (CAMUS, 1942b), à luz da ideia do papel do escritor apresentada nos *Discursos da Suécia*. Veremos então como as noções de “revolta metafísica” e de “criação sem amanhã” determinam esse papel. Para tanto também retornaremos à *Calígula* e a ideia do romance de tese, estabelecendo uma relação entre ambos. O faremos com o intuito da exploração da relação entre o impulso criativo do artista e o impulso dominador do tirano e mais uma vez retornar à uma posição “entre o sim e o não”. Assim, seguindo a fórmula pascalina usada na epígrafe das *Cartas a um amigo alemão*: “Não mostramos grandeza por nos situarmos a um extremo, mas por tocar, ao mesmo tempo, as duas extremidades.”, buscaremos aqui tocar as duas extremidades da obra camusiana, colocando “o papel do escritor” em perspectiva às ideais iniciais de sua obra em torno da criação, filosófica e artística.

Na conclusão buscaremos uma síntese da posição ora defendida acerca do papel do escritor, por meio de uma breve análise que persiste na tensão fundamental presente nas obras até então abordadas. Para tanto, retornaremos à pretensão camusiana de “fazer viver mitos” (AD, p. 34) e, no mesmo sentido, procuraremos efetuar uma autocrítica através da ideia de “Criação sem amanhã”, presente em *O Mito de Sísifo* (CAMUS, 1942b, p. 133).

Capítulo 1

O PENSAMENTO EM IMAGENS

À primeira pergunta: O que é o absurdo? A primeira resposta: um limite – um ponto que funda o pensamento camusiano ao mesmo tempo em que se estabelece como um sol, de que a referência é possível de qualquer parte de sua obra. Uma obra, como Camus mesmo observa, “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” (AD, p. 35). Neste capítulo, pretendemos seguir essas duas ou três imagens que guiaram a obra de Albert Camus como estrelas, presentes mesmo quando não tão visíveis. Esse aparente desvio no acesso à ideia do “papel do escritor” é necessário, pois tais imagens precedem e, de certa forma, fundamentam essa ideia. Cabe notar, no entanto, que essa parte do trabalho estará focada no mapeamento desse arcabouço teórico, deixando as relações mais diretas e a ideia central do trabalho para a segunda parte.

Como assumimos anteriormente, no empreendimento desse projeto faremos o possível para nos restringir à singularidade de um autor que “pensa em imagens” (MS, p. 56). Para tanto, devemos descrever esse pensamento “persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível” (MS, 116). Como Camus, tomamos o termo “imagem” em seu sentido comum de representação de uma determinada coisa, como “ilustrações” (MS, 105). A ausência mesma de uma definição mais precisa, apesar de seu uso frequente no *Mito de Sísifo*, denuncia uma referência ao menos inicial do seu uso cotidiano. Ou seja, algo observável e que deve ser descrito a partir de um determinado ponto de vista. Interessa-nos a experiência comum, ao mesmo tempo que pessoal, do indivíduo frente a um determinado fenômeno. Apesar da evidente influência, não tratamos, aqui, da fenomenologia em seu sentido estrito, mas, antes, de um projeto

interpretativo centrado na experiência subjetiva que assumimos como ponto de partida.

Camus estabelece uma aproximação do seu projeto, chamado, então, de “raciocínio absurdo” à fenomenologia husserliana (MS, p. 56-57). Essa identificação é justificada em função do reconhecimento do primado do subjetivo na apreensão da realidade, em oposição ao projeto de conhecimento de uma realidade objetiva, ou mesmo da “coisa em si”. Enquanto parte da tradição filosófica está voltada ao conhecimento do mundo, das condições de apreensão e limites desse conhecimento, o projeto fenomenológico busca uma exploração da percepção mesma, enquanto experiência da consciência. Essa consciência, que é subtraída de substância, é, então, definida em função de uma intencionalidade - não no sentido de finalidade, mas de direção ou, como afirma Camus, “tem valor meramente topográfico.” (MS, p. 56).

As filosofias da existência em geral compartilham dessa noção de consciência e a aplicam no contexto da situação humana. Em oposição à Antropologia, Psicologia e outras que, enquanto ciências, buscam verdades objetivas a respeito do “ser humano”, tais filosofias buscam deflacionar essa noção, reduzindo-a ao mínimo, quando não ao nada, abrindo assim o espaço para melhor compreensão do indivíduo enquanto tal: seus projetos, escolhas, intenções – aqui sim no sentido de finalidade. Mas, mesmo que em um sentido completamente diferente da tradição filosófica anterior a ela, a fenomenologia em geral ainda está interessada em aspectos relacionados ao conhecimento do mundo – epistemológicos –, enquanto o pensamento existencial, grosso modo, move-se primordialmente na esfera prática.

Tendo definido nosso campo de ação, gostaríamos de retornar, de forma mais direta, ao que Camus chama de um “pensamento em imagens”. Para tanto, devemos ressaltar que a abordagem, também aqui, desenvolvida procura se adequar à própria postura do autor que, mesmo em seus ensaios filosóficos, tem um modo de exposição onde seus conceitos não são definidos claramente. Obviamente, a natureza do trabalho acadêmico é caracterizado por um esforço rigoroso de estabelecimento, na medida do possível, de conhecimentos claros, mas, mais uma vez, não podemos pretender alcançar conclusões que o autor em foco nunca legitimou. Dessa forma, tais conceitos desenvolvem-se, então, em uma narrativa construída, justamente, por meio de imagens.

Como Camus, tomamos o termo “imagem” em um sentido conotativo, porém simples de representação de uma determinada coisa. Ao falar do esforço da ciência contemporânea ao ilustrar alguns de seus conhecimentos mais abstratos, Camus afirma: “Explicam-me este mundo com uma imagem. Então percebo que vocês chegaram à poesia: nunca poderei conhecer” (MS, p. 34). Reforçamos aqui nossa impressão inicial que, no contexto discursivo, a “imagem” é uma espécie de ilustração elaborada a partir de um contexto descritivo. Além disso, percebemos que Camus coloca esse processo ilustrativo em relação a uma poética, ou seja, já notamos aqui uma referência ao seu aspecto narrativo e literalidade, mas, a isso, retornaremos mais a frente. E, finalmente, notamos certo ceticismo frente à determinada forma de conhecimento, ou melhor, a determinação de certos limites de determinada forma de compreensão do mundo.

Dessa forma, o conceito de “imagem” serve como uma medida perspectivista que busca uma alternativa ao ideal da objetividade, ou seja, “Coincide com o pensamento absurdo na sua afirmação inicial de que não existe verdade, só existem verdades.” (MS, p. 56-57).⁷ Essa “humildade” do pensamento camusiano é fruto de uma tentativa de reconhecimento das limitações da experiência pessoal. Esse limite é consequência direta da pressuposição de que tal observação é sempre feita de um determinado ponto de vista, o *locus* da consciência. O conceito de imagem, nesse sentido, parece coincidir em larga medida com o conceito de fenômeno, com a diferença de que o termo “imagem” parece dar um maior peso ao aspecto representativo, ficcional talvez, do objeto. Nesse sentido, Camus afirma, a respeito de grandes romancistas, como justificativa do próprio projeto:

Mas, justamente, a opção que fizeram de escrever com imagens mais que com raciocínios revela um certo pensamento que lhes é comum, persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível. (MS, p. 116)

⁷ Observação que Camus faz em referência à fenomenologia, mas que, acreditamos também, adequar-se ao contexto apresentado.

Assim sendo, poderíamos estabelecer uma relação direta dessa forma de pensamento com a proposta fenomenológica, desde que tomássemos a acepção de fenomenologia de Scheler (1973, p. 137) que, em sua definição, enfatiza-a como uma atitude, antes de colocá-la como uma ciência ou método. Scheler é um autor conhecido por Camus, uma vez que citado em *O Mito de Sísifo* (p. 36) em certa oposição aos fenomenólogos e,⁸ por isso, acreditamos ser uma influência na construção dessa posição que buscamos definir aqui.

Ainda a respeito de como esse processo ilustrativo acontece, na situação específica da escrita que é propriamente o nosso ponto, essa atitude deve significar que, antes de definir, tentaremos descrever ou “enumerar” sem a pretensão de esgotar o objeto tratado. Nesse movimento “impressionista” e perpétuo da palavra, os significados então desprovidos de contornos bem definidos, tornando-se figuras fluidas e adaptáveis aos diversos contextos narrativos. Isso, antes de uma questão de estilo, é uma escolha que reflete uma desconfiança com relação às tentativas de definições claras, bem delineadas. Essa desconfiança parte do pressuposto de que o mundo de fato é de uma constituição complexa – um “universo inesgotável” (MS, p. 111), o que resulta em certa impotência do intelecto, como já descrito acima. Portanto, esse cuidado estilístico reflete o rigor de um pensamento que está nesse perpétuo esforço de, como Sísifo, colocar sua forma à altura da complexidade do objeto que ele pretende retratar. Notamos aqui a valorização da “tensão” no pensamento, ou seja, a tentativa de preservação da multiplicidade originária da experiência.

Essa diversidade fundamental é, como diz o próprio Camus, “o lugar da arte” (MS, p. 111 e 132). E, ora, retornamos à comparação da imagem à poesia feita anteriormente. Mas, antes, gostaríamos de frisar a importância desse ponto para o nosso trabalho, uma vez que o estabelecimento de um “lugar da arte” é um passo fundamental no estabelecimento de um “papel do escritor”. Podemos ver, então, como e por que Camus justifica sua dedicação à Literatura na estruturação do seu pensamento. As obras ficcionais: romances, crônicas, peças, contos e outros são

⁸ Colocando-o ao lado de Nietzsche, Heidegger e Chestov na “família de espíritos” no ataque à razão. Supomos a partir disso que o uso da fenomenologia como método era alguma espécie de defesa da razão para Camus.

obras ricas em descrições de situações, cenários, personagens, sentimentos. A arte, enquanto espelho da complexidade do mundo, é um ponto privilegiado de acesso à nossa percepção desse mesmo mundo. A consciência desse efeito, nos parece um aspecto importante da criação artística, mas retomaremos essa discussão quando abordarmos a questão do romance de tese.

Mais especificamente com relação à pretensão de verdade do romance, podemos, inicialmente, assumir certo grau de verdade “objetiva” na narrativa ficcional, afinal, como afirma Camus: o “romance tem sua lógica, seus raciocínios, sua intuição e seus postulados” (MS, p. 115). No entanto, a própria estrutura da ficção é, desde o princípio, aberta, passível de interpretação. Nesse sentido, um ponto importante que gostaríamos de colocar em evidência é que Camus se aproveitou ao máximo justamente desse aspecto não objetivo da arte para usar suas narrativas ficcionais como geradoras de tensão em seu pensamento. O uso estratégico desse aspecto para manter seu pensamento nessa tensão, em função dessa recusa obstinada à sistematização do seu pensamento, é justamente um dos pontos que distinguem Camus de outros pensadores de sua época.

Essa tensão, aspecto marcante da sua obra, nos leva à incapacidade de aceitar a tese de que seus ensaios filosóficos seriam explicações de uma mensagem que os romances pretendiam passar. Esse projeto de engajamento da produção literária, teorizado e praticado por Sartre,⁹ é positivamente rejeitado por Camus. No entanto, como figura de grande influência no círculo literário da época, Sartre acaba por tornar-se uma referência de peso na crítica de seu tempo, sobretudo com a ideia de “*art engagé*”. Podemos observar, no entanto, que esse referencial não é válido na avaliação da obra camusiana, não apenas pela sua rejeição da concepção de engajamento literário, mas, também, porque Camus, em forte contraste com Sartre, tem, nas obras, um momento não apenas de afirmação, mas de crítica de suas ideias. A concepção que Camus faz de sua obra literária não deixa outra opção: ela deve operar em um movimento que afirma ao mesmo tempo em que recusa. Como afirma Lissa Licolin (2010, p. 76): “*Camus, loin de défendre tel ou tel système de valeurs,*

⁹ Projeto mais claramente tematizado em seu livro *Qu'est-ce que la littérature?* (1948).

utilize le matériau littéraire pour mettre ces systèmes en tension.”¹⁰ A esse respeito, desenvolveremos em maior detalhe a recusa camusiana da ideia do engajamento da arte na segunda seção da segunda parte do trabalho.

Cabe ressaltar que um leitor desavisado poderia estranhar tal crítica vinda de um autor de romances de teor indiscutivelmente filosófico. Afinal, alguém que explicitamente pretende “fazer viver mitos” (AD, p. 34),¹¹ deve, ao mesmo tempo, estar falando algo sobre o mundo de fato em seus romances, denunciando certa pretensão à verdade. A questão, mais uma vez, é a medida e desmedida, nesse caso, com relação à forma (ou método). Novamente, o mundo é tomado como inesgotável e um pensamento que não se permite saltos indutivos deve, ao mesmo tempo em que admite sua incapacidade de satisfazer-se pelo real, não admitir nada além desse real. Dessa forma, o conhecimento torna-se algo sempre por vir, uma batalha sem fim e sem esperança de vitória, como a de Sísifo – absurda. Essa “atitude para conhecer” não tem por objetivo satisfazer uma vontade, humana, demasiado humana, de conhecimento frente a um mundo silencioso.

Nesse sentido, a tese do romance pode e, talvez, deva existir, mas sempre nesse estado de tensão. A crítica que Camus faz está em pleno acordo com a afirmação de Blanchot (2011, p. 216) ao assumir que “o romance tem sua própria moral: a ambiguidade e o equívoco”. E quando afirma: “qualquer tese que triunfe num romance deixa imediatamente de ser verdadeira”. Esse triunfo é justamente a unificação do sentido do romance em uma tese, trata-se da resolução do conflito. A tese, nesse sentido, opera contra o romance que se constrói justamente em função de um conflito inicial. Mas, a ambiguidade inerente à narrativa ficcional, ou o absurdo, no sentido do desencontro entre narrativa e mundo, em termos camusianos, permanece apesar da tese “triumfante”. O mundo não é unidade, portanto uma ficção “unificada”, que abandona a tensão dessa relação, é desenlaçada de suas origens carnisais, afastando-se da vida.

¹⁰ “Camus, longe de defender esse ou aquele sistema de valor, utiliza o material literário para colocar esses sistemas em tensão”. (LICOLN, 2010, p. 76, tradução nossa.)

¹¹ Pretensão também expressa no último parágrafo do capítulo “Criação sem amanhã”, à página 133 de *O Mito de Sísifo* (CAMUS, 1942b). Parágrafo esse, inclusive, que elucida seu entendimento peculiar do que seja mito: apesar de a construção de imagens, que, muitas vezes, serve-se de figuras divinas, ter por objetivo ilustrar apenas a experiência humana e sua “paixão sem amanhã”.

A valorização da “vida” no romance, defendida acima, é melhor abordada por um conceito também desenvolvido por Blanchot (2011) e que se aproxima mais da ideia que Camus faz da sua própria obra: a de “literatura da experiência”. Essa ideia é justamente a de uma literatura que não renuncia esses aspectos carnavais (sua vida em um sentido concreto). Não por acaso Blanchot usa André Gide como exemplo dessa ideia – uma grande influência para Camus.¹² O que seria “a literatura que zomba das obras e está pronta para se arruinar para atingir o inacessível” (BLANCHOT, 2011, p. 234) senão a “criação sem amanhã” exposta no *Mito de Sísifo*? Não seria essa a literatura que triunfa no carnal quando “traçam as imagens de suas obras como os símbolos evidentes de um pensamento limitado, mortal e revoltado.” (MS, p. 132)?

Acreditamos que um romance tem o conflito como tema essencial é precisamente *L'étranger*. Essa obra, que parece questionar a ideia mesma de uma Literatura com seu quase não-estilo, apresenta uma imagem fragmentada de seu protagonista, Meursault, esse homem de curtos fragmentos (*en morceaux*?) parece, a princípio, ser o contrário do homem. *L'étranger* pode ser aquele que imigrou, mas também algo ou alguém desconhecido. Nesse termo podemos deduzir certa exterioridade e impermeabilidade, como quando se fala que “Il reste étranger a toute idée nouvelle”¹³ e, assim, segue. Em nossa análise desse romance, que enfatiza esse estranhamento e a estrangeiridade já presente no título dessa obra, buscamos ultrapassar essa interpretação rasa da experiência na literatura. Dessa forma, esse homem estranho, torna-se a chave de acesso a uma experiência transformadora, que, enquanto tal, não apenas toca a vida, mas a empurra, condenada e obstinadamente, para cima, como Sísifo à sua pedra.

¹² Gide é citado com frequência por Camus. Mais informações a respeito podem ser encontradas no artigo “André Gide et Albert Camus: rencontres”, de Raymond Gay-Crosier, de 1969.

¹³ “Ele permanece estranho a todas as ideias novas”. Frase elaborada a título de exemplo.

1.1 O absurdo: O Estrangeiro e O Mito de Sísifo

Na presente seção, começamos nossa análise do conceito de absurdo em Camus por aquela que é provavelmente sua obra mais famosa: *O Estrangeiro*. Esse romance é narrado em primeira pessoa e começa da seguinte forma: “*Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile: « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C’était peut-être hier*” (E, p. 9).¹⁴

Mesmo uma análise superficial do romance não pode deixar de reconhecer que a sua estrutura se configura em função de três mortes: (i) a morte da mãe que inaugura o romance; (ii) a morte do árabe, que marca o fim da primeira parte; e (iii) a suposta morte do protagonista. Procederemos, pois, a uma breve síntese dessa obra, construída em torno desses três momentos.

1.1.1 As três mortes de Meursault

O romance começa com a ida de Meursault ao asilo de Marengo¹⁵ onde sua mãe estava internada (E, p. 9). Ao chegar, Meursault descobre que sua mãe terá um enterro religioso. O administrador afirma que ela desejava que assim fosse, o que Meursault duvida, uma vez que sua mãe nunca foi uma pessoa religiosa, mas ele não se manifesta (E, p. 13). Meursault recusa a oferta feita pelo porteiro de abrir o caixão para que ele visse sua mãe uma última vez. Essa recusa, como outras, causa estranhamento nas outras personagens, no caso, pela incapacidade de Meursault de seguir propriamente o ritual do velório. O protagonista, ao invés de deprimido parece

¹⁴ “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei. Recebi um telegrama do asilo: Mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames. Isso não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem.”. (E. p. 19, tradução nossa).

Não usamos a tradução mais comum de António Quadros, pois acreditamos que ela seja deficiente na transposição do estilo, que ocupará o centro temático do terceiro capítulo do presente trabalho. Nota-se que Camus usa o *passé composé*, um modo verbal passado típico da língua falada em oposição ao da língua escrita (modo literário), o *plus-que-parfait* aliado ao modo *subjunctive*. Esse é um elemento escolhido deliberadamente e que não nos parece ser levado em conta pelo tradutor em questão.

¹⁵ Cidade na região de Tipasa, no norte da Argélia e ao oeste da capital, Argel, onde se passa a maior parte da história.

simplesmente incomodado com o ambiente, como com a luz da sala, clara demais (E, p. 18). Ele bebe café e fuma alguns cigarros de maneira descontraída com o porteiro (E, p. 17), o que, até então, marca sua indiferença.

Durante o velório e a procissão do enterro algumas personagens secundárias são introduzidas como próximas à mãe, acentuando o distanciamento do protagonista (E, p. 19 e 24). Uma cena curiosa e que liga o início ao fim do romance se dá, ainda durante o velório, quando os velhos sentam-se em frente ao protagonista e em volta do porteiro, dando *“l’impression ridicule qu’ils étaient là pour me juger”*¹⁶ (E, p. 19). Uma das pessoas que enterrava a mãe pergunta à Meursault qual era a idade da mãe e ele não sabe a resposta.

Após o enterro, ele se sente aliviado quando retorna a sua cidade, Argel (E, p. 30). De volta à casa, Meursault aproveita o final de semana e vai à praia onde encontra Marie (E, p. 32), uma ex-colega de trabalho que lhe atraía. Eles vão juntos ao cinema assistir um filme cômico e voltam à sua casa. Quando ele acorda, Marie já partiu e ele passa a tarde observando as pessoas passando pela rua em frente a sua janela.

Na segunda que se segue, ele volta ao trabalho e *“il n’y avait rien de changé”* (E, p. 39).¹⁷ O relacionamento com Marie evidencia bem a postura “indiferente” do protagonista, seu envolvimento não atinge qualquer significado profundo e se esgota, por parte de Meursault, no gozo do sensível. Quando Marie pergunta se ele a amava, ele responde “isso não quer dizer nada, mas me parece que não” (E, p. 57).

Outro personagem é, então, introduzido, Raymond, um vizinho que tenta lhe impor uma amizade que lhe é indiferente (E, p. 52), com o qual sua relação se dá da mesma forma. Raymond convida Meursault e Marie para passar um dia na casa de praia de um amigo (E, p. 65). Ao sair para um passeio na praia, Meursault e seus amigos encontram um grupo de árabes. Eles brigam, devido a uma história secundária relacionada a Raymond, que acaba sendo, então, ferido por uma faca. Eles voltam à casa e tratam de Raymond, que pega uma arma com o intuito de vingar-se. Meursault e Raymond voltam à praia, mas, a caminho do encontro, Meursault acalma Raymond e toma o revólver, prometendo usá-lo se o árabe usar

¹⁶ “impressão ridícula de que eles estavam lá para me julgar.” (E, p. 19, tradução nossa).

¹⁷ “nada havia mudado lá” (E, p. 39, tradução nossa).

outra arma novamente (E, p. 88). Eles voltam para casa sem qualquer evento, mas, ao subir as escadas, inexplicavelmente, Meursault retorna à praia. Lá, ele encontra um dos árabes sozinho e anda em sua direção. O árabe saca uma faca e Meursault atira cinco vezes, sendo quatro em um corpo já inerte (E, p. 93). O assassinato na praia encerra a primeira parte do livro.

Meursault é preso e acusado de assassinato. Ele é interrogado várias vezes (E, p. 97). Apesar de não negar seus atos, ele não se vê como um criminoso. Acha, no entanto, muito conveniente que o Estado aponte um advogado para sua defesa, apesar de desnecessário, dado que achava seu caso simples. Parecia-lhe que todos esses interrogatórios eram uma espécie de jogo. O advogado sugere que ele tente justificar o ato pelo fato de estar abalado com a morte da mãe, sugestão que ele recusa. Discutindo com o advogado ele admite que perdeu o hábito de se interrogar, logo antes de dizer que todos anseiam a morte de alguém querido (E, p. 100), o que perturba o advogado.

Durante o exame feito pelo juiz de investigação, ele é questionado se acredita em deus, crença que recusa. O juiz fica chocado, dizendo que a recusa dele significa que a sua vida (do juiz) não tem sentido (E, p. 106). Antes, ainda, em uma frase marcante o juiz o questiona a respeito dos tiros no corpo, já inerte, do árabe: “« *Porquoi? Il faut que vous me le disiez. Pourquoi? » Je me taisais toujours*” (E, p. 104).¹⁸ Meursault se apercebe de que está mesmo preso e que talvez seja condenado à morte após uma visita de Marie (E, p. 112). Na cela, lembra-se da sua vida em liberdade, sendo que dormir e lembrar são suas duas únicas atividades em cativeiro. Ele tem um papel completamente passivo no julgamento, onde é constantemente insultado e mal interpretado, mas não protesta (E, p. 126).

Meursault é condenado à morte (E, p. 146), ao que se segue um momento de intensa reflexão por parte do protagonista isolado no cativeiro. Em outro momento inexplicável da narrativa, as paredes da prisão tomam a forma de Marie (E, p. 173) Contra a sua vontade o capelão do presídio o visita, e tenta, longamente, convencê-lo da existência de deus, da vida após a morte e da justiça divina (E, pp. 175-179), assuntos esses que não lhe interessam. Ao fim da discussão, o padre diz que rezaria

¹⁸ ““Por quê? Você deve me falar. Por quê? ’ Eu continuava sempre calado.” (E, p. 19, tradução nossa).

por ele, momento em que algo “ se quebra” dentro dele (E, p. 180) e, num acesso de fúria, ataca o padre física e verbalmente. O padre deixa a cela e ele se acalma (E, p. 182). Meursault encontra um sentimento de fraternidade com o mundo e espera que muitos espectadores o acolham com gritos de ódio no dia da sua execução (E, p. 184) e, assim, encerra-se o romance.

1.1.2 O absurdo

Como pretendemos demonstrar pela síntese acima exposta, Meursault é representado centralmente pela reação indiferente frente à morte de sua mãe, desde o recebimento do telegrama de seis palavras, vazio de qualquer explicação, bem como por meio da ausência fórmulas sociais habituais apropriadas à situação, o que é ressaltado é a indiferença inapropriada de Meursault. As curtas frases que usa para descrever sua situação se assemelham às curtas frases do telegrama. Essa brevidade do telegrama e, paralelamente, das reações do protagonista estabelecem também o ritmo curto e sempre encajado no presente que marca boa parte dessa narrativa.

Essa simplicidade e essa brevidade expressas por Camus podem ser associadas ao que Barthes (2004, pp. 6-7) chama de “escrita branca”. Esse “grau zero da escritura” serve aqui para a ilustração de um eu como outro, uma consciência neutra representada através da neutralidade de estilo. Falamos de um eu como um outro no sentido de um eu como exterioridade. Por isso, queremos dizer que o texto é narrado em primeira pessoa, mas a neutralidade é tal que o eu-lírico parece falar de um estranho. Ou seja, diferentemente do sentido de *Soi-même comme un autre* (1990), de Paul Ricoeur, que descreve a construção de si através de uma narrativa que implica certa exterioridade.

Nessa perspectiva, a neutralidade tem um papel fundamental nessa narrativa por várias razões, mas é possível indicar que sua principal função é a de determinação da atitude do protagonista frente ao mundo. Por ora, basta sublinhar que Meursault é julgado no final do romance em razão de sua indiferença, ou seja, seu caráter é o que o condena e não o crime que cometeu. Essa interpretação pode

assentar-se na ideia de que ele não chorou a morte de sua mãe e, por isso, trata-se de alguma espécie de monstro, um alienígena, um estrangeiro enfim.

Em um sentido mais preciso, ele não partilha o projeto humano comum de tentativa de racionalização do mundo, este apenas lhe é indiferente. Dessa forma, na primeira metade do romance, ainda não alcançamos o absurdo, mas começamos a intuir em que sentido ele se mostra aqui. Meursault espelha a indiferença do mundo e, por isso, não há uma contradição, contradição essa que constitui o que buscamos definir aqui. Meursault é indiferente, constrange, espanta as outras personagens e resiste a qualquer tentativa de racionalização de suas ações: essa descrição também se aplica ao que Camus chamou, em *O Mito de Sísifo* de “a hostilidade primitiva do mundo” (MS, p. 28).

É de se esperar de qualquer pessoa a lamentação da perda de um ente querido, mesmo que inevitável. Meursault, no entanto, não questiona, não sofre, não reflete. Ele é desapegado de tudo que importa para um “homem normal”. Vale destacar que não nos importa, aqui, definir qual é o critério que definiria essa normalidade. Mas, ao mesmo tempo, nos parece que Meursault foi concebido precisamente como uma negação da normalidade: a morte de sua mãe, o (não-)amor de uma mulher, seu futuro profissional, tudo assumidamente irrelevante. Pinta, por contraste, o retrato desse homem que é ele mesmo uma *reductio ad absurdum*. Aquele que chamamos aqui de normal não entende, mas, não obstante, não pode deixar de querer encontrar um sentido no mundo, um sentido para as coisas que estão aí a sua frente, um sentido para os outros, para si, para o trabalho, para a vida, para o amor, para a morte. Meursault não busca nada disso. Essa falta de sentido das coisas não lhe comove e tudo é coberto igualmente por “uma tinta fenomenológica branca” (ONFRAY, 2012, p. 43)¹⁹ que promove uma pasteurização da realidade construída ao redor da personagem e que, da mesma maneira, permite sua emergência como um ser a quem

¹⁹ Michel Onfray, apesar de ser um filósofo francês controverso, escreveu a extensa obra *L'ordre Libertaire, la vie philosophique d'Albert Camus* na qual demonstra claramente também extenso conhecimento da obra e vida do autor que tratamos aqui. Em comparação com outros comentários como *Camus, vida e obra*, de Vicente Barreto, livro de Onfray não é apenas mais original, mas também muito mais completo e abrangente. Sua inovação é de especial relevância para o presente trabalho, pois é a única obra dessa magnitude que está direcionada especificamente aos aspectos filosóficos da obra desse autor, algo que não encontramos na detalhada bibliografia de Herbert Lottman (*Albert Camus*) ou no comentário de Roger Quilliot que acompanha a obra completa de Camus da coleção *La Pléiade*.

tudo lhe parece igual e indiferente. Por essa mesma razão, parece-nos estranho descrever Meursault como “o homem absurdo” (MS, p. 77), ao menos na primeira metade do livro. Apenas com base nessa atitude de indiferença ao mundo, não é possível mapear as condições necessárias para o aparecimento do sentimento do absurdo. No entanto, como supracitado, já nas primeiras páginas é possível tangenciar o absurdo, ainda que tomando-o em seu sentido comum – algo, ou alguém que não faz sentido.

Não que essa falta de sentido inerente à finitude humana normalmente nos atormente a todos incessantemente, mas existem inegavelmente situações específicas em que uma pessoa não tem escolha, em que ela se encontra sozinha frente ao absurdo, sendo a morte uma delas. A indiferença de Meursault não pode ser suposta natural/imanente da personagem, mas, como fruto de algum hábito macabro, resultado de condições adversas como uma guerra. Meursault, contudo, é apenas funcionário de um escritório qualquer, e, talvez, nisso, surja um novo sentido em dizer que Meursault é um “homem absurdo”. Algo bem diferente do que Camus propõe em *O Mito de Sísifo*: aquele que colocado à nossa frente, como o mundo, nos desperta o sentimento de absurdo. Para confirmar essa tese volto a atenção do leitor à sensação de choque que, como Jules Roy,²⁰ confessa ter frente a esse personagem.

O absurdo, conceito central de toda a obra camusiana, não é propriamente um título para a falta de sentido do mundo, nem apenas um nome para o “desamparo racional” do sujeito; é antes a confrontação desses dois elementos. O absurdo pressupõe ambos simultaneamente, é dizer, o mundo com sua falta de sentido e uma consciência inquisitiva sensível a essa absurdidade. O conceito, tal como Camus o define pode ser retomado por meio do seguinte excerto de *O Mito de Sísifo*: “Eu dizia que o mundo era absurdo, mas ia muito depressa. (...) absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem” (MS, p. 35). Nesse sentido, Meursault por não refletir, por não buscar razões, ao menos na primeira parte do romance, acaba não alcançando, ou promovendo no leitor, o sentimento do absurdo – esse quase categórico imperativo moral que acaba por condená-lo a morte.

²⁰ Escritor francês e amigo de Camus – referência à entrevista a respeito de *O Estrangeiro*.

Ainda na primeira parte do livro, que podemos chamar, aqui, de pré-reflexiva, Meursault mata um árabe sem pensar o que está fazendo, e sendo necessário ressaltar a ausência de intencionalidade nesse ato. Intencionalidade aqui é usada em um sentido mais fraco ou amplo que na tradição fenomenológica. A personagem direciona suas ações a outras pessoas ou coisas, e parece desprovido dessa esfera psicológica superior, responsável por ações que tomamos como tipicamente humanas, que geralmente envolvem projetos. Intenção aqui está em relação de dependência à noção de tempo, tendo em vista que Meursault, como notamos anteriormente, é a projeção de um *persona* eternamente “enclachada” no presente. Nesse ponto, um clímax da narrativa, Camus claramente procura esvaziar a ação do protagonista de intenção – “*La gâchette a cédé*” (E, p. 93).²¹

Nesse sentido, não lhe passava pela cabeça o que viria depois, ou mesmo o que lhe acontecia naquele momento. Esse é um ponto marcante da narrativa, não apenas por dar início a certa escalada dramática dos eventos, mas também porque nesse momento começam a aparecer frases que indicam uma reflexão deliberada de sua própria situação, em contraste com as descrições meramente factuais que dominaram a narrativa até então.

A partir daí é que surge a ansiedade, posto ser essa a primeira vez em que Meursault fala em infelicidade, ao comparar os disparos do revólver a “*quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur*” (E, p. 93).²² Além disso, é a primeira vez que aparece a expressão de racionalização por meio da forma literária – em “eu compreendi que eu” –, fazendo referência a si mesmo nesse ato de compreensão. Anteriormente, a expressão “eu compreendi” sempre esteve seguida de formas tais como “que/porque ele(a)(s)”, fazendo referência a outras pessoas, o que pode indicar uma tomada de consciência. Nesse momento, em que a sua visão se volta para dentro, ele se coloca frente ao mundo e, aqui, surge o conflito. Meursault compreende, então, que com o disparo do tiro o silêncio que havia entre ele e o mundo foi quebrado. Daí para a frente, o mundo fala com ele, mas ao invés de não escutar, ele passa a não compreender: a indiferença se transforma em não identificação.

²¹ “O gatilho cedeu”. (E, p. 93, tradução nossa).

²² “quatro golpes breves na porta do infortúnio”. (E, p. 93, tradução nossa).

O absurdo é um conceito, mas de uma espécie peculiar, que se encontra nas situações que nos levam ao limite do racional, transcendentais às fronteiras do que pode ser compreendido, pois transcendem a própria experiência. Lembrando que a noção de conhecimento em Camus está em dependência estrita à experiência – “não há experiência da morte” (MS, p. 29). A morte iminente apresenta-se, aqui, como uma situação privilegiada na reflexão desse conceito por uma razão muito simples: ela é o próprio limite do humano. Isso pode ser revisitado em *O mito de Sísifo*, em que Camus escreve: “O absurdo comanda a morte” (MS, p. 22). Assim, com o fim da vida, chega o fim da razão, o fim de qualquer sentido, fabricado ou não. Para o autor, portanto, a condição humana, regrada pela morte, é propriamente uma condição absurda.

Na primeira parte do livro, Meursault parecia incapaz de qualquer emoção de fato.²³ Mesmo quando envolvido “afetivamente” com Marie, uma ex-colega de trabalho, ele não sabia o que sentia por ela e, mais, isso lhe era indiferente. Mas na prisão, na segunda parte do livro, ele passa a ser capaz de comoção, e isso, justamente, pela sua recém-adquirida capacidade de reflexão. Não por acaso, as paredes de sua cela parecem, por vezes, tomar as formas de Marie; não que alguma emoção tardia ou remorso o corroa, mas, nesse momento de solidão, reflexiva ele passa a entender o que poderia ou deveria ter sentido nesse e em outros momentos da sua vida.

Meursault escapa do primeiro choque com a sensação do absurdo, pois a morte de sua mãe não é o suficiente para abalá-lo de sua apatia com o mundo. Podemos entender melhor agora a razão pela qual as três mortes de *O Estrangeiro* são marcos narrativos da obra, sendo que a primeira inaugura a trama, estabelecendo ao mesmo tempo o tema absurdo e a estranheza/estranheiridade (no original *étrangeté*) do protagonista, pela neutralidade.

²³ Situação que parece estar em pleno acordo com as relações estabelecidas por Sartre (1997), em *Esboço para uma teoria das emoções*, que propõe dependência das emoções ao ato de reflexão. Mais especificamente, também estamos, aqui, em acordo com Damasio (1994) em *Descartes Error*, onde ele estabelece a profunda dependência do processo de *decision making* às emoções.

As palavras “estrangeiro” e “estranho”, como “*étranger*” e “*étrange*”, tem a raiz etimológica comum em *extraneus* do latim. A polissemia mesma, inerente ao título da obra, deve orientar nossa compreensão desse personagem. Aquilo que é estranho (*étrange*) pode ser algo que nos desperta curiosidade, como em “uma estranha aventura”. Mas, no nosso caso, gostaríamos agora de chamar atenção à curiosidade daquilo que nos é indiferente. O fato de que essa primeira morte não atinge Meursault com suficiente força talvez possa ser justificado pela ideia apresentada por Camus no conto “A Ironia”, de *O Averso e o Direito: a doença e a velhice* nos acostumam, preparam e, no fim, justificam a morte - uma ideia provavelmente elaborada pela própria experiência pessoal de Camus com a tuberculose.

Por contraste à primeira, a segunda morte, o assassinato do árabe, não tem qualquer *raison d'être* e acontece, digamos, sem qualquer preparativo. É, nesse sentido, que a vida em um mundo privado de sentido nos torna a todos estrangeiros, para sempre exilados de um reino dos céus, onde todas as coisas estão perpetuamente na plena harmonia de um único sentido. Essa nostalgia de uma unidade de sentido é uma ideia importante em sua obra e voltaremos a ela.

A segunda metade do livro é, então, a operação desse direcionamento do olhar para si, por parte de Meursault. Falamos desse movimento da consciência do protagonista como um processo, pois, como podemos ver na seção anterior, a sua consciência parece emergir progressivamente. Nesse mesmo sentido, a segunda parte começa, justamente com a descrição que Meursault nos fornece sobre os interrogatórios aos quais é submetido, marcados pelo estranhamento (*étrangement*). Camus falava também em *O Mito de Sísifo* do encontro com o absurdo como um estranhamento, tal como pode ser lido no excerto seguinte da referida obra:

Chega o dia em que o homem constata ou diz que tem trinta anos. Afirma assim a sua juventude. Mas, no mesmo movimento, situa-se em relação ao tempo. Ocupa nele o seu lugar. Reconhece que está num certo momento de uma curva que, admite, precisa percorrer. Pertence ao tempo e reconhece seu pior inimigo nesse horror que o invade. O amanhã, ele ansiava o amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. Essa revolta da carne é o absurdo. (MS, p. 28).

Nessa mesma perspectiva, Mersault fica confuso, sobretudo com os questionamentos a respeito de suas intenções, que sabemos, até aqui, ausentes. Intencionalidade em qualquer grau de complexidade acima da satisfação e da necessidade imediatas pressupõe a preocupação com o futuro, ou o “amanhã” na terminologia camusiana. Nesse movimento de descoberta do amanhã podemos encontrar o sentido com que a temporalidade opera na reflexão do absurdo. O amanhã de Meursault lhe era indiferente, apesar de ser possível imaginá-lo com aproximadamente trinta anos – aproximadamente a idade de Camus quando publica *O Estrangeiro* e *O Mito de Sísifo* –, sendo que se evidencia na descoberta do feriado que se segue ao enterro de sua mãe, na indiferença ao relacionamento com Marie, na recusa de uma promoção oferecida por seu chefe. Esses são momentos claros em que Camus evidencia, ao longo da narrativa, a indiferença do protagonista ao “amanhã”. No entanto, na cadeia e frente à possibilidade de sua condenação à morte, esse mesmo amanhã se impõe – a morte deixa de ser uma ideia e passa a ser algo do qual se sabe a existência vindoura. Nesse sentido, vale questionar o que é o amanhã para um condenado à morte?

Seguindo, assim, a narrativa de *O Estrangeiro*, chegamos ao ponto em que Mersault cede à pressão desse questionamento, sendo que ao confrontar, desse modo, seu próprio sentido, encontra, ao mesmo tempo, o questionamento inicial do *Mito de Sísifo* acerca do sentido da vida. Sendo que esse confronto só chega à atenção de Meursault quando de sua condenação; no entanto, pode-se falar que a condenação à morte seja um destino comum, quando não pela lei dos homens, pelas leis naturais ou do acaso. É, precisamente, por esse modo que o capelão tenta criar um vínculo empático com o protagonista, logo antes da sua execução. Vínculo esse rejeitado por Meursault, que o interrompe dizendo que “*ce n’était pas la même chose et que, d’ailleurs, ce ne pouvait être, en aucun cas, une consolation.*”²⁴ (E, p. 176), demonstrando uma postura que toma a morte não como uma questão de “o que”, mas antes como uma questão de “quando” e “como”.

²⁴ “não era a mesma coisa, e que, além disso, isso não poderia ser, de qualquer forma, uma consolação.” (E, p. 176, tradução nossa).

Em seguida, ele reitera que “em sua opinião, estávamos todos condenados à morte” (E, p. 176). Claro que tal juízo é uma generalização que despreza aspectos importantes da questão – talvez, salvo quando, por razão ou outra, a morte assume um valor maior que a vida. Lembramos aqui do ataque nietzschiano ao cristianismo, o que não parece fortuito, uma vez que esse “amanhã” inflacionado do além-vida cristão coloca em cheque qualquer sistema ético do agora, como o camusiano. Contrariamente à construção feita pelo capelão, no caso específico do romance, cada uma das três mortes é radicalmente diferente, ou como Camus disse certa vez: “A morte para todos, mas a cada um a sua morte” (AD, p. 55).

As duas últimas estão em claro contraste com a morte no fim da vida da mãe, que acontece no início do romance. O árabe, como Meursault, tem sua vida interrompida pela metade. Por outro lado, o árabe não teve a tortura da espera imersa na certeza da morte – ele provavelmente “fez a barba aquela manhã sem saber que morreria naquele mesmo dia”. Para ressaltar o caráter acidental da segunda morte, faço aqui uma inversão da tese defendida por Camus em *Réflexions sur la peine capitale* (1957), onde o assassino muitas vezes não sabe que irá cometer um assassinato a tarde quando está a se barbear pela manhã (CAMUS, 1957, p. 1302). Meursault sabia que seria assassinado, uma certeza suficiente para lhe roubar o sono. Temos aqui um dos grandes temas da obra camusiana, a ansiedade frente à morte em um contexto privilegiado para a reflexão.

Tendo essas três mortes em perspectiva, e em função da “moral da quantidade” apresentada no *Mito de Sísifo* (MS, p. 72), existe um escalonamento não apenas dramático, posto que Camus argumenta ali que a valorização das experiências de uma vida, em face de sua finitude, deve ser direcionada não em função de sua qualidade, mas de sua quantidade: “se eu admitir que minha liberdade só tem sentido em relação ao seu destino limitado, devo então reconhecer que o que importa não é viver melhor, e sim viver mais.” (MS, p. 72). Meursault, como um condenado à morte, parece dar valor especial à quantidade de anos que ele já não mais viveria, quando diz ao padre:

Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce qu'on ne proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais.²⁵ (E, p. 181)

Importante notar que, nessa perspectiva, a “pior” das mortes, a do protagonista, se dá, ao final, em função da Justiça do Estado,²⁶ da “justiça dos homens”, como diz Meursault (E, p. 177). Em oposição ao assassinato do árabe que foi um crime passional, a condenação de Meursault é precisamente o que ele lá chama de “crime de lógica” (HR, p. 13).²⁷

Além disso, em ambos os casos, o julgamento não se dá não exatamente em função do crime que o protagonista supostamente cometeu²⁸. Um francês nunca seria julgado por matar um árabe na Argélia francesa. Esse motivo do encarceramento de Meursault é, também, motivo de risada até mesmo dos árabes encarcerados com ele. Ele estava sozinho com o árabe e poderia ter inventado mil razões envolvendo autodefesa, mas ele insiste que matou por causa do sol (E, p. 156). Essa recusa de dizer o que se espera dele é uma de suas marcas, e o que, efetivamente, o condena.

Seu julgamento se dá porque toda uma comunidade o avalia como um elemento estranho, sendo que não existem razões objetivas para a condenação, trata-se de um “julgamento metafísico” baseado na exclusão da alteridade. Como afirma Lissa Lincoln (2010, p. 77): “un système judiciaire entièrement fondé sur les

²⁵ “Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, um sopro obscuro subira até mim através dos anos que ainda não tinham chegado, e esse sopro igualava na sua passagem tudo o que me propunham nos anos, não mais reais, em que eu vivia.” (E, p.181, tradução nossa).

²⁶ A ideia de violência do Estado é um dos temas centrais de *O Homem Revoltado*. A questão mais precisa da pena de morte é tratada no ensaio *Réflexions sur la peine capitale* (CAMUS, 1957).

²⁷ Termo estabelecido no primeiro parágrafo de *O Homem Revoltado*, criado em oposição aos crimes de paixão que acontecem sem premeditação e que por isso mesmo não pretendem ter uma justificativa racional.

²⁸ Essa peculiaridade coloca seu julgamento em relação clara com o julgamento da personagem K. de *O Processo*, de Kafka (1925). O julgamento de K. se dá por um motivo muito semelhante: a comunidade o considera um elemento estranho. Essa estranheza é fruto da autenticidade do protagonista, correlata em ambos os romances, – autenticidade que se constrói em torno da atitude de se recusar a “jogar o jogo social”. Essa recusa também nos remete a outro K., dessa vez o protagonista de *O Castelo*, também de Kafka, em que a recusa parece vir não apenas de uma recusa do jogo, mas, antes, da incompreensão desse mesmo jogo. Meursault, na sua recusa de dizer o que se espera dele também pode ser relacionado ao personagem Bartleby, de *Bartleby, o Escrivão*, de Melville (1953). Todos esses são exemplos de personagens julgados, de uma forma ou outra, pela sua estranheira, como discutido anteriormente. Parece-nos que um estudo interessante seria a busca de uma melhor compreensão entre essa estranheira e o conceito de autenticidade.

apparences « normales »”.²⁹ Essa, obviamente, é uma noção de justiça que é colocada aqui para ser contestada. A condenação de Meursault não é de um assassinato, mas da inconformidade, da recusa de Meursault de “jogar o jogo” social. Ou melhor, ele parece nem mesmo entender esse jogo. Ele não sente vontade de chorar no enterro da sua mãe, não entende as exigências amorosas de Marie e não tem vontade de admitir qualquer pecado antes da sua execução.

O árabe assassinado, um quase não-ser, sem nome, sem falas, é apenas o gatilho que cede e dispara o julgamento – sua morte não é a razão do julgamento. Todo o processo do julgamento é, na verdade, uma tentativa de compreensão do protagonista por parte da comunidade – “Por quê? Você deve me dizer. Por quê?”, dizia o juiz a Meursault. Em seu impulso bem humano, o juiz tenta impor sentido às ações de Meursault, para superar sua estranheira. Um projeto absurdo, que naturalmente falha. Seu estranhamento frente ao protagonista é precisamente “Esse mal-estar frente à desumanidade do próprio homem” (MS, p. 29).

Assim sendo, a tortura e assassinato de Meursault, como um estereotípico “crime de lógica”, deve ser justificado. Nesse sentido, o juiz afirma, certamente com razão, que Meursault não pode sequer ser considerado humano, quando se porta de maneira tão indiferente à morte de sua mãe. Mas devemos notar que, também, todo o processo do julgamento é, em si, totalmente desprovido de sentido.

Camus mesmo sempre foi contrário a qualquer pena de morte – um crime pago com outro crime, em sua opinião,³⁰ Mas isso não muda o fato de que a indiferença de Meursault é, inumana – posto que, até então, ele é a encarnação da “desumanidade do próprio homem” (MS, p. 29). Dessa forma, Meursault espelha a indiferença do mundo, e sua completa indiferença à sensibilidade humana. Assim, chegamos ao último parágrafo do romance, que acena para a possibilidade de imaginar Sísifo feliz:

²⁹ “um sistema judiciário inteiramente fundado sobre as aparências ‘normais’”. (LINCOLN, 2010, p. 77, tradução nossa).

³⁰ A crítica à pena de morte está presente como pressuposto básico de toda a argumentação de Camus em o *Homem Revoltado*, além do ensaio dedicado à questão intitulado *Réflexions sur la peine guillotine* (1957).

vidé de espoir, devant cette nuit chargée des signes et d'étoiles, je me suis senti prêt à du mal, vidé de espoir, devant cette nuit chargée des signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore.³¹ (E, p. 183-184)

Esse é o momento de “núpcias” de Meursault com o mundo, semelhante àquele experimentado pelo narrador de *Núpcias em Tipasa*: “Não, não era eu que importava, nem o mundo, mas apenas a harmonia e o silêncio que, vindo dele até mim, fazia nascer o amor” (CAMUS, s/d. 2, p. 14). Ou seja, no isolamento da prisão Meursault reencontra o silêncio necessário ao reencontro com o mundo. Lembrando que “O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (MS, p. 41), percebemos como Meursault, por não interpelar o mundo, não sofre com a ausência de resposta. Nesse silêncio não há nada externo, estranho. Ele supera assim sua condição absurda dada que essa é essencialmente uma separação.

De modo mais preciso, a ideia de divórcio, expressão frequentemente usada por Camus em *O Mito de Sísifo* poderia aqui ser mais apropriada, pois coloca a relação nessa ordem afetiva capaz de dar ou tirar o sentido de uma vida. Nesse sentido Camus afirma “O absurdo é essencialmente um divórcio” (MS, p. 45).³² Essa noção de separação³³ é fundamental na aproximação do conceito de absurdo e, como vimos, é de fundamental importância na narrativa de *O Estrangeiro*, uma vez que é no isolamento do cárcere que Meursault passa por esse processo de transformação que o leva à consciência de sua própria situação, como quando reflete: “*Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre*” (E, p. 117).³⁴

³¹ “esvaziado de esperança, frente a essa noite carregada de signos e estrelas, me abro pela primeira vez à tenra indiferença do mundo. De prová-la tão parecida a mim, tão fraternal enfim, senti que tinha sido feliz, e que ainda o era.” (E, p.183-184, tradução nossa)

³² E a palavra em francês dessa frase usada na edição original do livro é precisamente “*divorce*”.

³³ Gostaria de notar que, enquanto tema, a questão da separação tem lugar de destaque em *A Peste*.

³⁴ “No início da minha detenção, portanto, o que havia de mais duro, é que eu tinha pensamentos de um homem livre.” Tradução nossa.

A noção de divórcio também é fundamental na argumentação que abre *O Mito de Sísifo*, pois é justamente essa separação que parece solapar a ideia de um sentido da vida. *A Morte Feliz*, romance publicado postumamente e que muitos críticos dizem ser a primeira tentativa de *O Estrangeiro*, trata justamente disso. Essa nostalgia de unidade com o mundo, onde nossa existência parece estar em acordo com o cenário à frente do qual ela se desenvolve é justamente o que permite ao protagonista de ambos os romances imaginarem uma “morte feliz”. Uma morte onde a vida pareça ter tido uma razão de ser, ou talvez onde essa questão de sentido já não tenha mais razão.

O valor com que, normalmente, julga-se ser inerente à vida, costuma se basear na pressuposição de um sentido, em geral, absoluto e único; como quando o juiz afirma que Meursault lhe rouba o sentido da vida quando questiona sua crença em deus (E, p. 106). Chegamos à questão: vale a pena viver se a vida não faz sentido? Entende-se, portanto, o privilégio da perspectiva de um suicida no questionamento da vida. Logicamente, e, daí, a expressão “suicídio lógico” (MS, p. 199), chega-se à conclusão de que a vida não vale mais a pena. É evidente que isso acontece por razões diversas em cada caso, mas, no fim o resultado é o mesmo. Não se pode continuar vivendo, dado um determinado estado de coisas.

Assim, chegamos à conclusão que abre *O Mito de Sísifo*: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio”. Esse problema também gira em torno de um ego fundamental. Mas, diferente do Cogito cartesiano, a pergunta pelo suicídio não tenta provar a minha existência, ela a pressupõe e vai além: o que fazer dado que existo?

Como dito anteriormente, a pergunta pelo valor da vida, em geral, dá-se em função da determinação de um sentido. Pressupõe-se que esse sentido único deve ser decodificado de uma ordem superior, de algo que transcenderia a própria vida. É, nessa perspectiva, que o juiz julgava perder a razão de viver, quando questionado em sua fé (E, p. 106). Afinal, o que é a vida em si mesma? Provavelmente, não muito além de um amontoado, em maior ou menor grau, de processos biológicos, mais ou menos complexos, dependendo da vida examinada. Por outro lado, geralmente pressupõe-se a singularidade da existência humana.

Tomemos a pressuposição fundamental de Camus, o que ele chama de “desejo apaixonado de clareza” (MS, p. 34). A vontade de conhecimento (clareza enquanto “esclarecimento”) e, portanto, o conhecimento mesmo é algo que somente diz respeito a nós, humanos. Referimo-nos aqui à convicção de Sísifo: a “origem humana de tudo aquilo que é humano” (MS, p. 141). Todos os sentidos, portanto, são frutos desse voluntarismo incontrollável, porque natural, dessa vontade de saber.

Por ora, passaremos ao largo dessa ordem superior, aquela mesma que justifica, ou mesmo, transforma o absurdo em deus.³⁵ Afinal, um mundo tão complexo deve ter um arquiteto ainda mais complexo. Nesse sentido, referimo-nos ao velho argumento do design inteligente como o nome diz, pressupõe uma inteligência, logicamente, superior à humana, que criou e ordenou o universo segundo um plano. E que plano curioso, tão cheio de aparentes incoerências – o sofrimento de crianças inocentes, exemplo caro a Camus e Dimitri Karamazov.

Justificam-se, então, todas as “aparentes” incoerências desse mundo com a justificativa de que, como foi dito acima, elas na verdade estão em harmonia com um plano maior que nos escapa. Tal lógica sobre-humana, mesmo que existente, não nos concerne, dado que nos ultrapassa e, por isso, nos é inacessível. Justificamos essa passagem da mesma forma que Camus quando afirma: “não quero fundamentar coisa alguma no incompreensível” (MS, p. 53). Ou seja, mesmo que tal pressuposição seja verdadeira, ela não deve nos interessar, pois, para todos os efeitos, ela é uma razão que a razão desconhece e não admitimos aqui nada além da razão – o raciocínio absurdo, como a alma de Píndaro, se “esgota no campo do possível” (PÍNDARO, *apud* CAMUS, MS, p. 15).

Em *A Peste*, Camus nos confronta com essa questão através do personagem do padre Paneloux. Em conversa com um dos protagonistas, Rieux, o médico que em grande parte representa a posição camusiana em *A Peste*, Paneloux propõe a ideia do amor ao que não podemos conhecer. Tal posição nos remete à interpretação que Camus faz de Kierkegaard,³⁶ que, segundo ele, defenderia a seguinte ideia do

³⁵ Falamos aqui do comentário de Camus a respeito das ideias de Kierkegaard e Chestov no capítulo “Suicídio Filosófico”, de *O Mito de Sísifo* (CAMUS, 1942b, pp. 47-55).

³⁶ Na mesma seção indicada na nota anterior, a crítica se dirigia precisamente à Johannes de Silentio, pseudônimo kierkegaardiano usado na escrita de *Temor e Tremor*. Referimo-nos a isso, em vista de que o pseudônimo não necessariamente representa a ideia do autor.

absurdo: o mundo apenas não parece fazer sentido, pois a perspectiva de Deus nos é inacessível. Segundo Camus, a posição kierkegaardiana frente ao absurdo é assim exposta:

Se substituir seu grito de rebeldia por uma adesão furiosa, ele será levado a ignorar o absurdo que o iluminava até então e a divinizar a única certeza que daí por diante terá, o irracional. (MS, p. 52)

A resposta de Rieux nos parece ainda melhor se considerarmos a que Camus oferece a Kierkegaard em *O Mito de Sísifo*:

Já que a ordem do mundo é regulada pela morte, talvez convenha a Deus que não acreditemos nele e que lutemos com todas as nossas forças contra a morte, sem erguer os olhos para o céu, onde ele se cala. (P, p. 115)

Ou seja, Rieux no fundo quer dizer que Paneloux ama uma ordem que um não deveria aceitar e que se deveria lutar. Como exemplo, temos a cena em que, após minuciosa descrição de uma noite inteira de sofrimento, uma criança morre com o testemunho dos personagens que no romance representam diferentes pontos de vista sobre o sofrimento imposto pela Peste. Após a morte, no entanto, os pontos de vista são quase unificados, em função de uma comum repulsa à cena. Mas, em certo sentido, os extremos continuam: Rieux, negando o “esquema das coisas que permite a tortura de crianças inocentes” e a afirmação total do padre que aceita tudo, inclusive o sofrimento sem justificativa.

Colocando a perspectiva do sofrimento comum de lado, devemos admitir a solidão frente ao mundo. Camus nos apresenta a imagem do humano enquanto uma criatura apaixonadamente racional frente à “irracionalidade do mundo” (MS, p. 47), em um mundo irracional, isso é – o absurdo. Esse divórcio que nos separa do mundo que nos cerca é também a garantia de que o mundo é incapaz de fornecer qualquer sentido inteligível à vida. Despidos dessa ordem transcendente que promete uma unidade pós-morte, como gostaria de provar o capelão à Meursault (E, p. 176), ficamos desprovidos também de um sentido absoluto.

O que fazer, então? Ou melhor, se deus não existe, então “tudo é permitido?” (DOSTOIÉVSKI, *apud* Camus, MS, p. 80). Essa questão, uma das ideias centrais de *Os irmãos Karamazov* ocupa também uma posição privilegiada em toda a obra camusiana. Essa perspectiva nos oferece uma interpretação interessante do cenário apresentado por Voltaire, de onde, caso não existisse um deus, seria necessário inventá-lo. E é precisamente isso que o juiz, ao julgar Meursault, faz, justificando que, se duvidamos da existência de deus, a vida não tem sentido. Mas como Ivan Karamazov, continuaremos a viver apesar dessa lógica.

E, agora, podemos voltar com maior clareza à erupção emocional de Meursault com o padre no cárcere. Logo antes da sua execução, Meursault recebe a visita do padre, a última tentativa da sociedade em conciliá-lo com deus – que aqui é claramente uma tentativa de repatriamento, de apropriação ao sentido único (cristão, no caso). Mas Meursault diz não saber o que é pecado e que foi condenado pela justiça dos homens.

A conversa de um condenado à morte e um padre sobre as diferenças entre a justiça dos homens e a justiça de deus é extremamente ilustrativa da discussão acima a respeito da tentativa de justificativa da vida em função de uma ordem superior. Mas o que nos interessa aqui é a atitude de enfrentamento, a atitude apropriada de enfrentamento do absurdo, a revolta. Camus estabelece o absurdo em termos de confrontação. Meursault “pega o padre pela gola da sotaina” (E, p. 180) e traz perto de seu rosto da mesma forma com que Sísifo faz com sua pedra, “com impulsos de alegria e cólera” (E, p. 180) de uma “paixão sem amanhã” (MS, p. 133). Uma vez não colocado frente ao absurdo, sem a negação, mas ao seu lado, retornamos ao estado primário de Meursault, aquele do “mal-estar diante da desumanidade do próprio humano” (MS, p. 29). Entramos, assim, no reino lógico-suicida de Calígula.

1.2 A revolta: Calígula e O Homem Revoltado

Calígula é uma peça em quatro atos, que, da mesma maneira que a obra anterior será resumida, antes de se abordarem os conceitos filosóficos da obra camusiana. Alguns diálogos, que, a nosso ver, são mais importantes, serão descritos em maior minúcia, enquanto alguns detalhes serão suprimidos, de acordo com sua relevância para o nosso estudo.

1.2.1 *Calígula e a Lua*

As cenas, em geral, passam-se no palácio de Calígula e existe uma diferença de três anos entre o primeiro ato e os três seguintes. O primeiro começa com a discussão dos Patrícios sobre o desaparecimento de Calígula (C, p. 15), o que ocorreu após a morte de Drusilla, sua irmã e amante. Calígula retorna e, em conversa com Hélicon, admite que sente “*un besoin d'impossible*” (C, p. 26).³⁷ Ele nega sentir isso pela morte de Drusilla, que essa morte apenas serviu para despertá-lo para uma verdade: “*Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux*” (C, p. 27).³⁸ Calígula pede à Hélicon que lhe dê a Lua, e declara seu plano de fazer todos viverem na verdade que ele descobriu. Calígula demonstra sua “lógica” implacável, com um plano relativo ao tesouro público: primeiro, todos devem fazer um testamento deixando tudo ao Estado; depois, pessoas serão mortas aleatoriamente.

O plano é justificado por Calígula da seguinte forma: “*Si le Trésor a de l'importance, alors la vie humaine n'en a pas*” (C, p. 35).³⁹ Calígula fala a Cesônia (sua atual esposa) e Scipion, sobre seu desejo de impossível e se declarando “*Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi*” (C, p. 41).⁴⁰ Calígula afirma que o impossível será sobre a terra quando todas as coisas forem igualadas, o belo ao feio, o bom ao mau. Calígula se declara então “*le seul homme libre de cet empire!*” (C, p. 43).⁴¹

³⁷ “uma necessidade do impossível” (C, p. 26, tradução nossa).

³⁸ “Os homens morrem e não são felizes” (C, p. 27, tradução nossa).

³⁹ “Se o Tesouro tem importância, a vida humana não tem.” (C, p. 35, tradução nossa).

⁴⁰ “Eu assumo um reino onde o impossível é rei.” (C, p. 41, tradução nossa).

⁴¹ “o único homem livre desse império!” (C, p. 43, tradução nossa).

O segundo ato começa com um encontro de patrícios que conspiram contra Calígula, na casa de Cherea, o principal conspirador. Nesse momento, um deles afirma: “*Entre le risque à courir et cette vie insupportable dans la peur et l’impuissance, je ne peux pas hésiter*” (C, p. 50).⁴² Cherea acalma os patrícios e demonstra ter entendido Calígula, dizendo que ele não é o primeiro imperador com poderes absolutos, mas que é o primeiro a se servir desses poderes sem restrições. Cherea diz também que ele não quer simplesmente matar a todos, mas busca tirar-lhes o sentido da vida (C, p. 53). Os patrícios parecem não entender, mas se convencem que ainda não é o momento de atacar.

Calígula com Cesônia entra na casa onde eles conspiravam, examina-os e sai sem dizer uma palavra. Cesônia questiona o motivo da discussão e Hélicon diz que Calígula sabe da conspiração (C, p. 57). Calígula retorna e humilha alguns patrícios de diversas formas, saindo com a esposa de um deles. Cesônia volta a questionar o motivo da discussão, Cherea fala que discutiam “*sur le point de savoir si la poésie doit être meurtrière ou non*” (C, p. 65).⁴³ Cesônia diz que Calígula escreve um grande tratado a esse respeito, naquele momento, intitulado “*Le Glaive*”.⁴⁴ Calígula volta e decreta que, no dia seguinte, haverá fome⁴⁵. Então, Hélicon lê o decreto de Calígula:

L’exécution soulage et délivre. Elle est universelle, fortifiante et juste dans ses applications comme dans ses intentions. On meurt parce qu’on est coupable. On est coupable parce qu’on est sujet de Calígula. Or, tout le monde est coupable. Donc il ressort que tout le monde est coupable. D’où il ressort que tout le monde meurt. C’est une question de temps et de patience.⁴⁶ (C, p. 69)

⁴² “Entre o risco a correr e essa vida insuportável de medo e impotência, não posso hesitar.” (C, p. 53, tradução nossa).

⁴³ “sobre o ponto de saber se a poesia deve ser assassina ou não.” (C, p. 67, tradução nossa).

⁴⁴ “O Gládio”. Tradução nossa.

⁴⁵ Na mesma fala Calígula identifica a fome com um “flagelo”. Essa mesma palavra é repetidas vezes usadas para se referir à peste em *A Peste*.

⁴⁶ “A execução alivia e liberta. Ela é universal fortificante e justa em suas aplicações, bem como em suas intenções. Morre-se quando se é culpado. É-se culpado por ser súdito de Calígula. Ora, todos são súditos de Calígula. Logo, todos são culpados. De onde, resulta que todos morrem. É uma questão de tempo e paciência.” (C, p. 69, tradução nossa).

Calígula admite que o que mais admira nos patrícios é a paciência. Calígula executa, então, um dos patrícios arbitrariamente. O jovem Scipion confessa a Cesônia que quer matar Calígula. Scipion tenta convencer Hélicon de matar Calígula, quando ele responde que “*Je sais aussi que tu pourrais tuer Caligula... et qu’il ne le verrait pas d’un mauvais œil*” (C, p. 79).⁴⁷ O ato termina com Calígula e Scipion discutindo sobre poesia. Scipion lhe fala que o poema que escreveu trata “*d’un certain accord de la terre...*” (C, p. 82).⁴⁸

Enquanto Scipion recita, Calígula completa seus versos, o que surpreende Scipion. Sua surpresa se dá, pois, Scipion percebe que Calígula “interpretava um papel” nessa conversa, aparentemente, tão íntima. Calígula, no entanto, admite que não se satisfaria com a natureza e choca Scipion ao dizer que “*Tout cela manque de sang*” (C, p. 84).⁴⁹ Ele percebe a desesperada solidão de Calígula e questiona o que o faz continuar vivendo, ao que este responde: “*Le mépris*” (C, p. 87).⁵⁰

O terceiro ato começa também com uma congregação de patrícios, reunidos para assistir à representação de Calígula como Vênus. Ao fim, o jovem Scipion acusa Calígula de blasfemar. Fica claro, nesse ponto, que, apesar de Scipion ser o único a enfrentá-lo abertamente, é uma das pessoas melhor tratadas por ele. Calígula explica que, para que ele se torne um deus, basta que ele seja cruel como os deuses, dizendo: “*J’ai prouvé à ces dieux illusoire qu’un homme, s’il en la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule.*” (C, p. 98).⁵¹ Scipion sai revoltado, dizendo que os outros descobrirão também como serem deuses e que se rebelarão contra ele. Calígula admite que fez o necessário para que isso aconteça, apesar de duvidar que esse dia chegue. Sobre esse dia afirma:

⁴⁷ “Eu sei que poderás matar Calígula... e que ele não verá isso com maus olhos.” (C, p. 79, tradução nossa).

⁴⁸ “de certo acordo da terra...” (C, p. 82, tradução nossa).

Lembramos aqui do que chamamos até agora de “a ataraxia de Meursault”, essa ideia camusiana de um encontro e um acordo com o mundo – ideia central de *Núpcias*.

⁴⁹ “Tudo isso tem falta de sangue.” (C, p. 84, tradução nossa).

⁵⁰ “O desprezo” (C, p. 87, tradução nossa).

⁵¹ “Eu provei a esses deuses ilusórios que um homem, se ele tiver vontade, pode exercer, sem aprendizagem, seu ofício ridículo.” (C, p. 98, tradução nossa).

Mais j'en rêve quelquefois. Et sur tous les visages qui s'avancent alors du fond de la nuit amère, dans leurs traits tordus par la haine et l'angoisse, je reconnais, en effet, avec ravissement, le seul dieu que j'aie adoré en ce monde : misérable et lâche comme le cœur humain.⁵² (C, p. 102)

Calígula questiona Hélicon sobre seu trabalho de lhe conseguir a Lua. Apressando-o, Calígula diz não ter muito mais tempo. Hélicon entrega uma tábua com os detalhes da conspiração, e sai dizendo que vai procurar a Lua. Um velho patricio entra falando da mesma conspiração. Calígula vira a acusação contra ele, e o faz negar o que disse, a risco de ser executado. O velho nega e sai. Calígula fala ao espelho de se manter lógico até o fim (C, p. 109).

Entra Cherea, eles conversam sobre a possibilidade de “*deux hommes dont l'âme et la fierté sont égales peuvent, au moins une fois dans leur vie, se parler de tout leur cœur...*” (C, p. 111).⁵³ Cherea diz que sim, mas acha Calígula incapaz. Apesar disso, uma conversa franca se segue. Calígula pergunta por que Cherea quer assassiná-lo e ele responde que, como a maioria dos homens, ele quer segurança – ao que Calígula responde: “*La sécurité et la logique ne vont pas ensemble*” (C, p. 112).⁵⁴

Aqui, se percebe por que Camus chamou essa peça de “uma tragédia da inteligência” (CAMUS, 1962, p. 1730) – Calígula afirma: “*l'intelligence se paie cher ou se nie*” (C, p. 113).⁵⁵ Questiona por que Cherea não quer pagar o preço da inteligência, quando ele responde que quer viver e ser feliz e que ambos são impossíveis quando se persegue o absurdo em todas as suas consequências. “Isso deve querer dizer que acreditas em qualquer ideia superior” (C, p. 114), responde Calígula. Cherea admite que acredita que algumas ideias são mais belas que outras.

⁵² “Mas eu sonho com ele às vezes. E sobretudo os rostos que avançam então do fundo da noite amarga, de seus traços distorcidos pelo ódio e angústia, eu reconheço, de fato, extasiado, o único deus que eu adorei nesse mundo: miserável e covarde como o coração humano.” (C, p. 102, tradução nossa).

⁵³ “dois homens que têm as almas e o orgulho iguais podem, ao menos uma vez em suas vidas, se falar de todo o coração...” (C, p. 111, tradução nossa).

⁵⁴ “A segurança e a lógica não combinam” (C, p. 112, tradução nossa)..

⁵⁵ “a inteligência se paga caro ou se nega.” (C, p. 113, tradução nossa).

Devemos frisar, aqui, o critério estético na hierarquização das ideias. Calígula acredita que todas as ideias se equivalem. Calígula, então, volta a perguntar sobre a possibilidade da sinceridade e Cherea admite que se enganou a respeito de Calígula. Calígula, por sua vez, propõe a suspensão do jogo da sinceridade, como se ele, novamente, estivesse interpretando um papel e destrói, em frente de Cherea, as provas da conspiração, incitando-o a continuar com seu plano de o assassinar (C, p. 117).

O quarto e último ato começa com uma conversa entre Cherea e Scipion. Scipion confessa ter abandonado a conspiração para assassinar Calígula, admitindo que “*La même flamme nous brûle le coeur*” (C, p. 123).⁵⁶ Cherea explica que o que Calígula realmente fez foi roubar-lhe a esperança.⁵⁷

Mais tarde, guardas reúnem alguns patrícios no meio da noite e dispõem armas em frente a eles. Cherea, que está entre eles, admite que o imperador os “*force à penser*” (C, p. 128). Um dos patrícios tenta fugir, mas é forçado pelos guardas a ficar no lugar, quando uma estranha música se segue. Calígula aparece em trajes de dançarina atrás de uma cortina, faz alguns gestos ridículos e sai novamente. Cesônia aparece e comunica que a reunião era um convite “*à communier avec lui dans une émotion artistique.*” (C, p. 129)⁵⁸ e que aqueles que não comungassem teriam a cabeça cortada. Todos elogiam o espetáculo. Eles discutem sobre a apresentação, dizem que ela cheirava à morte.

Cesônia então anuncia que Calígula está mortalmente doente. Um patrício diz que daria uma quantia enorme de dinheiro ao tesouro do Estado se ele melhorasse, enquanto outro oferece a própria vida. Calígula reaparece, e diz que as oferendas o curaram, que o tesoureiro irá pegar a quantia prometida no dia seguinte e manda executar o outro patrício. Calígula, então, diz que: “*c’est moi qui remplace la peste*” (C, p. 136),⁵⁹ em função de que algo marcante deveria ficar à posteridade e que o destino foi muito prudente até então. Ele sai.

⁵⁶ “A mesma chama nos queima o coração”. (C, p. 123, tradução nossa).

⁵⁷ Lembramos quando Camus disse “Ora, se admitirmos que o absurdo é o contrário da esperança” (MS, p. 49).

⁵⁸ “comungassem com ele em uma emoção artística.” (C, p. 129, tradução nossa).

⁵⁹ “sou eu que substituo a peste” (C, p. 136, tradução nossa).

Cesônia volta e diz que Calígula está morto. Cherea e outros patrícios lamentam sua morte. Calígula volta e diz que Cherea representou bem, e sai novamente. Cesônia explica sua doença, descrevendo-a como úlceras da alma (C, p. 138). Cesônia, então, explica que Calígula decretou aquele dia como um dia consagrado à arte e que seria feito um concurso de poesia improvisada, com prêmios e punições. Calígula entra e declara que eles têm um minuto para escrever sobre “a morte”. Quando questionado sobre a sua participação, ele responde que seus atos são sua obra, dizendo: “*C’est l’unique composition que j’aie faite. Mais aussi, elle donne la preuve que je suis le seul artiste que Rome ait connu, le seul, tu entends, Cherea, qui mette en accord sa pensée et ses actes*” (C, p. 141).⁶⁰

Cherea afirma que essa forma de criação é apenas uma “questão de poder”. Calígula retruca dizendo que, justamente, os outros criam por falta de poder: “*Moi, je n’ai pas besoin d’une oeuvre: je vis.*”⁶¹ (C, p. 141). Os poetas então começam o recital, mas Calígula os interrompe um a um com um apito. Curioso é o que “toma uma pose de recitação”, mas Calígula apita antes que ele comece – notamos a importância da didascália para ele. Scipion, então, recita e Calígula o interrompe docemente, questionando-o sobre seu conhecimento da morte. Scipion diz entender Calígula e se despede, pedindo-lhe que não se esqueça que ele o amava. Calígula explica a Cesônia que só se sente bem entre os mortos, que eles o esperam (C, p. 147).

Confessa que ele buscou assassinar o amor dos que o defenderiam. Cesônia diz que ele é jovem, que quer que ele se cure. Calígula então começa então a estrangular Cesônia, dizendo que o amor não lhe basta, que a morte de Drusilla foi necessária, pois, se ela vivesse, ele seria um homem satisfeito. Cesônia morre. (C, p. 153).

Calígula vai ao espelho, fala consigo mesmo, julga-se culpado também, mas questiona se um mundo sem juízes será capaz de julgá-lo. Ressente-se não ter conseguido o impossível. Diz que a inocência prepara sua vingança. Escuta-se o barulho das armas se aproximando. Ele odeia seu reflexo, e observa: “Essa noite é

⁶⁰ “É a única composição que eu fiz. Mas também ela dá a prova de que sou o único artista que Roma conheceu, o único, entendes, Cherea, que coloca em acordo seus pensamentos e ações.” (C, p. 141, tradução nossa).

⁶¹ “Eu nunca tive necessidade de uma obra: eu vivo.” (C, p. 154, tradução nossa).

longa como a dor humana” (C, p. 154). Admite “Minha liberdade não é a boa” (C, p. 154). Após observar seu movimento no espelho, atira nele o assento e grita “*A l’histoire, Caligula, à l’histoire*” (C, p. 155).⁶² O espelho se quebra. Os homens armados entram, Calígula os olha rindo loucamente, eles atacam, os risos se transformam em gritos e gritando e rindo ele diz “*Je suis enconre vivant!*” (C, p. 155).⁶³ Fim da peça.

1.2.2 O poder e desejo em Camus

Passemos, pois, a nossa interpretação da narrativa esclarecendo que o imperador é, claramente, uma metáfora para o poder totalitário. Não acreditamos que isso se restrinja à referência desse ou daquele regime. Mas, além de uma questão muito presente no período do pós-guerra, no qual foi escrita essa peça, a imagem mesma do poder sem limites é importante no pensamento camusiano, que se assume anti-totalitário, não apenas na esfera política. Já, nesse ponto, podemos encontrar um aceno do círculo temático que será tratado na próxima seção.

Cabe ainda observar que seu elogio e exaltação da diversidade é justamente a expressão desse aspecto. No entanto, a noção de reforma da criação é passível de ser encontrada em pensamento que exalta tanto a unidade quanto a multiplicidade. No pensamento camusiano tais formas são representadas pelo imperador e artista, respectivamente. Essa discussão é importante também na construção do “papel do escritor” e será retomada na última seção do segundo Capítulo do presente trabalho.

Calígula começa, portanto, com a descoberta: “*Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux*” (C, p. 27).⁶⁴ Em outras palavras, ele se depara com o absurdo, mas, ao invés de revoltar-se contra ele ou apenas negá-lo, ele passa a desejá-lo – é o seu desejo de impossível. O absurdo passa a dominar sua consciência por inteiro, para ele não há mais nada. Falamos aqui de uma forma de niilismo. Deseja, portanto, a afirmação universal do absurdo às custas de todo o resto, e isso através da aquiescência de todos os súditos de seu império dessa verdade árida: a felicidade é

⁶² “À história, Calígula, à história.” (C, p. 155, tradução nossa).

⁶³ “Eu ainda vivo!” (C, p. 155, tradução nossa).

⁶⁴ “Os homens morrem e não são felizes” (C, p. 27, tradução nossa).

impossível. Calígula aceita o absurdo e, assim, cria um método – seus atos bizarros não são aleatórios, mas fruto de uma curiosa lógica, e, assim, passa, dessa forma, à supressão sistemática de qualquer outro discurso que não se adeque à sua verdade.

Quando Calígula força todos a viverem ou, mais precisamente, a morrerem no absurdo, a resposta muito natural dos patrícios da cidade é *“Entre le risque à courir et cette vie insupportable dans la peur et l’impuissance, je ne peux pas hésiter”* (C, p. 50).⁶⁵ No entanto, mais cedo, quando Calígula ainda descrevia seu projeto a Hélicon, ele responde: *“...c’est une vérité dont on s’arrange très bien. Regarde autour de toi, Ce n’est pas cela qui les empêche de déjeuner”* (C, p. 27).⁶⁶

Como vimos, o absurdo é uma situação que se encontra e que, mesmo encontrada, é passível de fuga. Assim, o que Calígula faz é impedir que as pessoas fujam diante da verdade com a qual ele foi confrontado. O protesto dos patrícios apenas confirma o plano do imperador, uma vez que o protesto significa que eles também foram confrontados com essa verdade que ele pretende transmitir. Calígula se assemelha, em sua pretensão tirânica de verdade, ao escritor de romances de tese.

Cherea, o principal conspirador e também o primeiro a compreender de fato o raciocínio absurdo de Calígula, diz, justamente, que o projeto do imperador é, antes de lhes arrancar a vida, arrancar o sentido da vida (C, p. 53). É nesse sentido que Camus afirma “O revoltado não exige a vida, mas as razões da vida” (HR, p. 125). A constatação de Calígula é, exatamente, a falta de razão para vida; ou seja, Calígula aceita o absurdo, não se servindo da revolta recomendada como atitude por Camus em seus ensaios e esse é o resultado: a verdade pura e terrível que deve se tornar universal.

Voltando à sugestão de Calígula como escritor, na peça, se diz que ele está escrevendo um tratado sobre o poder assassino da poesia chamado “O Gládio” (C, p. 67), no entanto, ele não precisa de uma obra, sua obra é sua vida. Dessa forma, ele se torna o potencial assassino da poesia e, como vimos, uma poesia de tese, uma tese impossível que ele tenta tornar inescapável.

⁶⁵ “Entre o risco de correr e essa vida insuportável de medo e impotência, não posso hesitar.” (C, p. 50, tradução nossa).

⁶⁶ “essa é uma verdade com a qual nos arranjamos muito bem. Olha à tua volta. Isso não os impede de almoçar.” Tradução nossa.

Nesse momento, gostaríamos de chamar atenção para um ponto crucial do pensamento camusiano que se evidencia aqui: o absurdo, enquanto resultado do (des)encontro entre homem e mundo, apesar de dizer respeito a todos, só pode ser experimentado subjetivamente. O projeto de *Calígula* também pode ser considerado impossível, justamente, pela pretensão de universalização de uma experiência subjetiva.

Como identificamos Meursault com o absurdo, notamos que ele não é “nem moral, nem imoral” (SARTRE, 1980, p. 6). A experiência do absurdo, ou mesmo a subjetividade em geral, não serve como parâmetro para uma discussão no plano ético. Isso se dá, pois o subjetivo não alcança a noção de alteridade e uma ética que não alcança essa noção não parece digna do seu nome. Dessa forma, o absurdo deve ser visto antes como uma categoria meramente existencial e que tem como objeto apenas o indivíduo. Camus parece ciente disso pois percebemos que tanto em *L'étranger* quanto em *Calígula* a alteridade é posta como problema, um elemento gerador de tensão.

Nesse sentido, perguntamos: O absurdo deve ser o único objeto da consciência? Não, ele deve estar sempre lá, mas aceito sozinho ele liberta ao mesmo tempo em que isola o sujeito – é nesse sentido que *Calígula* se diz “o único homem livre” do Império (C, p. 43, tradução nossa). Com *Calígula*, Camus demonstra os limites do absurdo, ou melhor, quando esse é tomado sem limites. É, por isso, que essa peça é a representação do movimento que define a forma com que confrontamos o absurdo e que vai dele a esse outro conceito, que, em *Calígula*, é encenado principalmente por Cherea, como a revolta. Cherea é o “espectador” (C, p. 29) de *Calígula*, o primeiro personagem a entender seu raciocínio absurdo, mas sem aceitá-lo. Sobre a origem desse sentimento, Camus afirma: “A revolta nasce do espetáculo da desrazão diante de uma condição injusta e incompreensível” (HR, p. 21).

É justamente com o conceito de revolta que Camus busca resgatar o indivíduo do exílio imposto pelo absurdo e o coloca, novamente, na fraternidade dos homens. Note-se que esse conceito de fraternidade é fundamental no nosso trabalho, pois, é em função dele, essencialmente, que Camus justificará o escritor em seu “papel”. Camus esboça, aqui, uma analogia com o *Cogito* cartesiano: experimento o absurdo, logo existo; mas “eu me revolto, logo existimos” (HR, p. 128), colocando assim o

absurdo e a revolta em relação ao contraste entre o individual e o coletivo. Não por acaso, *O Homem revoltado* começa com um movimento que parte do suicídio e do absurdo e vai de encontro à revolta e ao assassinato, ou seja, da negação da violência contra si, à negação da violência contra o outro.

Calígula descobre o absurdo pela morte de sua irmã e acredita que essa seja a única verdade. Cria, assim, todo um mundo do qual a unidade sai dessa verdade onde “Os homens morrem e não são felizes”. Com seus poderes absolutos, ele passa, então, a impor essa unidade a todo o mundo através do extermínio sistemático da diferença. Assim, seu movimento em direção ao outro não é de reconhecimento, mas, sim, de anulação, o que, nessa peça, coincide com o assassinato. Esse reconhecimento do outro e essa “ética da alteridade” surgem do reconhecimento do outro como igual. Mas, mais uma vez, Calígula não tem igual, é o “único homem livre desse império” (C, p. 43, tradução nossa).

Podemos supor que esse reconhecimento se opera baseado em uma “natureza humana”, como afirma Pimenta (2012) ou Silva (2006). A expressão “natureza humana” aparece, repetidas vezes, em *O Homem Revoltado*, mas sempre em um tom de cautela.⁶⁷ Essa precaução surge, sobretudo, devido à tendência de seu tempo de contestação desse termo, que tenderia a privilegiar noções como “condição humana”, um destino comum. A distinção é sutil, mas fundamental, uma vez que entendemos a natureza como uma espécie de essencialidade. A única condição – a finitude (ou a morte, como é colocado por Calígula) – não tem o peso metafísico de uma natureza.

A finitude pode ser estabelecida em termos estritamente materiais e não afeta, ao menos, não tão determinadamente, as escolhas de uma pessoa ao longo de sua vida. Curioso notar que a expressão “natureza humana” não aparece nenhuma vez em *O Mito de Sísifo*, um livro que sabemos rico em questões antropológico-filosóficas. No mesmo sentido ainda no *Mito de Sísifo* a expressão “condição” aparece repetidas vezes. Mesmo inseguros frente a essa concessão metafísica que Camus faz nesse ponto, parece-nos correto afirmar, conforme aos autores citados acima, que o conceito de revolta se estabelece em função do reconhecimento do outro (alteridade,

⁶⁷ No primeiro capítulo, à página 28, ele a menciona como uma suspeita. Até a página 229, ele a menciona esparsamente e sempre em referência à posição de outras pessoas. No entanto, dessa página mencionada em diante o termo aparece mais claramente como uma pressuposição do próprio Camus.

segundo Pimenta) e é condicionado em função de uma finitude (temporalidade, segundo Silva).

Calígula, por outro lado, concorda apenas com Silva. Ou seja, tem certeza da existência de uma natureza humana e de que essa é, essencialmente, curta. Mas o resto do império não sabe dessa verdade, ou a ignora. Essa verdade, como podemos ver, é uma verdade negativa, que nega a vida – outro valor que notamos ser tomado quase que de forma absoluta. Assim, ao “ficar lógico até o fim”, como Calígula se propõe (C, p. 26), é preciso que todos morram e sejam infelizes. O fim que essa lógica pretende alcançar nada mais é que o fim da história, que assume, assim, todas as características de uma profecia autorrealizável. Essa lógica que rouba a felicidade e o sentido da vida é uma lógica impiedosa que se desdobra através e em direção à morte. Esse é o “reino dos fins”, governado por uma convicção inabalável e sustentando por um poder absoluto.

Calígula sabia: perseguida até o fim, sua lógica o levaria ao assassinato universal, um reino de cadáveres, ou à sua própria morte. A história, aqui, nada mais é que o “acaso da força” (HR, 209). Enquanto força absoluta, Calígula molda a história de acordo com o percurso de sua lógica cruel. Seus métodos são justificados pela verdade final. Assim, temos o que Camus frequentemente chamou de “messianismo” (HR, p. 90-91) – a justificativa de qualquer sacrifício presente em nome da realização de uma verdade futura. Esse termo é importante na equiparação da atitude religiosa e da revolucionária, pois ambos se comprometem a um triunfo de uma justiça futura em detrimento do presente.

Em outras palavras, essa crítica é direcionada a qualquer projeto, não apenas político, que busque justificar os meios pelos fins, a injustiça de hoje em nome da justiça de amanhã. No caso de Calígula o presente é sacrificado em função de um reino impossível. Ou seja, ele leva essa aposta mais longe, pois, diferente das figuras do revolucionário e do religioso, ele percebe que seu objetivo é inalcançável. Nesse sentido Calígula afirma: “Ce monde, tel qu’il est fait, n’est pas supportable. J’ai donc

besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde" (C, p. 26).⁶⁸

O encontro com esse desejo do impossível é o absurdo. Mas ele não recusa nem foge disso. Desse sentimento, ele deduz a falta de sentido da vida, chegando, assim, ao que Camus chamou de suicídio lógico. Mas Calígula, como vimos, é um "suicida superior". Sendo um ditador de poderes absolutos, ele pretende fazer suicidar-se o mundo inteiro. Planeja, assim a exposição universal dessa ideia. Essa busca de imposição de uma ordem única no mundo é parte o que Camus chama de "revolta metafísica": "é o movimento pelo qual um homem se insurge contra a sua condição e contra a criação" (HR, p. 39), e que pode ser definida, simplesmente, como a insatisfação com a ordem (ou a falta dela) do mundo. Essa revolta metafísica será instrumental na descrição do impulso criativo, ao qual retornaremos na última seção da segunda metade desse trabalho.

⁶⁸ "Esse mundo como ele é feito, não é suportável. Tenho, portanto, a necessidade da lua, da felicidade, da imortalidade, qualquer coisa que seja demente talvez, mas que não seja deste mundo" (C, p. 26, tradução nossa).

1.3 A justiça e *Os justos*

Igualmente, esta seção divide-se em duas subpartes, sendo uma destinada a uma síntese da obra *Os justos* (1949) e a segunda orientada para a análise do conceito central de justiça, em todos os significados possíveis encontrados na obra camusiana.

1.3.1 *O homem revoltado*

Na busca da definição do *pensamento do mediterrâneo* (que em outros lugares também será chamado de *pensamento do meio-dia*),⁶⁹ nas últimas páginas de *O Homem Revoltado*, Camus faz referência à Nêmesis – “deusa da medida, fatal para os desmedidos” (HR, p. 339) – e afirma que “Uma reflexão que quisesse levar em conta as contradições contemporâneas da revolta deveria procurar a sua inspiração nessa deusa” (HR, p. 339). Ela seria a representação de um “valor mediador” (HR, p. 339), que, contra a desmedida, evitaria os extremos absolutos das ideias puras, descarnadas.

E é, nessa direção, que esse conceito se estabelece, e, nesse sentido, o jogo dialético essência-existência ganha uma conotação moral. O pensamento e, conseqüentemente, a ação devem basear-se primeiramente na realidade na qual se encerram; ou, como afirma Camus em um contexto diferente, mas de mesmo sentido: “Os juízos de valor ficam descartados aqui, de uma vez por todas, em benefício dos juízos de fato” (MS, p. 72). Essa é a medida justa e que tem por pressuposto o amor ao humano e ao mundo. “Compreende-se então que a revolta não pode prescindir de um estranho amor” (HR, p. 348).

⁶⁹ Nietzsche, através de Zaratustra, também dizia ter um pensamento do meio-dia e me parece que é por aqui que Camus se apropria dessa ideia. Nietzsche previu e tentou aplacar uma grande crise do mundo ocidental que Camus viveu e tenta remediar. Afirmção da vida, ênfase em uma atitude criativa, atenção ao corpo, esses são todos aspectos de um projeto que ambos tinham em comum, cada um a seu modo. Esse pensamento do meio-dia nos parece, em ambos os casos, uma tentativa de remediação do que ambos também chamaram de niilismo europeu, a origem dessa crise. Em contrapartida, cada um a seu modo, buscou a elaboração de uma filosofia do grande sim à vida, a mesma que destrói ídolos, “essa outra palavra para ideais”.

Retomando a incerteza que permeia o último círculo temático de sua obra, buscamos definir, aqui, a palavra que usaremos como referência a esta ideia central. Já vimos que esse amor que une as ideias à carne, ou seja, às pessoas, às situações de fato, se configura na forma de uma medida.

Nêmesis, ou aquela que dá o que é devido, é uma deusa que direciona os assuntos humanos em função de um equilíbrio – continuamos, aqui, com a noção de medida e desmedida. Já podemos perceber que Camus buscava com essa personagem uma ideia que temperasse a revolta para que essa não se tornasse revolução, no sentido que ele expõe em *O Homem Revoltado*. Criando essa relação de certa forma inédita ao mito de Nêmesis, assim, é notório que Camus está em busca de uma narrativa que estabeleça um novo sentido para a justiça. Um sentido que tenha como aspecto orientador fundamental as situações de fato, em oposição às abstrações de diversas espécies.

Segundo Lincoln (2001, p. 13 e 2010, p. 76), a ideia do justo é um tema que perpassa toda a obra do autor, mas é possível observar que, com o desenvolvimento da sua obra, esse tema passa a ocupar um lugar cada vez mais central. Em boa parte tudo indica que esse é um desenvolvimento muito natural da própria argumentação desenvolvida em torno do conceito de revolta.

A revolta se configura como uma negação do absurdo e, como afirma Camus, “esse não afirma a existência de uma fronteira” (HR, p. 25, grifo nosso). A forma como essa fronteira, ou medida, estabelece-se, está, justamente, no problema que Camus tentou tratar quando elaborava sua noção de justiça. Assim, como o que faltava a Calígula em sua noção de absurdo era revolta, veremos à frente que a marca da revolta de Stepan, um dos protagonistas da peça que examinaremos nessa seção, é a ausência de uma noção própria de justiça.

Então, a que tipo de justiça nos referimos aqui? Como podemos ver, esse termo assume uma polissemia peculiar em Camus. Por um lado, temos a noção de justiça já presente em *O Estrangeiro*. Lá, ainda, podemos encontrar um jovem Camus e sua defesa dos subalternos. Nesse mesmo livro, notamos uma definição negativa da justiça, ou seja, a forma pela qual ela se apresenta no romance parece ser, precisamente, uma noção que o autor gostaria de negar. Evidência dessa afirmação pode ser encontrada na absurdidade e arbitrariedade construídas na narrativa da

segunda parte desse romance, como a condenação à morte do protagonista por não ter chorado no enterro da mãe. Podemos observar dessa forma a maneira pela qual a “justiça tradicional” se configura em seu oposto, ou, como afirma Lincoln:

En fait, la justice traditionnelle est identifiée dans l’œuvre camusienne comme un système d’exclusion, directement lié à un désir de pouvoir et fondé sur la normalisation, de ceux qui sont «écartés», « marginalisés», par rapport aux exigences de la norme.⁷⁰ (LINCOLN, 2010, p. 77)

Outra forma inversa de justiça rejeitada por Camus é aquela por meio da qual foi muito criticado, quando disse a frase que mais lhe rendeu más interpretações: “defenderei minha mãe antes da justiça”.⁷¹ Ele se referia, ali, ao terrorismo cego exercido nas ruas durante a guerra da Argélia. Camus era contra a opressão colonial do poder francês,⁷² mas, de maneira um pouco contra popular, não estava disposto a admitir a justiça cega que plantava bombas em cafés pela sua cidade natal.

Existem relatos diferentes a respeito de quais palavras Camus usou exatamente nesse momento. O ponto que nos interessa aqui, em todo caso, já foi demonstrado na discussão acerca do que chamamos então de “messianismo”. Ou seja, a recusa da necessidade da injustiça presente, na forma de terrorismo, violência e afins, para o estabelecimento de uma justiça futura. A referência à mãe é importante, pois ela representa, aqui, a imagem de um ente querido, que por sua vez fornece uma espécie de amparo emocional à argumentação que Camus desenvolve para contrapor à justiça revolucionária das bombas. Não se trata de uma espécie de sentimentalismo, mas, antes, da busca por uma fronteira que se estabelece através das relações humanas, baseada no reconhecimento do outro e que, afinal, expressa-se por sentimentos como o amor.

⁷⁰ “De fato, a justiça tradicional é identificada dentro da obra camusiana como um sistema de exclusão, diretamente ligado a um desejo de poder e fundado sobre a normalização daqueles que são ‘separados’, ‘marginalizados’ relativamente às exigências da norma.” (LINCOLN, 2010, p. 77, tradução nossa).

⁷¹ Em dezembro de 1957, em discurso na *Maison des étudiants* de Estocolmo.

⁷² A postura de Camus com relação aos conflitos na Argélia eram complexos e não serão desenvolvidos aqui. Para maiores referências sobre o assunto recomendo a leitura dos *Actuelles III*.

É, nesse contexto, que devemos compreender a história de *Os Justos* (1949), uma peça inspirada em uma história real que se passou no ano de 1905, na Rússia. No prefácio à edição portuguesa, António Quadros, um dos principais tradutores de Camus para esse país, assim define os justos:

E quem são os justos? Menos os que fixam os olhos numa longínqua essência, a qual tentam representar por todos os meios, do que os que em cada acto, mesmo insignificante, consideram em primeiro lugar, o respeito devido ao homem, um respeito fundado no amor. Concepção como se vê, não só radicalmente anti-hegeliana, porque nela a Ideia perde em detrimento das subtis relações humanas a cada instante renovadas, (...) Mais do que uma peça anticomunista, trata-se de uma peça anti-hegeliana, que denuncia todas as formas de maquiavelismo político, em nome de uma honra cuja forma seria como que o lastro emocional e sentimental da ética dos justos. (J, p. 8)

Os justos é uma peça em cinco atos, que introduziremos na discussão novamente através de um resumo. O primeiro ato se passa em um apartamento usado por um grupo de revolucionários como ponto de encontro. Lá eles planejam assassinar o grão duque Sérgio “para activar a libertação do povo russo” (J, p. 29). Kaliayev é introduzido: também chamado de Yanek ou “o Poeta” (J, p. 31), pois acredita que a poesia é revolucionária. Stepan, por outro lado, acredita que “Só as bombas são revolucionárias” (J, p. 32). Kaliayev se voluntaria para jogar a primeira das duas bombas, dizendo: “morrer pela ideia, é a única forma de estar à altura da ideia. É a justificação” (J, p. 52).

O segundo ato começa na noite seguinte, no mesmo apartamento, de onde os outros observam, por uma janela, o plano ser colocado em ação. Nada se passa e Kaliayev retorna dizendo não ter sido capaz de lançar a bomba, pois no último minuto viu que o grão duque estava acompanhado de duas crianças, seus sobrinhos (J, p. 67-69). Stepan fica furioso, dizendo: “Essas crianças! (...) Porque Yanek não as matou, milhares de crianças russas morrerão de fome nos próximos anos” (J, p. 78). Apesar disso, uma segunda chance de lançar a bomba é dada à Kaliayev.

O terceiro ato, dois dias mais tarde, passa-se no mesmo lugar, onde o grupo se prepara para a segunda tentativa. Ocorre, então, uma discussão importante entre Dora e Kaliayev sobre a justiça e o amor (J, p. 103-109). Yanek sai e consegue explodir a carruagem do grão duque.

No quarto ato, Kaliayev está preso. Entra Skouratov, diretor do departamento de polícia, que, curiosamente, admite não ser inimigo de Kaliayev e o questiona sobre seus atos. Yanek assume: “Lancei uma bomba sobre a tirania, não sobre um homem” (J, p. 132). Skouratov sai e entra a grã-duquesa Elizabete, que lhe mostra os custos humanos da sua ação, sobretudo quando diz “Muitas coisas morrem com um homem” (J, p. 139). A grã-duquesa quer, então, que ele confesse o assassinato de seu marido, mas Kaliayev apenas admite um ato de justiça. Ele pede à duquesa que o deixe se preparar para a morte, pois “Se não morresse, então sim, seria um assassino” (J, p. 143). Skouratov reaparece e o chantageia para que entregue seus companheiros, dessa vez ameaçando publicar nos jornais a conversa com a duquesa, dizendo que ele se arrependeu do assassinato (J, p. 150). Kaliayev se recusa à entregá-los, condenando-se, assim, à morte.

O quinto ato se passa uma semana depois, na noite da execução de Kaliayev. O grupo de revolucionários discute se Kaliayev os traiu ou não. Dora afirma que é impossível, pois lhes escreveu que “lamentava ter uma só vida para lançar como desafio à autocracia” (J, p. 157). Antes de sua execução, descobrem que Kaliayev, de fato, nunca os traiu. Em um elogio a Kaliayev, um dos companheiros fala da justiça de morrer de quando se mata e fala de que outros virão, apoiados em suas ideias para matar sem morrer – o que Dora considera uma covardia. Ao falar da dedicação à causa e ao amor, Dora diz :“é muito mais fácil viver das nossas contradições que vivê-las” (J, p. 166). Então, jura se dedicar ao terrorismo até que a tirania seja destruída, ou que ela seja reunida à Yanek na morte. Fim da peça.

1.3.2 *O sangue da liberdade*

O conflito essencial na peça se dá entre dois revolucionários, um que não mede consequências para fazer valer a causa, Stepan, e o outro que mantém sempre seus limites morais, Kaliayev. Evidentemente, a posição camusiana, que também se define por essa reflexão entre meios e fins, é representada por Kaliayev. Stepan, por outro lado, representa a posição sartreana com relação à ação revolucionária,⁷³ em que os fins podem justificar os meios.⁷⁴ Kaliayev é escolhido no grupo para assassinar o Grão-Duque Sérgio Alexandrovich, filho do então czar Alexandre II da Rússia e, portanto, importante figura do regime czarista.

Curiosamente, o título da tradução para o inglês dessa obra ficou estabelecido como *The Just Assassins*. Como podemos ver, trata-se de uma peça que busca descrever uma situação na qual a justiça pode levar ao assassinato, ou, como Quadros (s/d b) expressa no prefácio dessa obra, “Camus não aborda aqui o problema da justiça, mas o dos homens que por ela lutam e que, fazendo-o com igual sinceridade, dela se podem aproximar ou afastar.” (J, p. 7). E o assassinato, ou seja, o direito ao jugo sobre a vida de outro, é um ponto central da peça e de nossa discussão em torno da justiça.

O ponto de confronto das posições de Kaliayev e Stepan expressa-se com grande clareza na primeira das *Cartas a um amigo alemão* (1948) – coleção de publicações destinadas ao jornal de resistência *Combat*. Lá podemos encontrar a posição do “amigo alemão”, expressa, sobretudo, na afirmação: “A grandeza do meu país não tem preço” (CA, p. 17). Nessa carta, Camus não discute que alguma grandeza seja alcançável com “campos de concentração e fábricas de morte”, mas seu preço é justamente a justiça. Ainda tratamos da relação entre meios e fins na ação política e, nesse sentido, acreditamos que podemos estabelecer uma relação de equivalência entre a posição de Stepan e a do amigo alemão. Para Camus e Kaliayev, como o interlocutor da primeira carta, ao contrário, é a justiça que não tem preço e

⁷³ *Os Justos* foi publicada dezoito meses depois de outra peça de Sartre que tratava do engajamento político chamada *As mãos sujas*. Alguns comentadores, como O’Donohoe (2012) afirma que *Os Justos* oferecem uma “resposta implícita” (2012, p. 72) à peça de Sartre.

⁷⁴ Chegando a fazer publicamente a justificativa do “massacre de Munique” nas Olimpíadas de 1972, quando afirma: “terrorismo é uma arma terrível, mas o pobre explorado não tem nenhuma outra” (tradução nossa) em SARTRE, Jean-Paul. *La cause du peuple*. Número 29, outubro de 1972.

nada, nem a felicidade ou grandeza de um povo, é urgente o suficiente para o seu sacrifício.

A opção pela primazia dos fins na ação política se constrói no que definimos anteriormente por “messianismo” e que é expresso em toda a sua clareza em *Os Justos* na posição de Stepan. Logo após a falha do primeiro atentado, o grupo parece aceitar a justificativa de Kaliayev, que coloca o assassinato das crianças como o exemplo de um limite da ação revolucionária. Não devemos deixar de notar que essa noção de limite é a mesma que chamamos de medida, ao introduzir o tema da justiça. Stepan, por outro lado, dá como resposta a essa justificativa a receita da desmedida, a justiça ideal da revolução:

Não há limites. A verdade é que vocês não acreditam na revolução. (*Todos se levantam, excepto Yanek*). Não acreditam. Se acreditasse totalmente, integralmente, se tivessem a certeza de que pelos nossos sacrifícios, pelas nossas vitórias, conseguiríamos construir uma Rússia liberta da tirania, uma terra de liberdade que acabará por cobrir o mundo inteiro, se não duvidassem de que o homem então, liberto dos seus senhores e dos seus preconceitos, levantaria ao céu a face dos verdadeiros deuses, o que pesaria a morte de duas crianças? E se a morte das crianças vos detém, é porque não têm certeza de ter esse direito. É porque não acreditam na revolução. (J, p. 79)

Stepan é um artesão da revolução e sabe, precisamente, o que fazer para levá-la a cabo, e nada o impediria nisso, nem o assassinato de crianças. Mas a velha recomendação de não esperar a mesma precisão no campo ético que na matemática, aplica-se aqui: A lei é, fundamentalmente, geral e, por princípio, incapaz de julgar com precisão cada caso. Aqui, os pensamentos antigo e contemporâneo repelem uníssonos uma abordagem técnica da ética, ou seja, uma regra de ação guiada pela lógica de uma ideia absoluta, como também vimos em *Calígula*. Por isso, apenas Kaliayev é capaz da excelência revolucionária. Nesse sentido, ao que chamamos de “excelência revolucionária”, Camus chamaria apenas de revolta e se define, sobretudo, de modo que sua ação não se volte contra seu impulso original. Ou seja:

Ela é a recusa de uma parte da existência em nome de outra parte que ela exalta. Quanto mais profunda é a exaltação, mais implacável é a recusa. Em seguida, quando, na vertigem e na fúria, a revolta passa a tudo ou nada, à negação de todo ser e de toda a natureza humana, é nesse ponto que ela se renega. Somente a negação total justifica o projeto de uma totalidade conquistada. Mas a afirmação de um limite, de uma dignidade e de uma beleza comuns a todos os homens só acarreta a necessidade de estender esse valor a todos e a tudo e marchar para a unidade sem renegar suas origens.” (HR, p. 287)

Isso significa que a nova ordem à qual a revolta aspira não deve se pretender absoluta como a ordem contra a qual ela opera. Por essa razão, Kaliyev tem a lucidez de perceber o aspecto totalitário do idealismo de Stepan. Yanek, como Camus, prefere “a mãe” a essa justiça cega que se dispõe a matar inocentes. O critério de definição dessa posição, ou seja, a medida para a justiça defendida por Camus é a afirmação de um valor que convencionaremos chamar, aqui, de amor e que representa o que nos referimos anteriormente como amparo ou lastro emocional do argumento, ora desenvolvido.

Nesse sentido Dora, uma espécie de Diotima russa,⁷⁵ é a personagem que insere essa noção fundamental amor na peça. Ela afirma que “Os que amam verdadeiramente a justiça, não têm direito ao amor” (J, p. 104), mas essa é a justiça das bombas. A justiça defendida por Camus e Yanek é nas palavras de Dora a “justiça com ternura” (J, p. 105). Por outro lado, em discussão com Stepan, ou seja, dentro da lógica revolucionária e da justiça ideal, Dora admite que o amor só é possível “depois” (J, p. 112), isso é, no fim da história, quando a revolução tiver sido completada e essa justiça revolucionária, estabelecida. Por isso, Stepan diz odiar os seus semelhantes (J, p. 113). Nessa perspectiva, assim como para Calígula, a alteridade é, justamente, o problema no estabelecimento da ordem ideal.

Essa é uma discussão fundamental, na medida em que ela regula a justificativa para o assassinato. Como podemos perceber, ela se articula, justamente, na possibilidade de anular o outro por trás de uma ideia. Vemos isso claramente quando Yanek fala da prisão que lançou uma bomba sobre a tirania e não sobre um homem (J, p. 132). A resposta do chefe de polícia, apesar de seu cinismo, denuncia o

⁷⁵ Filósofa grega que figura no *Banquete* de Platão e que, nesse livro, também tem um papel fundamental na discussão em torno da noção de amor.

ponto para o qual Camus quer nos chamar atenção – Skouratov fala: “Sem dúvida, mas foi o homem que a recebeu” (J, p. 132). Podemos encontrar nessa frase o sentido que Camus busca estabelecer com a sua noção de justiça. Esse reconhecimento do outro, indelével por qualquer ideia, estará na base da justificação do “papel do escritor”.

Capítulo 2

O PAPEL DO ESCRITOR

Tendo estabelecido nossa interpretação do aparato conceitual camusiano na primeira parte desse trabalho e, sobretudo, tendo-o feito com o auxílio indispensável de suas obras literárias, encontramos-nos, enfim, em uma condição privilegiada para a compreensão dessa ideia peculiar que Camus fazia do seu próprio ofício. Este, por ele definido simplesmente como o de escritor, desenvolveu-se, no seu caso específico, em muitas direções: além das obras ficcionais dos mais diversos estilos. A obra camusiana conta com os mais variados gêneros ensaios, artigos jornalísticos, diários e discursos, em que Camus também escreveu.

Mas como conciliar, ao nível do pensamento, atividades tão díspares como a de um romancista, de um dramaturgo, de um filósofo e de um jornalista? Em um sentido mais amplo todas essas atividades são parte de uma literatura, no sentido preciso de uma arte da escrita. No caso de um romance ou uma peça de teatro, a justificação artística é evidente. Por outro lado, um malabarismo conceitual muito grande seria necessário para definir um tratado de lógica ou um obituário como arte – felizmente Camus não foi tão longe. No entanto, parece difícil negar a força criativa nos comentários de Saramago (1974) publicados no Diário de Lisboa⁷⁶, por exemplo. Perguntamo-nos também quantas pessoas, como Kant, não se viram absolutamente enfeitiçadas pelo estilo presentes nas obras de Rousseau. Afinal, o que seria uma elegia se não um obituário em forma poética? Podemos constatar assim, a potência artística, mesmo que apenas latente, da escrita, em acordo com a sua forma.

Voltando ao caso específico de Camus, um exemplo claro de uma escrita não-ficcional em que aspectos artístico-criativos têm uma função importante encontra-se na compilação dos artigos publicados no jornal clandestino, *Combat*, que foram compilados e publicados no Brasil sob o título *Cartas a um amigo alemão*. Claro que não se trata de jornalismo no sentido tradicional do termo, nem, meramente, de um comentário, com o devido relato de fatos, da resistência francesa à ocupação nazista

⁷⁶ Compilados no volume intitulado *As Opiniões que o DL Teve* (1974).

durante a Segunda Guerra Mundial, nem mesmo, simplesmente, de um elogio à resistência. Essa obra trata, sobretudo, de temas amplos como amor ao país, justiça, grandeza, amizade, violência e liberdade. Acreditamos que a chave de interpretação dessa acepção específica da escrita se encontra, na obra de Camus, na apologia à atitude criativa, presente em *O Mito de Sísifo*, tal como é possível ler no excerto que segue:

Bastará considerar alguns temas comuns entre o criador e o pensador para encontrarmos na obra de arte todas as contradições do pensamento engajado no absurdo. De fato, o que aproxima as inteligências são menos as conclusões idênticas do que as contradições que têm em comum. É o que ocorre com o pensamento e com a criação. Quase não é preciso dizer que é um mesmo tormento que induz o homem a essas atitudes. Elas coincidem em seu ponto de partida. (MS, p. 111-112).

A obra de Camus é, em si, a confirmação da possibilidade dessa zona cinza, autor que é de uma obra literária filosófica, como Kafka, e, ao mesmo tempo, de uma filosofia marcada por tons literários, como Nietzsche. Por essa razão, trata-se também de uma obra para espíritos livres. Desse modo, seu leitor deve oscilar livremente entre esses dois polos, pois apenas em tal atmosfera de liberdade é possível compreender quando o autor diz que arte e filosofia “se interpenetram e a mesma angústia as confunde” (MS, p. 111-112).

Melhor ainda, talvez, seja buscar, a exemplo e sob a influência de autores como Dostoiévski, Rousseau, Pascal, Montaigne e tantos outros, superar essa distinção que o próprio Camus chama de e trata como arbitrária (MS, p. 112). Ou seja, estamos diante de uma posição que busca ao menos borrar as linhas que limitam a interseção entre filósofos e artistas. Contra Camus, de certa forma, que chega a negar o *status* de filósofo, buscamos também uma visão mais ampla da filosofia que abra mão da noção de sistema, uma exigência que, no fundo, vem das ciências naturais e que as ciências humanas, como um todo, mal conseguem alcançar. Essa afirmação foi, de uma forma ou outra, feita repetidas vezes por cientistas notórios como Richard Feynman (1981) ou Stephen Hawking (2010).⁷⁷

⁷⁷ Feynman, na entrevista intitulada “*The Pleasure of Finding Things Out*” para a BBC, declara que as ciências sociais são infestadas de pseudociência e que as ciências naturais teriam melhores respostas. Hawking, em seu livro *Grand Design*, vai mais longe e, grosso modo, afirma que a filosofia está

Desse modo, não nos interessa, aqui, se eles estavam certos. Tampouco, em precisar que noção exata de filosofia ora pressupomos; o que nos interessa é que, ao dispersar a necessidade de sistematização do pensamento, para que possamos facilmente incluir os romances que pensam, os ensaios críticos e todos esses objetos que, tradicionalmente, são colocados à margem da filosofia, apesar dos esforços de grandes pensadores, tais como Nietzsche, Kierkegaard bem como outros mencionados anteriormente.

Corroborando com nossa perspectiva, nos autores mencionados podemos ver como o valor da criação, como estabelecemos agora, está acima da necessidade de sistematização. Não parece ser difícil percebê-las como grandes obras de Literatura. E assim podemos voltar, dessa vez mais seguros, ao campo comum da escrita. Descobriremos a seguir como Camus busca esclarecer a atividade da escrita em seu próprio tempo e porque isso deve se dar através de um discurso de justificação.

2.1 Beleza e Dor

Como dito anteriormente, a ideia do papel do escritor é tematizada diretamente no discurso pronunciado por Camus no Conselho Municipal de Estocolmo. Gostaríamos de, enfim, desenvolver essa ideia na presente dissertação, introduzindo o tema a partir da retomada da parte desse discurso onde o autor mais claramente a define:

Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence, et à le relayer pour le faire retentir par les moyens de l'art.⁷⁸ (DS, p. 15-16)

Devido à ocasião, durante o discurso do recebimento do prêmio Nobel (1957), Camus expõe sua ideia acerca do papel do escritor. Tal ideia é mais aprofundadamente desenvolvida nas aulas reunidas sob o título *L'artiste et son temps*, pronunciadas após o discurso do Nobel na Universidade de Uppsala.⁷⁹ Apesar disso, como um arquetípico filósofo-artista, é de se esperar que esse seja um tema central de sua obra como um todo. Dessa forma, encontramos diversas referências em seus mais variados livros, sendo, também, de grande relevância para a nossa questão, os capítulos dedicados à questão da arte em *O Homem Revoltado* (1951) e *O Mito de Sísifo* (1945).⁸⁰ Dois outros artigos devem ser mencionados a respeito da

⁷⁸ O papel do escritor, ao mesmo tempo, não se separa de deveres difíceis. Por definição, ele não pode colocar-se a serviço daqueles que fazem a história: ele está a serviço daqueles que a sofrem. Ou, caso contrário, ei-lo sozinho e privado de sua arte. Todos os exércitos da tirania com seus milhões de homens não o removerão da solidão, mesmo e sobretudo se ele consente em tomar o seu passo. Mas o silêncio de um prisioneiro desconhecido, abandonado às humilhações, do outro lado do mundo, basta para retirar o escritor do exílio, cada vez, ao menos, que ele consegue, no meio dos privilégios da liberdade, não esquecer este silêncio e fazê-lo ressoar pelos meios da arte. (DS, p. 15-16, tradução nossa).

⁷⁹ Publicadas em conjunto ao discurso na Coleção Folio.

⁸⁰ “Arte e Revolta” de *O Homem Revoltado* e “A Criação Absurda” em *O Mito de Sísifo*.

mesma questão: o também chamado “Témoin de la Liberté” e “L’artiste et son temps”, publicados em *Actuelles I* (1962) e *II* (1964), respectivamente.

A ocasião que leva Camus a eleger o papel do escritor como tema de seu discurso é marcada por um período de crise em sua carreira de escritor. Uma das razões desta foi o seu recente rompimento com boa parte da intelectualidade francesa com a polêmica que começou com a publicação de *O Homem Revoltado*⁸¹. Além disso, tratava-se do segundo escritor mais jovem a receber o prêmio, até então, depois de Rudyard Kipling.⁸²

Aos quarenta e quatro anos, a premiação lhe pareceu um sinal de que sua obra já estaria terminada, um prognóstico assustador para um autor razoavelmente jovem. Um ano depois declararia: “Se apesar de tanto esforço para construir uma linguagem e fazer viver mitos, eu não conseguir um dia reescrever *O Averso e o Direito*, nunca terei conseguido nada, eis a minha convicção obscura” (AD, p. 34).⁸³

Difícil não mencionar sua trágica morte dois anos depois disso, quando esse projeto, então com o nome de *O Primeiro Homem*, estava em curso. Percebemos o risco do envolvimento de aspectos bibliográficos em uma análise desse tipo, no entanto, a crise denunciada no discurso de Camus é estendida a si mesmo desde o princípio, quando ele diz:

Tout homme et, à plus forte raison, tout artiste, désire être reconnu. Je le désire aussi. Mais il ne m'a pas été possible d'apprendre votre décision sans comparer son retentissement à ce que je suis réellement. Comment un homme presque jeune, riche de ses seuls doutes et d'une œuvre encore en chantier, habitué à vivre dans la solitude du travail ou dans les retraites de l'amitié, n'aurait-il pas appris avec une sorte de panique un arrêt qui le portait d'un coup, seul et réduit à lui-même, au centre d'une lumière crue ? De quel

⁸¹ A França, como o Brasil, acabava de escapar um regime ditatorial de direita e naturalmente tendeu a uma inclinação geral mais de esquerda. A maior promessa dessa tendência política na época era evidentemente a União Soviética, que foi fortemente criticada no livro mencionado. Pensadores como Sartre, Beauvoir (casal que, inclusive trabalhou para o governo colaboracionista de Vichy), Merleau-Ponty e muitos outros que deliberadamente fecharam os olhos para os extermínios e campos de concentração organizados por esse regime. Tais atrocidades foram explicitamente denunciadas nesse livro, que foi recebido a princípio em silêncio – seis meses sem qualquer menção. De forma mais concisa Camus apresenta seu conflito com a esquerda francesa da época também no artigo “L’artiste e son temps” em *Actuelles II*.

⁸² Que recebeu o prêmio em 1907, aos 42 anos. Ainda hoje é o laureado mais jovem em literatura.

⁸³ O prefácio de *O Averso e o Direito*, seu primeiro livro publicado, escrito aos vinte e dois anos de idade (1937). O prefácio foi escrito em 1958, um ano após o prêmio Nobel (1957). O acidente automotivo que lhe tiraria a vida acontece no dia 4 de janeiro de 1960.

cœur aussi pouvait-il recevoir cet honneur à l'heure où, en Europe, d'autres écrivains, parmi les plus grands, sont réduits au silence, et dans le temps même où sa terre natale connaît un malheur incessant ? (...) J'ai connu ce désarroi et ce trouble intérieur. Pour retrouver la paix, il m'a fallu, en somme, me mettre en règle avec un sort trop généreux.⁸⁴ (DS, p. 13-14).

À luz desse posicionamento do autor, fica claro que a justificativa mesma do seu discurso começa com um *rapport* a si mesmo. Seria estranho que um autor que dá tamanho valor à experiência imediata e pessoal se excluísse do seu próprio pensamento. Como Sartre notoriamente falaria (1952) um dia sobre Camus: “l'admirable conjonction d'une personne, d'une action et d'une œuvre”.⁸⁵ Elkins (2010), também comenta da necessidade dos aspectos bibliográficos na aproximação da obra camusiana. Acreditamos, por essa razão, estarmos justificados em fazê-lo, mesmo que minimamente, aqui.

A crise por que passava Camus certamente serviu de impulso para a busca de uma justificativa de seus projetos pessoais. Mas, mais do que isso, boa parte do mundo, na sequência das duas grandes guerras, também passava por uma crise. No próprio discurso, a justificativa de seu papel se estabelece justamente à relação de sua crise pessoal à crise que vivia o mundo. É, inclusive, em nome desses homens que “*partageant le même combat, n'en ont reçu aucun privilège*”⁸⁶ (DS, p. 21-22), que Camus se dispõe a assumir o prêmio, uma vez que se vê incapaz de fazê-lo somente por seus méritos próprios. Evidentemente, é desnecessário apontar a qual combate ele se referia ali, em um tempo de morte, como foi boa parte do século XX, a justificativa de algo aparentemente tão supérfluo como a arte torna-se uma tarefa difícil, ou como nos diz o autor: “*Le doute des artistes qui nous ont précédés*

⁸⁴ Todo homem e, por uma razão mais forte, todo artista, deseja ser reconhecido. Eu o desejo também. Mas não me foi possível compreender sua decisão sem comparar suas repercussões ao que sou realmente. Como um homem quase jovem, rico apenas de suas dúvidas e de uma obra ainda em construção, habituado a viver na solidão do trabalho ou nos retiros da amizade, não teria tomado com certo pânico um acórdão que o levou, de súbito, sozinho e reduzido a si mesmo, ao centro de uma luz ofuscante? Com que sentimentos também poderia receber essa honra em um momento em que, na Europa, outros escritores, dentre os maiores, são reduzidos ao silêncio, e ao mesmo tempo em que sua terra natal conhece um infortúnio incessante? (...) Conheci essa confusão e esse tumulto interior. Para reencontrar a paz, foi-me necessário, em suma, colocar-me de acordo com uma sorte muito generosa. (DS, p. 13-14, tradução nossa).

⁸⁵ “a admirável conjunção de uma pessoa, uma ação e uma obra”. (*La cause du peuple*. Número 82, outubro de 1952, tradução nossa).

⁸⁶ “dividindo o mesmo combate, não receberam qualquer privilégio”. (DS, p. 21-22, tradução nossa).

touchait à leur propre talent. Celui des artistes d'aujourd'hui touche à la nécessité de leur art, donc à leur existence même” (DS, p. 29).⁸⁷

Ainda a respeito da necessidade da arte em tempos de catástrofe, afirma: *“Devant tant de misère, cet art, s'il veut continuer d'être un luxe, doit accepter aujourd'hui d'être aussi un mensonge”* (DS, p. 32).⁸⁸ Observamos, pois, o pressuposto de um estado de infortúnio de forma ou outra inescapável, ou, como afirma Camus: *“Ce qui caractérise notre temps, en effet, c'est l'irruption des masses et de leur condition misérable devant la sensibilité contemporaine”* (DS, p. 29).⁸⁹ Não por acaso, lembramo-nos da pedagogia de Calígula e sua constatação forçada de uma felicidade fundamental.

Em face de tal condição, o artista que se refugia em uma torre de marfim, voluntariamente, fecha os olhos à miséria comum e se limita a um pequeno público, que não corresponde a essa situação onipresente. Dessa forma, por falta de relação com essa “verdade comum” do sofrimento, torna-se uma espécie de mentira. O artista, isolado na torre de marfim da verdade que encontra para si se vê livre, mas isolado como Calígula e como esse logo antes de morrer: *“Ma liberté n'est pas la bonne”* (C, p. 154).⁹⁰ Nessa perspectiva, Camus busca, com sua definição do papel do escritor, propor uma arte que mantenha um compromisso com esse destino comum, que expresse algo de verdadeiro a todos.

É, nesse sentido, que Camus diz que *“Cet idéal de la communication universelle est en effet celui de tout grand artiste”* (DS, p. 40).⁹¹ Podemos observar, nesse sentido, que o “papel do escritor”, proposto por Camus no discurso, tem a função instrumental de justificação de uma determinada forma de arte, elaborada em função da situação contemporânea do mundo. Essa arte, então, tem como medida uma determinada “noção de grandeza” que se estabelece de acordo com a sua aproximação do ideal proposto pelo “papel do escritor”.

⁸⁷ “A dúvida dos artistas que nos precederam tocava a seu próprio talento. A dos artistas de hoje toca à necessidade de sua arte, então, à sua existência mesma” (DS, p. 29, tradução nossa).

⁸⁸ “Frente a tanta miséria, essa arte, se ela pretende continuar a ser um luxo, deve aceitar hoje ser uma mentira” (DS, p. 32, tradução nossa).

⁸⁹ “O que caracteriza nosso tempo, de fato, é a irrupção das massas e da sua condição miserável frente à sensibilidade contemporânea.” (DS, p. 29, tradução nossa).

⁹⁰ “Minha liberdade não é a boa”. (C, p. 154, tradução nossa).

⁹¹ “Esse ideal da comunicação universal é de fato o ideal de todo grande artista.” Tradução nossa.

Um dos aspectos desse ideal, requisito da “grande arte”, é a dedicação ao testemunho dessa comunidade, feito por meio da construção de imagens privilegiadas de sofrimentos e alegrias comuns. Essa dedicação se estabelece, ao mesmo tempo, por essa referência universal, como o serviço à verdade. Camus afirma no discurso que o escritor deve estar ao lado daqueles que sofrem a história e não daqueles que a criam (DS, p. 15).

O enfrentamento ou combate à tirania, estabelece-se como o serviço à liberdade. Ele pretendia, com isso, dar voz a esses subalternos, como Spivak(1988),⁹² sem voz – como sua mãe que era surda e quase muda, subjugada a uma mãe autoritária e submetida ao contexto de uma família pobre em um país colonizado. Podemos notar que esse foi um aspecto determinante da sua obra quando Camus afirma, dois anos antes da sua morte: “Só pelo seu silêncio, a sua reserva, seu orgulho natural e sóbrio, esta família, que não sabia nem mesmo ler, deu-me, então, minhas mais elevadas lições, que perduram até hoje” (AD, p. 19). Por isso, Onfray afirma que “*Camus fut la voix des gens sans parole*” (2012, p. 54).⁹³ *O Primeiro Homem* e *Os Discursos da Suécia* são obras essencialmente motivadas por esse tema.

Um curioso contraste surge aqui: Nietzsche, que, declaradamente, escrevia para poucos, é homenageado, nesse mesmo discurso, alguns instantes antes da declaração dessa pretensão à universalidade na arte (DS, p. 15). A fuga de uma solidão draculesca, nietzschiana talvez, como a apresentada no trecho citado – desejada por todos, mas “à plus forte raison, [pour] tout artiste” (DS, p. 13)⁹⁴ –, evidentemente, pressupõe a solidariedade defendida por Camus, sobretudo em *O Homem Revoltado* (1951).

Nesse livro, essa solidariedade é justificada através do reconhecimento do outro na fraternidade de um destino comum. Esse reconhecimento também deve guiar o caminho do artista, enquanto ser humano. Camus admite que a missão de cumprir esses “deveres difíceis” (DS, p. 15, tradução nossa). Mas, em suma, o artista estaria justificado quando, tanto quanto possível, ele aceite aquilo que faz a grandeza

⁹² Spivak escreveu o famoso ensaio “Can The Subaltern Speak? ”, considerado o trabalho fundador dos estudos pós-coloniais - tornando-se uma referência indispensável a qualquer estudo introdutório a respeito da questão da “falta de voz” do subalterno, ou seja, da negação da “agência humana” a uma pessoa por seu *status*.

⁹³ “Camus foi a voz de pessoas sem voz” (2012, p. 54, tradução nossa).

⁹⁴ “por uma razão mais forte, [por] todo artista,” tradução nossa.

de seu trabalho: “o serviço à verdade e à liberdade” (DS, p. 16, tradução nossa). Devemos reafirmar que os sentidos que a verdade e liberdade tomam se estabelecem nessa relação com a comunidade e com as questões comuns, como defendido anteriormente.

No ensaio “O artista na prisão” (IC, p. 69-78), Camus fala de Oscar Wilde como um exemplo do artista isolado na torre de marfim. No caso, a torre de Wilde era construída sobre a sua notória defesa da “arte pela arte”.⁹⁵ A existência de grandes pensadores que conseguiram, em qualquer período, isolar-se do mundo e de seu tempo é a exceção. Wilde se envolveu com a sociedade da época, mas sempre buscando preservar a pureza, ou seja, o isolamento, de sua arte. “Desprezava o mundo em nome da beleza” (IC, p. 70).

Camus esclarece que essa é a forma pela qual o artista se remove da verdade e da situação comum mencionado acima. Mas o caso de Wilde é interessante para nossa discussão uma vez que, ao escrever um de seus últimos ensaios, *De profundis*, saiu desse isolamento artístico. Segundo Camus, quando Wilde identifica seu sofrimento ao dos outros prisioneiros “A solidão acaba para ele naquele instante” (IC, p. 72). Curiosamente, Wilde, em *The Soul of Man under Socialism*⁹⁶ (1891), fala da hedionda fome, feiura e pobreza que nos cercam a todos. O argumento de Wilde, nesse ensaio, segue no sentido de que isso nos desperta “intenções louváveis embora mal aplicadas” (2003, p. 16), e não existem razões para que seja diferente para o artista.

Sabemos ser comum a exigência de posicionamento de figuras públicas frente aos grandes eventos do momento. Referimo-nos aqui a uma frase pronunciada no começo da primeira palestra em Uppsala: “*Embarqué me paraît ici plus juste qu’engagé*”.⁹⁷ É possível dizer que, nela, usando a expressão “embarcado”, Camus busca enfatizar o caráter da relação do artista com seu tempo como condição, antes do que como possibilidade. Ademais, a noção de engajamento, pelo seu teor

⁹⁵ A expressão *l’art pour l’art*, curiosamente, costuma ser creditada a Théophile Gautier, uma figura extremamente importante do romantismo francês. Lembrando que tal movimento artístico que, justamente, começa a trazer a atenção da arte para o povo. Um exemplo icônico é o famoso *La Liberté Guidant le Peuple* (1830), de Delacroix.

⁹⁶ Referências a questões políticas, “comuns”, que dizem respeito ao mundo de fato, foram raras na obra de Wilde. Mas esse ensaio parece provar falsa a tese de Camus quando afirma que Wilde se dedicou exclusivamente a sua arte (IC, p. 69).

⁹⁷ “Embarcado me parece aqui mais justo que engajado”. Tradução nossa.

inerentemente político, já parece direcionar, desde o início, esse esforço para uma das ideologias dominantes.

Nesse sentido, vale lembrar que o período da guerra fria, quando foi pronunciado o discurso, era marcado por uma forte polarização ideológica e, assim não nos surpreende a afirmação de Camus: “*Créer aujourd’hui, c’est créer dangereusement. Toute publication est un acte et cet acte expose aux passions d’un siècle qui ne pardonne rien*” (DS, p. 28).⁹⁸ Nesse contexto, deve-se ressaltar que mesmo o não agir, a neutralidade ou o olhar para o outro lado são consideradas ações e, como tal, passíveis de julgamento. Assim, Camus afirma: “*Les tyrannies d’aujourd’hui se sont perfectionnées; elles n’admettent plus le silence, ni la neutralité. Il faut se prononcer, être pour ou contre. Bon, dans ce cas, je suis contre*” (A2, p. 174).⁹⁹

No entanto, mesmo que assumíssemos que tal tomada de posição seja, hoje, mais uma questão midiática que policial, a condenação da insensibilidade do artista frente às misérias do mundo ainda se coloca talvez apenas de um modo diferente. Devemos nos lembrar de Skouratov aqui, o chefe de polícia que ameaça Kaliayev com a publicação de um artigo de jornal (J, p. 150); e que é por uma questão de sensibilidade que Meursault, personagem central de *O estrangeiro*, é condenado. Fechado em si mesmo e limitado às experiências que lhe são mais próximas, o artista também corta o laço que o liga ao resto da humanidade, renegando-a. É, nesse sentido que Camus afirma: “Quando Wilde lavava o chão de sua cela, (...) nada do que escrevera poderia socorrê-lo” (IC, p. 74).

Na argumentação desenvolvida nas aulas da Universidade de Uppsala, Camus critica, de forma mais direta, a ideia de “arte pela arte”. Essa ideia aparece, ali, como um exemplo de vocação artística desenraizada das suas origens no mundo que isola o artista, ou, como constata Camus “*L’art pour l’art, le divertissement d’un artiste solitaire*” (DS, p. 35).¹⁰⁰ Para ele, a reivindicação da arte pela arte “*n’est que la*

⁹⁸ “Criar, hoje em dia, é criar perigosamente. Toda publicação é um ato e esse ato expõe às paixões de um século que nada perdoa.” (DS, p. 28, tradução nossa).

⁹⁹ “As tiranias de hoje em dia se aperfeiçoaram; elas não admitem mais o silêncio. Deve-se pronunciar-se, ser à favor ou contra. Bom, nesse caso, sou contra.” (A2, p. 174, tradução nossa).

¹⁰⁰ “Arte pela arte, o entretenimento de um artista solitário”. (DS, p. 35, tradução nossa).

revendication de cette irresponsabilité” (DS, p. 34-35).¹⁰¹ A arte, enquanto ideia pura, não tem qualquer compromisso além da sua própria realização, além do ato criativo. Mas a posição defendida por Camus tem um compromisso anterior: a justiça no reconhecimento do outro.

Devido a essa construção de uma imagem integral do agente criador, a ética humanista que é apresentada no *Homem Revoltado* dá não à arte, mas ao artista, enquanto ser humano, essa grave responsabilidade de serviço da sensibilidade revoltada. Ou seja, artistas, enquanto tais, não têm quaisquer obrigações com o mundo à sua volta, “*Mais tant qu’hommes, oui*” (A2, p. 179).¹⁰²

Mais uma vez, negada a possibilidade da ignorância da miséria comum, fica impossibilitada a neutralidade. Assim, uma Literatura que abre mão dessa responsabilidade, necessariamente, torna-se uma arte do consentimento. Nessa perspectiva, a proposta da arte pela arte nasce de uma geração irresponsável que escolheu voluntariamente fechar os olhos ao sofrimento humano e, no sentido defendido aqui, à verdade e à liberdade.

Na tentativa de ilustração desse ponto faremos dois pequenos desvios. O primeiro concerne ao caso de Oscar Wilde, e as consequências do isolamento da arte e o segundo, ao caso de Grand, personagem de *A Peste* (1947), como um caso complexo desse isolamento, elaborado pelo próprio Camus. *De Profundis* (1897) para Camus, trata-se de uma tocante confissão a respeito da interação entre vida e arte, ou, como afirma o autor: “Essencialmente, *De Profundis*, não é nada além da confissão de um homem que admite ter-se enganado completamente tanto sobre a vida quanto sobre a arte” (IC, p. 74).

Nesse sentido, o erro de Wilde apontado por Camus está precisamente no que já foi apontado quando dissemos que, do fundo do cárcere, nada que escrevera, até então, lhe serviria naquele momento, pois, ali, ele se encontrava sozinho e privado da sua arte. Wilde, e boa parte do século XIX, toma a arte como um absoluto, negando, tanto quanto possível, qualquer fim fora dela mesma. Nesse sentido Camus afirma: “Wilde reconhece que, por ter desejado separar a arte da dor, cortara uma de suas raízes e retirara de si mesmo a verdadeira vida” (IC, p. 74).

¹⁰¹ “não é que a reivindicação dessa irresponsabilidade” (DS, p. 34-35, tradução nossa).

¹⁰² “Mas enquanto homens, sim.” (A2, p. 179, tradução nossa).

Por outro lado, *A Peste* é um romance de Camus que tem como temas centrais essa mesma miséria e a responsabilidade que esta implica. Nela encontramos o que, a princípio, parece ser o arquetípico artista, o personagem Grand. Ele busca escrever a frase perfeita, algo completamente desconexo do mundo à sua volta. A desconexão torna-se ainda maior com a deflagração da peste e, apesar de sua postura parnasiana mudar ao longo do romance, a frase permanece sua obsessão até o fim. Por ora, a crítica da arte pela arte pode ser encerrada com a seguinte ressalva feita por Camus:

on peut toujours enregistrer la conversation mondaine qui se poursuit sur les gradins du cirque pendant que la victime craque sous la dent du lion. Et il est bien difficile d’objecter quelque chose à cet art qui a connu de grandes réussites dans le passé.¹⁰³ (DS, p. 31).

Observamos aqui que Camus, logo no início da primeira aula da série de conferências intitulada *L’artiste et son temps* (1957), fala do risco de se perder algo quando o tempo força o engajamento sobre o artista, tornando impossível, por exemplo, a “*divine liberté qui respire dans l’œuvre de Mozart*” (DS, p. 27).¹⁰⁴ Felizmente, vivemos em uma época que já superou o dilema de *Dr. Strangelove*,¹⁰⁵ e, talvez, já possamos respirar mais livremente também. É possível que, igualmente, possamos, até mesmo, reivindicar o direito a artistas egoístas e a uma literatura que pode se dedicar exclusivamente ao jogo literário da distração e do entretenimento.

Por outro lado, mas no mesmo sentido, podemos ver despontar o risco em torno do engajamento da arte. Um compromisso excessivo, ou a mera representação de um determinado conjunto de teses filosóficas/políticas, pode significar nada além da cooptação da produção artística por uma causa/partido. O esforço de Camus, nesse sentido, é claramente de estabelecer uma alternativa e, como dito anteriormente, em uma época de grande polarização política, sendo que toda ação política fica exposta ao julgamento das ideologias dominantes.

¹⁰³ “Podemos sempre notar a conversa mundana que se segue na arquibancada do circo enquanto a vítima estala sob o dente do leão. E é bem difícil contestar qualquer coisa dessa arte que conheceu grandes sucessos no passado” (DS, p. 31, tradução nossa).

¹⁰⁴ “divina liberdade que respira na obra de Mozart” DS, p. 31, tradução nossa).

¹⁰⁵ *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), é uma comédia negra criada e dirigida por Stanley Kubrick que satiriza a tensão nuclear do período da Guerra Fria.

É, nesse sentido, que Camus afirma que a beleza não pode servir a nenhum partido (DS, p. 57), o que não deve significar a “recusa ao combate”, mas “*refuse du moins de rejoindre les armées régulières*” (DS, p. 57).¹⁰⁶ Como exemplo mais evidente do caso desse “alistamento” da arte, Camus fala sobre o realismo socialista.¹⁰⁷ O estilo oficial da União Soviética redefiniu o termo realista de acordo com curiosa lógica – devemos nos lembrar mais uma vez de Calígula. A arte do Estado, naquele caso, não o que era real, mas o que deveria ser real, de acordo com o desenvolvimento histórico profetizado pela ideologia do partido.

A crítica à arte engajada feita por Camus, parte do mesmo princípio da crítica do messianismo histórico, dirigido, sobretudo, ao regime soviético, mas também a qualquer sistema político que tentasse justificar a injustiça hoje em nome da justiça absoluta de amanhã. Tal movimento artístico, conseqüentemente, existiu apenas como um braço do departamento de propaganda do partido, que visava difundir as ideias de uma revolução triunfante, liderada por trabalhadores heróis, camponeses bem-alimentados e outras coisas que sabemos, estritamente falando, não terem sido o caso.

Nesse sentido, o realismo soviético foi, justamente, a antítese do real soviético, uma revolução feita entre prisões e assassinatos em massa. Camus define o niilismo (HR, p. 90), antes da crença no nada, como a não crença no que existe, o que parece ser o caso aqui. Assim, nenhuma liberdade ou verdade poderiam ser encontradas em um cenário semelhante.

A partir desse contraponto, alcançamos o ponto central da argumentação até aqui desenvolvida. Entre esses dois polos ilustrados através da “arte pela arte”, de um lado, e pelo realismo socialista, de outro, encontramos a posição que buscamos aqui:

¹⁰⁶ “a recusa ao menos de se inscrever nos exércitos regulares” (DS, p. 57, tradução nossa).

¹⁰⁷ Críticas ao realismo socialista se encontram no ponto IV do artigo “L’artiste e son temps” (CAMUS, 1953, p. 177-178) e na segunda parte da conferência “L’artiste et son temps” (DS, p. 39-49).

Aujourd'hui, sous la pression des événements, nous sommes contraints de transporter cette tension dans notre vie aussi. C'est pourquoi tant d'artistes, pliant sous le faix, se réfugient dans la tour d'ivoire ou au contraire dans l'église sociale. Mais j'y vois, pour ma part, une égale démission. Nous devons servir en même temps la douleur et la beauté.¹⁰⁸ (CAMUS, 1953, p. 181)

Mas na busca de uma posição para o artista em tempos de crise, Camus desenvolve uma reflexão mais concentra acerca de como esse conflito se apresenta à sensibilidade do artista. Para falar dessa “igual renúncia” devemos falar de um conto de *O exílio e o reino* (1957), chamado “Jonas ou o artista no trabalho”, que será tema da seção seguinte.

¹⁰⁸ Hoje, sob a pressão dos eventos, somos forçados a transportar essa tensão para nossas vidas também. É por isso que tantos artistas, curvados sob esse peso, se refugiam na torre de marfim ou, ao contrário, na igreja social. Mas vejo, da minha parte, uma igual renúncia. Nós devemos servir ao mesmo tempo à dor e à beleza. (CAMUS, 1953, p. 181, tradução nossa).

2.2 Solidário Solitário

Na presente seção, retomamos o texto de “Jonas ou o artista no trabalho”, publicado em *O exílio e o reino*. E, em um segundo momento, abordamos a análise dos conceitos articulados na referida obra.

2.2.1 O artista, a estrela e o lampião

Camus representa, inicialmente, Jonas, personagem principal do conto “Jonas ou o artista no trabalho”, como um artista que não acredita no seu talento, mas em sua “estrela” – uma espécie de crença de que “conseguiria muito sem nunca merecer nada” (ER, p. 95). Jonas, por reconhecimento ao seu trabalho, passa a receber uma mensalidade de um *marchand* que lhe permite se dedicar inteiramente a sua arte. O evento do patrocínio ele associa à sorte, que, então, é associada a sua crença na sua estrela.

Relacionado, também a essa crença, é feita uma breve descrição da sua infância, que é feliz. Seus pais se divorciaram quando Jonas era criança, o que faz com que estes supusessem que ele fosse infeliz. Dessa forma, numa tentativa que beira o desespero, seus pais fizeram de tudo para que ele se sentisse bem, apesar da sua situação, que é assumida como trágica. Nesse sentido, o narrador afirma (ER, p. 96) que sua felicidade é fruto de uma infelicidade que se esperava dele. Por isso, Jonas conhece Rateau, arquiteto e amigo de infância, que seus pais convidavam com frequência como parte do esforço de fazê-lo feliz.

Seu pai é dono de uma editora, onde Jonas começa a trabalhar quando termina os estudos. No departamento de leitura, Jonas se encontra com muito tempo livre e, assim, conhece a pintura, à qual se dedica com ardor incansável. Na descrição dessa paixão absoluta, que por sua intensidade, tira-lhe o interesse por todas as outras coisas: o mundo, as pessoas, tudo que não fosse a pintura – “Aos seres e às circunstâncias comuns da vida, reservava apenas um sorriso benévolo, que o dispensava de se preocupar com eles” (ER, p. 97).

No entanto, Jonas sofre um acidente de motocicleta com Rateau e quebra a sua mão, o que o força a se afastar, temporariamente, da pintura, abrindo, assim, espaço para que ele pudesse olhar para Louise, sua futura esposa. Louise é uma mulher pequena e delicada, mas muito ativa, sendo comparada a uma formiga. Essa tendência à atividade é contraposta à inércia de Jonas. Por isso, Louise passa indiretamente a assumir as responsabilidades de Jonas na editora do pai, uma vez que ela lia tudo, tentando assumir os interesses do artista. Jonas, assim se vê livre para esquecer seu compromisso com a literatura e “sonhar com sua estrela” (ER, p. 98).

Louise abandona a literatura e passa a se dedicar à pintura quando percebe que esse é o verdadeiro interesse de Jonas. Ela passa a se ocupar de todas as atividades de Jonas, cuidando de suas obrigações fiscais, marcando seus médicos, comprando suas roupas, os presentes que ele gostaria de oferecer e, eventualmente, a casa em que morariam juntos. Eles têm filhos, o que consome o tempo que Louise antes dedicava, exclusivamente, ao marido.

Jonas não lamenta esse fato e afirma: “cada um com seu ofício” (ER, p. 100). Achava natural esse estado de coisas em que a mulher se dedicava inteiramente a ele, e depois a seus filhos. O uso da palavra ofício é justificado de maneira interessante: “Jonas se declarava encantado com essa expressão, pois desejava, como todos os artistas de sua época, passar por artesão” (ER, p. 100). Em contraste, e, em clara referência ao exemplo clássico do sapateiro, o narrador ironiza o fato de que Jonas, “negligenciado”, passa a ter que comprar sozinho seus sapatos.

Começa, então, a narrativa do que, inicialmente, é chamado de “o problema do espaço vital” (ER, p. 100). Uma longa descrição do apartamento em que Jonas vive com sua família se segue. Um detalhe importante dessa descrição para parte posterior do conto é que, apesar da estreiteza do espaço “horizontal” do apartamento, o pé direito era muito alto, o que dificultava a iluminação e aquecimento dos cômodos. Por não poderem ocupar esse espaço vertical, os cômodos, logo, “ficaram cheios de quadros e crianças” (ER, p. 100) e, eventualmente, Jonas teve que compartilhar sua sala/estúdio com o terceiro de seus filhos, recém-nascido.

Com o aumento de seu sucesso crescem também o número de amigos e, conseqüentemente, de frequentadores de sua casa, restringindo, cada vez mais, o espaço e tempo que dedicara anteriormente à sua arte. Seus novos amigos, outros artistas e críticos, curiosamente “lamentavam [durante tardes inteiras] a organização do mundo moderno, que torna tão difícil a realização dos referidos trabalhos [de arte], e o exercício, indispensável ao artista, da meditação” (ER, p. 105, acréscimos nossos que retomam outras frases do mesmo parágrafo).

Surgem, então, os discípulos que pareciam conhecer sua obra melhor que ele mesmo. Apesar do “leve orgulho” frente à sua obra que passava então a conhecer melhor, ainda acreditava que “É a boa estrela – dizia – que vai longe. Quanto a mim, fico perto de Louise e das crianças” (ER, p. 107).

Os seus discípulos também o obrigavam a manter-se à altura dos ideais que eles criavam a seu respeito, aos poucos, abandonando voluntariamente coisas simples que lhe eram peculiares, porque não correspondiam àqueles. Além disso, determinaram para ele “uma estética”, da qual não podia se desviar em seus novos trabalhos, ao que Jonas era grato, pois achava que isso o forçava a pensar melhor sobre sua arte. Fala-se, enfim, dos pedidos que os discípulos faziam a Jonas para avaliar seus próprios trabalhos, mas a reação dele é de benigna indiferença a qualquer coisa que não seja a própria arte.

Dessa forma, segue uma descrição da tentativa de Jonas de conciliar os deveres dos amigos, alunos e família com a sua arte. As poucas vezes que se via completamente sozinho sentia-se cansado demais e “só conseguia sonhar com uma nova organização que conciliaria os prazeres da amizade e as virtudes do tédio” (ER, p. 109) enquanto que “sua reputação crescia mais, à medida em que trabalhava menos” (ER, p. 110). Por isso, também, cresceu sua pensão.

Também por isso, passa a receber um grande número de cartas e, nesse sentido, é importante ressaltar que “À medida que o nome de Jonas aparecia nos jornais, foi instado, como todo mundo, a intervir no sentido de denunciar injustiças muito revoltantes” (ER, p. 112). A partir disso, Rateau o acusa de estar “fazendo política”, o que ele nega, dizendo-se apolidário. Fala-se também de um “sermão sobre os deveres que seus privilégios de artista lhe criavam” (ER, p. 115).

A demanda por sua pessoa, na forma de cartas, jantares ou encontros em seu apartamento aumentava, e ele, frustrado, se via incapaz de atender a todos. No cenário então caótico de seu apartamento Jonas é pintado à encomenda do Estado por um “pintor oficial”, sendo que o nome do quadro será: “O Artista no trabalho”. Outro pintor, sem saber com quem fala, diz à Rateau que essa pintura é o sinal de que Jonas está acabado. Mais tarde, Jonas justifica essa atitude de seus colegas: “Mas muitos artistas ainda são assim. Não tem certeza de existirem, mesmo os maiores. Então, procuram provas, julgam, condenam. Isso os fortalece, é um começo de existência. Eles estão sós!” (ER, p. 117).

Jonas, então, passa a ter dificuldades em pintar, mesmo quando conseguia estar sozinho. Sua reputação também começa a cair. Críticas ruins começaram a aparecer de seu trabalho e o *marchand* lamenta em ter que diminuir sua pensão. Essa notícia, apesar de preocupar Louise, não abala Jonas, que pintava céus nesse período e “continuava a sonhar e refletir” (ER, p. 121). Sentia que algo se preparava dentro dele.

Antes disso, Jonas mudou seu ponto de trabalho da sala ao quarto pequeno, por causa dos dois filhos mais velhos, do quarto pequeno ao quarto conjugal, por causa do filho mais novo. Ou seja, à medida que os meninos cresciam, diminuía o espaço de Jonas e, conseqüentemente, a sua produção. Onde, ele achar que o que faltava era “uma boa organização”. Passa, assim, a experimentar outros cômodos da casa, como corredor, banheiro, cozinha. Passa então a ficar incomodado com as pessoas que sempre encontrava, tanto os desconhecidos quanto os que ele amava.

O inverno se aproxima e Jonas não consegue mais pintar. Tinha a consciência pesada, mas acreditava que voltaria a trabalhar mais e melhor em outro momento, e que aquilo era uma fase. Descobriu, então, que o álcool lhe animava, como nos dias em que mais trabalhava. Antes, havia escolhido o apartamento que morava com a família por estar em um bairro frequentado por artistas, mas, agora, frequentava os bares justamente que não estivessem nessas áreas.

Sentia pânico quando lhe falavam de pintura e era tomado de vontade de fugir, o que era confundido com arrogância. Se afastou assim de seus conhecidos, mas sentia grande necessidade de amizade. Buscava então lugares onde ninguém o conhecia. Conhece, assim, alguns amigos “pouco exigentes”, dos quais um lhe

pergunta o que fazia da vida: “Pintor” (ER, p. 123) respondia Jonas, “Artista pintor ou pintor de paredes?” voltava a perguntar o amigo, “Artista” dizia Jonas, por fim.

Conheceu outras mulheres com as quais conversava, mas, um dia, Louise descobriu. O choque de Louise perturba, então, Jonas, que, envergonhado por não ter pensado nela por todo aquele tempo, compromete-se a recomeçar “como antes”. Jonas age de maneira que surpreende a todos, embora pareça que estivesse sozinho, com “o olhar distante” (ER, p. 125).

Passa o dia construindo em sua casa uma espécie de plataforma suspensa e isolada acima dos cômodos. No dia seguinte, permanece em seu jirau, meditando na escuridão do lampião que levava para lá, mas que nunca acendia. Quando questionado, dizia que estava trabalhando.

No isolamento da escuridão e silêncio, Jonas “escutava o próprio coração” e “esperava a sua estrela” (ER, p. 126). Jonas passa cada vez mais tempo no jirau e, como a mulher já não estava tão disposta a receber sozinha as visitas, a casa aos poucos se esvazia. Só Rateau ainda vinha e, subindo em um banco trocava algumas poucas palavras com ele. Um dia, quando o lampião estava aceso pela primeira vez, Jonas pede ao amigo uma tela. Jonas aproveita, então, para perguntar como está sua mulher e filhos, Rateau responde que estão bem, mas estariam melhor com ele. Jonas diz que nunca os havia deixado.

Na manhã do terceiro dia em que o lampião queimava interruptamente, Jonas diz que “nunca mais trabalharia” e que “estava feliz” (ER, p. 129). De longe, Jonas escutava o barulho do mundo que lhe parecia renovado. Jonas, então, apaga o lampião e pergunta-se então se não era sua estrela que continuava a brilhar. Quando então algo, que não sabemos ser Jonas ou a estrela “caiu, sem fazer ruído” (ER, p. 130).

O parágrafo que encerra o conto é de onde retiramos o título desta seção, sua importância se dá pelo fato de ser o ponto de exaustão da narrativa construída por Camus. Passemos a ele:

No cômodo, Rateau olhava para a tela, inteiramente branca, no centro da qual Jonas escrevera apenas, com letra muito pequena, uma palavra que se podia decifrar, mas não se podia saber, ao certo, se era solitário ou solidário. (J, p. 130)

2.2.2 *Entre a propaganda e a frivolidade*

A dor e a beleza representam ao mesmo tempo esses dois impulsos de isolamento e confraternização. Esse dilema é justamente o tema do conto *Jonas*. Tal complexo se expressa na última tela composta pelo personagem, branca e com uma palavra que não se sabe ser “solitário” ou “solidário”. Esse conflito em uma perspectiva subjetiva é “mais mortal” que o conflito com o próprio mundo (DS, p. 28-29), e se dá dentro do próprio artista, nesse jogo da má consciência entre o isolamento do mundo, necessário para o trabalho artístico, e o abandono desse trabalho, necessário para o envolvimento com o mundo à sua volta.

No caso específico de Jonas, tais exigências começam apenas com pequenos descuidos com a família e vão aumentando com o crescimento de sua fama, até que passa ao mundo, sobretudo na forma de exigências de posicionamento político frente às polêmicas do momento. Esse equilíbrio ideal poderia ser, assim, estabelecido: “*On ne lui demande ni d’écrire sur les coopératives ni, inversement, d’endormir en lui-même les souffrances souffertes par les autres dans l’histoire*” (A2, p. 178).¹⁰⁹ Entre a frivolidade e a propaganda, o artista encontraria o equilíbrio necessário a uma arte que superaria o complexo de Jonas.

Mais uma vez, *Grand de A Peste* é um personagem extremamente ilustrativo. Seu nome, além da personagem mesma, coincide com ao menos duas espécies de grandeza. A primeira se dá na forma de um projeto flaubertiano¹¹⁰ descontrolado: a formulação da frase perfeita para o romance que ele pretende escrever. A frase que versava sobre uma elegante amazonas não tinha absolutamente nada a ver com a sua situação em Oran e a peste. No entanto, mesmo que até o fim não abrisse mão desse “vício respeitável”, facilmente classificável como “arte pela arte”, Grand assume voluntariamente fazer a contagem dos mortos durante a peste.

Da mesma forma, ao tomar para si essa que é também uma tarefa de testemunho ao sofrimento, ele assume aquela grande tarefa do artista proposta por Camus no Discurso do prêmio Nobel, em que registra as penas daqueles que “sofrem

¹⁰⁹ “Não lhe exigimos escrever sobre as cooperativas nem, inversamente, de adormecer em si as dores sofridas pelos outros na história” (A2, p. 178, tradução nossa).

¹¹⁰ Gustav Flaubert, um dos principais escritores franceses de todos os tempos, é famoso por seu escrúpulo com o estilo, e sua obsessão na busca de “le mot juste” (a palavra certa).

a história” (DS, p. 16). Grand, no entanto, não o faz pelos meios da arte. A frase perfeita, que descobrimos, depois ser tudo que ele escreveu desse livro, permanece sua obsessão, mesmo sob o flagelo da peste. Um fim notável, pois, em acordo com a ideia de “criação sem amanhã” onde se “cria para o nada” (MS, p. 129), Grand queima seu grande livro logo antes da sua morte assumindo, enfim, também no campo da arte, seu destino absurdo.

Dessa forma, o artista, segundo o projeto camusiano, deve assumir o papel de testemunha, ao mesmo tempo em que se mantém nesse equilíbrio delicado entre distância e proximidade das questões do seu tempo. Ou, como ele diz melhor no Discurso, “à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher.” (DS, p. 15).¹¹¹

Esse ideal do equilíbrio nos remete ao terceiro grande tema da obra camusiana. Assim como Prometeu vem lembrar Sísifo de que esse não sofre sozinho, Nêmesis faz com que Prometeu, em sua revolta, não caia na negação absoluta. Da mesma forma, para o artista, a “medida e desmedida” se dão em função das questões do seu tempo.

É por essa razão que Lécollier (1974, p. 13) coloca os *Discours de Suède* como principal obra ensaística sobre o terceiro e inacabado círculo de obras de Camus. Esse é um amor justo que fica a meio caminho entre a indiferença e a paixão cega, entre o sim e o não absolutos. Seria essa fórmula camusiana “entre o sim e o não” uma forma de indecisão como sugere Lemaire (2002, p. 55)? Esse equilíbrio delicado de afirmação e recusa tem certa insegurança por base, pois é contra os totalitarismos que nascem da certeza absoluta a que essa posição se contrapõe. Lemaire sugere que essa atitude se configura em um “*l'effort d'aimer lucidement la condition de l'homme promis à la mort et privé de consolation*”¹¹² (LEMAIRE, 2002, p. 55), um “amor difícil e exigente” (CAMUS, 2003, p. 23), que estaria na base da grandeza tanto da ação política quanto da criação artística.

¹¹¹ “a meio caminho da beleza que ele não pode dispensar e da comunidade da qual ele não pode se arrebatrar.” (DS, p. 15, tradução nossa).

¹¹² “esforço de amar lucidamente a condição do homem condenado à morte e privado de consolação”. (LEMAIRE, 2002, p. 55, tradução nossa).

2.3 Entre o Sim e o Não

Encerraremos essa parte do trabalho com a questão acerca do equilíbrio delicado exigido da postura prescrita no “papel do escritor”. Para tanto, tentaremos estabelecer um diálogo mais direto dessa ideia com as reflexões sobre a criação artística encontradas em obras anteriores ao Discurso, sobretudo no *Mito de Sísifo*. Nesse sentido, gostaríamos de retornar à pretensão de verdade da obra, sobretudo na obra literária, nuançada pela ideia de justiça, ou, como parece mais apropriado, no âmbito da criação artística, a ideia de medida e desmedida.

Não estaria “A criação sem amanhã”, o ideal da obra de arte descrita no *Mito de Sísifo*, justamente entre a obra vazia, o puro *divertissement* e o que ele chamou naquele mesmo capítulo de “romance de tese”¹¹³?

O retorno à discussão acerca do “romance de tese” nos parece importante aqui. Ela é tratada por Camus de maneira distinta de outros pensadores e críticos da época, como Blanchot (2011, p. 200-216), que a considerava, de maneira mais ampla, como, grosso modo, qualquer espécie de romance filosófico bem sucedido – definição essa que sem dúvida incorporaria os trabalhos do próprio Camus.

Nesse sentido, como afirmado anteriormente, Camus e Blanchot parecem estar em acordo a respeito da ambiguidade inerente ao romance e que, por isso, a tese que pretende extrapolar os limites da narrativa que a estabelece se prova falsa. Assim, a “autenticidade” do romance está em estrita relação com reconhecimento implícito desse seu efeito não estabelecido, mas, contrariamente, desestabilizante de teses. É, também, nesse sentido, que Blanchot (2011, p. 216) termina seu ensaio a respeito do romance de tese com a sua ressalva a respeito do “triunfo da tese”, que fora citado anteriormente.

Camus, no *Mito de Sísifo*, fala justamente dessa tese triunfante e do romance que se submete ao seu domínio. O romance de tese, aqui, trata da obra que, em contraste com o ceticismo empirista camusiano, pretende esgotar o real por meio de

¹¹³ “A criação sem amanhã” é um subcapítulo (página 129) do capítulo intitulado “A criação absurda”, onde, justamente, Camus expõe suas razões para acreditar na criação como atividade absurda *par excellence* (no sentido de estar em conformidade com os preceitos éticos estabelecidos pelo absurdo). No subcapítulo em questão é exposto o que poderia vir a ser uma obra absurda e, por contraste, o que é o romance de tese.

uma ou de um conjunto de ideias. Gostaríamos de comparar esse impulso à nossa discussão acerca do impulso totalitário. Nesse tocante, falamos de certo “esforço de dominação” (MS, p. 131), quando falamos de Calígula. Esse é o esforço de, em uma espécie de contradição performativa, determinar o real através da narrativa ficcional. *Calígula*, justamente, tem uma relação forte com a ideia de romance de tese, pois o império de Calígula é um “império de tese”. É dizer, ali Camus, simplesmente, deu poderes irrestritos a esse artista que quer provar a verdade da sua obra a qualquer custo.

Falávamos, anteriormente, acerca do equilíbrio delicado de uma posição, que, no *Mito de Sísifo* é definido como coragem se manter no absurdo (MS, p. 79). Dizemos que é a mesma coisa, pois essa coragem é, lá, definida como um esforço que também se delinea entre o sim e o não. O sim sendo a aquiescência da absurdidade, aquiescência que não deve significar aceitação irrestrita, tendo em vista que, em *Calígula*, o absurdo surge com o confronto com a finitude.

Já, o não é, declaradamente, essa recusa, que não pode ser extrema, também, a risco da fuga. O não parece ser, justamente, o momento ausente nessa peça, e seu sim absoluto ao absurdo é, apesar da sua inquietação, a satisfação do encontro de um sentido. Que sentido? O absurdo mesmo, ou seja, a falta de sentido passa a ser para Calígula o sentido não apenas da sua vida, mas de sua obra, de seu império, coisas que ele equivale ao dizer “*Moi, je n'ai pas besoin d'une œuvre: je vis*” (C, p. 141).¹¹⁴ Voltando, pois, à comparação com o romance de tese. Podemos compreender que essa pretensão totalitária do pensamento, um risco que analisamos, agora, em vista da obra de arte, é fruto de uma certeza. Calígula estava certo na sua experiência com a finitude e no seu sentimento da absurdidade da vida humana? De certa forma, claro que sim, mas o mundo – a totalidade dos seres e da existência mesma – se restringe àquela verdade? Não. No entanto, em seu prognóstico do mundo, satisfaz-se com essa verdade “*toute simple et toute claire, un peu bête, mais difficile à découvrir et lourde à porter.*” (C, p. 27).¹¹⁵

¹¹⁴ “Eu nunca tive necessidade de uma obra: eu vivo.” (C, p. 141, tradução nossa).

¹¹⁵ “bem simples e clara, um pouco torpe, mas difícil de descobrir e difícil de manter.” (C, p. 27, tradução nossa).

Falamos, aqui, do “pensamento *satisfeito*” (MS, p. 132), que pode, facilmente, ser classificado como uma espécie de voluntarismo. Satisfeito, justamente, com a verdade que pretende dominar e que supõe transmitir. Mesmo o absurdo pode satisfazer, e, precisamente, nesse sentido, que Camus estabelece o que ele chama de “suicídio filosófico”, seja em um tratado filosófico seja em um romance.

Por contraste, buscamos uma atitude que melhor reflita o que Camus disse, ainda, sobre a satisfação do pensamento: “Trata-se apenas ‘de uma atitude para conhecer’ e não de um consolo” (MS, p. 40). Isso não significa que há proibição à tese, mas, sim, que dessa posição que, agora, chamamos de “entre o sim e o não”, outrora emergia o conceito de equilíbrio ou medida. Devemos lembrar essa posição, no caso específico do romance, antes do que um princípio, é um acordo com o que chamamos na primeira parte de acordo com a ambiguidade inerente ao ficcional.

Caso alcancemos essa posição, retomamos assim a ideia da “criação sem amanhã” do *Mito de Sísifo*, expressa também por Blanchot (2011, p. 234), quando fala de uma “literatura como experiência, que zomba das obras e está pronta para se arruinar para atingir o inacessível”. Ela fala de uma arte que nega o mundo, ao mesmo tempo em que o afirma. E, em razão disso, a ausência do aspecto negativo na obra de Calígula, aliada ao seu poder irrestrito, é o que a caracteriza, é o que a diferencia da posição exposta no excerto que segue:

*L'artiste distingue là où le conquérant nivelle. L'artiste qui vit et crée au niveau de la chair et de la passion, sait que rien n'est simple et que l'autre existe. Le conquérant veut que l'autre n'existe pas, son monde est un monde de maîtres et d'esclaves, celui-là même où nous vivons*¹¹⁶ (CAMUS, 1950, p. 263).

Em certo sentido, podemos ver que o impulso do artista e do ditador é o mesmo, fruto de uma profunda revolta metafísica contra a desordem da criação. Em ambos os casos, trata-se de mudá-la, de dar-lhe ordem, unidade, ou mesmo estilo, como quando Camus afirma:

¹¹⁶ “O artista distingue onde o conquistador nivela. O artista que vive e cria no nível da carne e da paixão, sabe que nada é simples e que o outro existe. O conquistador quer que o outro não exista, seu mundo é um mundo de senhores e escravos, aquele mesmo que vivemos.” (CAMUS, 1950, p. 263, tradução nossa).

“Cada vez mais acredito” escreve Van Gogh “que Deus não pode ser julgado nesse mundo. É um estudo mal acabado dele.” Todo artista tenta refazer esse estudo, dando-lhe o estilo que lhe falta. (HR, p. 294)

A diferença, segundo ele, é que o artista buscaria essa unidade em uma harmonização ideal de pontos opostos, afinal, “a diversidade é o local da arte” (MS, p. 132) ¹¹⁷. O ditador/revolucionário,¹¹⁸ por outro lado, é aquele que pretende estabelecer a unidade através da eliminação da diferença, fundamental no estabelecimento definitivo da ordem total.

É, por isso, que Camus elege a arte, também, como ponto privilegiado de observação do seu conceito de revolta. Aqui, podemos ver a “revolta metafísica” como uma revolta estética, onde a desordem do mundo deve ser harmonizada em função da unidade do ideal. Mantendo-se nesse movimento entre o sim e o não, ou seja, nesse movimento de negação da ordem atual e, ao mesmo tempo, de afirmação de uma ordem ideal. Ou, como afirma Camus:

Em toda revolta se descobrem a exigência metafísica da unidade, a impossibilidade de apoderar-se dela e a fabricação de um universo de substituição. A revolta, de tal ponto de vista, é fabricante de universos. Isso também define a arte. (HR, p. 293).

Seria absurdo, no sentido usual do termo, que os autores de obras como *Fahrenheit 451* (BRADBURY, 1953), *1984* (ORWELL, 1948) e *Admirável Mundo Novo* (HUXLEY, 1932) pretendessem estabelecer a ordem descrita em seus livros. A distopia, enquanto tema recorrente no gênero da ficção científica, serve de exemplo claro desse movimento de afirmação e negação da arte, como proposta em *O Homem Revoltado*.

Esse gênero literário também descreve regimes totalitários que levaram a cabo seu projeto revolucionário e estabeleceram sua ordem unificadora. No entanto, a própria descrição de tais regimes, mesmo que apresentada em tom mais neutro

¹¹⁷ Afirmação justificada no sentido de que uma atitude criativa (como se espera do artista), mesmo que baseada na imitação (*mimesis*) leva necessariamente a multiplicidade. A liberdade que ela pressupõe também deve necessariamente levar a preservação da diversidade.

¹¹⁸ A revolução, em acordo com o jargão estabelecido em *O Homem revoltado*, é apenas a consolidação e estabelecimento na nova ordem inquestionável e, nesse sentido, uma ditadura, mesmo que nova. Ela é nesse sentido o fim da revolta, que se baseia justamente no questionamento da ordem estabelecida.

possível, geralmente é suficiente para causar repulsa, o que representa a parte negativa da obra. A jornada do protagonista em tais obras consiste, em geral, no estranhamento de tal ordem, que de uma forma ou de outra, leva a uma nova revolta. Esta se configura na forma de afirmação de valores até então suprimidos – trata-se do aspecto positivo da obra.

Nessa perspectiva, continuamos aqui com o pressuposto do *Mito de Sísifo* que fala da desordem e irracionalidade do mundo, ou como diz Camus, “*le silence déraisonnable du monde.*”(1942b, p. 45). Da mesma forma, assumimos essa profunda necessidade metafísica de dar sentido e ordem a esse caos natural. A origem do impulso criativo, em Camus, está situada, justamente, nessa “revolta metafísica” que nega a desordem do mundo em função de uma ordem ideal, em um movimento de “correção da Criação” (HR, p. 293).

Concluimos assim retornado a essa mesma ideia, mantida nos *Discursos de Suécia*:

L’art, dans un certain sens, est une révolte contre le monde dans ce qu’il a de fuyant et d’inachevé : il ne se propose donc rien d’autre que de donner une autre forme à une réalité qu’il est contraint pourtant de conserver parce qu’elle est la source de son émotion.
¹¹⁹ (DS, p. 52)

Não havendo qualquer novidade aqui, mesmo que os discursos sejam pronunciados quinze anos depois, ainda notamos a delimitação do impulso criativo nessa insatisfação metafísica com a criação e, prescrevendo a manutenção da tensão inicial desse sentimento, nesse duplo movimento de afirmação e negação. Podemos observar, então, como, em *O Mito de Sísifo*, encontramos a primeira expressão dessa ideia e podemos notar como ela está pressuposta na oposição ao “pensamento satisfeito”. Afinal, o que é a “revolta metafísica” se não uma insatisfação com a criação? Lá, uma ideia de arte e de artista emerge centrada no conceito de absurdo. Devemos lembrar que esse conceito é sedimentado na noção de indivíduo e representa por isso um primeiro estágio do que viria a ser mais tarde “o papel do escritor”.

¹¹⁹ “A arte, em um certo sentido, é uma revolta contra o mundo fugidio e incompleto: ela não se propõe a outra coisa que dar uma outra forma a uma realidade que ele é restringido portanto a conservar porque ela é fonte de sua emoção.” (DS, p. 52, tradução nossa).

Dentro do desenvolvimento desse “raciocínio absurdo”, do qual o “pensamento em imagens” foi o aspecto de maior relevância para nossa discussão, a intencionalidade de uma consciência absurda se volta à exploração não de sua profundidade, mas de sua diversidade. Isso pressupõe uma espécie de epistemologia da singularidade, onde a classificação do mundo se dá de baixo para cima, ou seja, da experiência em direção às ideias e nunca o contrário.

Nesse sentido, escrever em imagens significa ter mais confiança na experiência do que no pensamento – esse é o primado das vivências sobre as abstrações e ideais. Por isso, Camus personifica seus conceitos através do esforço de transformar as ideias em carne, um projeto de que se sabe, de antemão, o malogro.

Isso se dá, por um lado, no desenvolvimento literário de certas inquietações filosóficas na forma dos romances, onde tanto os personagens, como o cenário ou a própria trama encarnam determinadas ideias, como já discutido sobre o absurdo em *O Estrangeiro*. Por outro lado, isso também aparece na criação de *personae*, inseridas como exemplos em sua obra ensaística, como as figuras mitológicas de Sísifo e Prometeu ou, por exemplo, os arquétipos de homens absurdos desenvolvidos em *O Mito de Sísifo*.

Todas essas encarnações da ideia não se limitam a meras ilustrações que simplificam o conceito. Como podemos ver até aqui, pelo contrário, tal movimento de inserção no mundo pelas personagens apenas intensifica a complexidade da ideia e evidencia o ceticismo camusiano frente ao que temos tratado aqui como ideias descarnadas.

Esse mundo desprovido de essências, no qual cada objeto deve ser experimentado em sua singularidade, do “universo inesgotável em quantidade” (MS, p. 111) e do processo criativo, que também tem a diversidade por base, se relacionam em uma analogia de grande força. Devemos, então, repetir, agora com maior segurança: “Agora se entende o lugar que ocupa a obra de arte” (MS, p. 111). É, precisamente, nesse sentido, que Camus diz que a criação é “o grande imitador” (MS, p. 110), o artista é um criador de imagens em um mundo feito de imagens.

Chegamos, assim, a uma conclusão importante na obra camusiana: a arte não pode ser considerada uma solução para o absurdo. Ela mesma é uma atividade absurda. Devemos, dessa forma, nos perguntar uma última vez: Quem é Calígula, esse garoto que amava demais a literatura (C, p. 21) e que, como um ditador bovarista,¹²⁰ tenta instaurar o impossível (C, p. 27)?

A solução do absurdo é uma coisa que nem a arte em sua maior potência criativa consegue inventar. Concordamos com Calígula em sua negação de um sentido inerente à vida. E, no entanto, essa é uma verdade dentro da qual devemos nos arranjar, como sugere Cherea. Fazê-lo de maneira justa, livre e autêntica, segundo Camus, só é possível quando, nesse movimento criativo, não excluimos o outro. Temos, assim, a proposta do serviço de testemunho dos sofrimentos e alegrias através das multiplicações narrativas das experiências comuns. O escritor, em sua atitude criativa e livre, nos termos já estabelecidos, justifica, então, seu papel no mundo.

¹²⁰ Referente à *Madame Bovary*, famoso romance de Flaubert (1856) que retrata uma mulher que pretende viver no mundo as histórias que ela encontra nos romances que lê.

CONCLUSÃO

Começamos nossa exploração do pensamento camusiano na busca de suas principais ideias, aquelas mesmas “duas ou três imagens simples e grandes, às quais o coração se abriu uma primeira vez” (AD, p. 35). Dessa forma buscamos o absurdo no *Estrangeiro*, a revolta em *Calígula* e a justiça nos *Justos*.

Já, ali, notamos todo um pensamento que, de forma bem francesa, é regulado por uma noção de medida. Adentramos, então, ao desafio da arte em tempos de catástrofe, onde enfatizamos “o papel do escritor”. Esse desafio se colocou, então, não apenas no sentido de um questionamento ético ao artista, mas no questionamento acerca da necessidade mesma da arte frente ao sofrimento humano. Tentamos, então, manter nosso compromisso com a impossibilidade de uma resposta definitiva, apontando a certeza, em si, como ponto fraco das respostas dadas por alguns movimentos artísticos concretos. Assumimos, assim, a “tensão” como resposta: “o próprio dilaceramento” (HR, p. 347).

Comprovada a possibilidade de tensão, também no plano do próprio pensamento, estabelecemos a área do nosso objeto de estudo, a zona cinza entre Filosofia e Literatura. Dessa forma, buscamos essa tensão no plano textual, na procura de suas possíveis denominações ao longo de obras ficcionais e não ficcionais, indistintamente. Conquanto, tentamos articular um discurso, não apenas fragmentado, incompleto, mas que, além de tudo, baseou-se, ao menos em parte, em aspectos emocionais. Afinal de contas, falávamos do amor à vida e à humanidade. Encontramos, então, um valor que se acha, justamente, no “equilíbrio entre a evidência e o lirismo” (MS, p. 18).

Gostaríamos de pensar nessa descoberta como um movimento da inteligência, mas argumentamos muito pouco a favor dessa “vida” até aqui. Seria ela, a vida, um valor absoluto nessa obra que não podemos negar o nosso esforço de exauri-la? Dominar, tiranizar enfim, como Calígula. Já sabemos que “*Ce garçon [qui] aimait*

trop la littérature” (C, p. 21),¹²¹ em sua vontade de poder sobre a vida, corre para um reino de mortos e acaba morto ele mesmo.

Chegamos, assim, ao questionamento acerca da existência mesma do nosso trabalho. Existe alguma possível justificativa para ele? Bom, Camus afirma que “as crianças continuarão a morrer sempre injustamente, mesmo na sociedade perfeita” (HR, p. 347). Devemos enfrentar a possibilidade de não ter feito justiça a essa obra que pretendia se esgotar no campo do possível. Talvez, a justificativa, a vida mesma, do nosso trabalho se encontre na possibilidade do fracasso e a maior justiça ao pensamento camusiano seria colocar esse estudo a seu respeito em acordo com a ideia da “criação sem amanhã”.

Da mesma forma e, acreditamos, no mesmo sentido, Camus (HR, p. 347) afirma: “A arte e a revolta só devem morrer com o último homem”. A injustiça é inerente à criação, seja ela acadêmica, artística, ou de todo um universo de fato – temos o absurdo. Essa é, de fato, uma ordem de coisas indesejável, mesmo que insuperável. Sendo uma superação possível apenas ao nível das aparências – e, aqui, as ficções distópicas servem como um bom aviso. A revolta deve estar lá, mas de uma forma específica, com certos limites. Limites esses que servem na defesa do salto de uma injustiça à outra.

Nesse sentido os deuses, como “responsáveis” pela criação devem ser culpados e nessa busca devemos ser como Prometeu, que se rebela contra eles e não contra a humanidade, seu esforço é, justamente, por ela. Infelizmente, nos vemos mais próximos de Caim que de Prometeu, uma vez que a história recente seria melhor descrita, nesse sentido, como um crime contra deuses e homens, indistintamente.

A arte, enquanto meio privilegiado de expressão dessa revolta deve, portanto, buscar não o estabelecimento desse mundo ideal, mas, a incitação dessa vontade de um mundo melhor. No trabalho de sua arte, o escritor, reencontra seu papel ao buscar em si o outro, o alvo do seu esforço. Camus afirma que arte só acaba com o último homem. Mas falamos de uma arte que não se esquece do homem e que busca preservar-lhe a vida e dignidade.

¹²¹ “Esse garoto [que] amava demais a literatura” (C, p.21, tradução e acréscimo nossos).

Nessa justificativa do seu ofício, o escritor pode encontrar uma boa razão para ter representado bem o seu papel e entrar em acordo com o mundo, como descrito nas *Núpcias*:

Era exatamente essa sensação que eu experimentava: representara bem o meu papel. Desempenhara a minha tarefa de homem, e o fato de ter conhecido a alegria durante toda uma longa jornada não era para mim um êxito excepcional, mas apenas a realização comovida que, em certas circunstâncias, faz com que a felicidade seja um dever para nós. Assim reencontramos uma solidão. Dessa vez, porém, na plenitude. (CAMUS, s/d d, p. 13-14)

Encerramos, assim, esse trabalho com o retorno à juventude de Camus. Dessa forma, seguimos o exemplo de *L'étranger* e fechamos o trabalho com a sugestão do eterno retorno, quando Meursault declara no dia da sua execução: “*moi aussi, je me suis senti prêt a tout revivre*” (E, p. 183).¹²²

¹²² “eu também me sinto pronto a tudo reviver.” (E, p.183, tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução de Mario Laranjeira, 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CAMUS, Albert. *Notebooks 1951-1959 (Carnets VII & VIII)*. Trad Ryan Bloom. Chicago: Editora Ivan R Dee/Edição da Amazon para Kindle (e-reader), 2008.
- _____. *O Averso e o Direito*, tradução de Valerie Rumjanek, 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *O Homem Revoltado*, tradução de Valerie Rumjanek, 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *O Mito de Sísifo*, tradução de Ari Roitman e Paulina Watch., Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Cartas a um amigo alemão*, trad José Carlos González e Joaquim Serrano, 1 ed. Lisboa: Livros do Brasil, 2003.
- _____. *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*, tradução de Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro, Editora Record, 1998.
- _____. *Discours de Suède – Prix Nobel 1957*. Edição da Coleção Folio. Paris: Gallimard, 1958 (e 1997 pelo posfácio).
- _____. *O Primeiro Homem*, tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira, 4^a impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. *L'étranger* (Em prefácio entrevista com Jules Roy). Versão lida (da edição de 1942 da editora Gallimard) por Michael Lonsdale. Audilivre – Auvidis, 1986.
- _____. *O Estrangeiro* (Prefácio de Jean-Paul Sartre). Trad Antônio Quadros. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1980.
- _____. *Carnets Janvier 1942 – Mars 1951 (IV, V, VI)*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. *Carnets Mai 1935 – Février 1942 (I, II & III)*. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. *Calígula (suivi de Le Malentendu)*, da coleção Le Livre de Poche. Paris: Gallimard, 1958.
- _____. *Réflexions sur la guillotine in Réflexions sur la peine capitale* de CAMUS, Albert e KOESTLER, Arthur. Paris: Calmann-Lévy/Versão eletrônica para Kindle, 1957.

- _____. *Actuelles II (Chroniques 1948-1953)*. Paris: Gallimard, 1953.
- _____. *Actuelles (Chroniques 1944-1948)*. Paris: Gallimard, 1950.
- _____. *A Peste*, tradução de Valerie Rumjanek, da coleção *Mestres da Literatura Contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 1947.
- _____. *L'étranger*. Coleção Folio. Paris: Gallimard, 1942a.
- _____. *Le Mythe de Sisyphe. Édition Augmentée*. Paris: Gallimard, 1942b.
- _____. *O Exílio e o Reino*, tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, s/d a.
- _____. *Os Justos*, tradução de António Quadros, coleção *miniatura*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d b.
- _____. *A Morte Feliz*, tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, s/d c.
- _____. *Núpcias, O Verão*, tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Círculo do Livro, s/d d.
- _____. *A queda*, tradução de Valerie Rumjanek. São Paulo: Círculo do Livro, s/d e.
- DAMASIO, Antonio R. *Descartes Error – Emotion, Reason and the Human Brain*. Nova Iorque: Avon Books, 1995.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *The Brothers Karamazov*, trad. Andrew R. MacAndrew. Londres: Batam Classic/Amazon Kindle (e-reader), 1984.
- ELKINS, Katherine. *The Modern Scholar: Giants of French Literature: Balzac, Flaubert, Proust and Camus*. Londres: Recorded Books, 2010.
- GAY-CROSSIER, Raymond. André Gide e Albert Camus: Rencontres. *Études littéraires*, vol 2, n 3, dez 1969, pp. 335-346.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*, tradução de Maria da Conceição da Costa. Coleção *Biblioteca de Filosofia Contemporânea*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- KAFKA, Joseph. *O Processo*. Public Domain. S/ local: Naxos Audiobooks, 2010.
- KIERKEGAARD, Søren. *Temor e Tremor*, tradução Maria José Marinho. Coleção *Os Pensadores*. Terceira Edição. São Paulo: Nova Cultura, 1988.
- KLEIN, Theodore M. *Classical Myth and Symbolism in Camus and Becket*. In ZYLA, W. T.; AYCOCK, W. M. *Albert Camus' Literary Milieu: Arid Lands*. Texas: Texas Tech Press, 1976.
- LÉCOLLIER, Paul. *Albert Camus*. Coleção *Thema/Anthologie*. Paris: Hatier, 1974
- LINCOLN, Lissa. *L'éthique de l'artiste révolté. Synergies Inde*. n 5. Paris: American University of Paris, 2010, pp. 75-85.

- _____. *Le Juste Chez Camus*. Tese (Doutorado em Literatura Francesa) - Département de langue et de littérature françaises. Montréal, Université McGill, 2001.
- LOTTMAN, Herbert R. *Albert Camus*. Trad Marriane Véron. Paris: Editora Seuil, 1978.
- MELVILLE, Herman. *Herman Melville: selected stories*. Jimcin Recordings, 1979.
- O'DONOHUE, Benedict. Revolution or Revolt? Les Mains Sales and Les Justes. *Sartre Studies International*, vol 18, n 2, 2012, pp. 72-88.
- ONFRAY, Michel. *L'ordre Libertaire – La vie philosophique d'Albert Camus*. Paris, Editora Flammarion, 2012.
- PIMENTA, Alessandro Rodrigues. A ética da alteridade na filosofia de Camus. *Philosophós*, volume 17, número 1, janeiro/junho. Goiânia, 2012.
- ROUSSET, David. *L'univers Concentrationnaire*. Edição Hachette Pluriel, 2011
- SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Tradução de Paulo Neves. Coleção L&PM Pocket Plus. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature?* Collection Folio Essais. Paris: Gallimard, 1948.
- SCHELER, Max. *Selected Essays*. Tradução de David Lachterman. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- SILVA, Gabriel Ferreira da. Albert Camus: temporalidade e natureza humana. *Hypnos*. Ano 11, número 17 – 2º semestre. São Paulo, 2006.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can The Subaltern Speak? *Marxism and the Interpretation of Culture*. Illinois: University of Illinois Press Champaign, 1988, pp. 271- 316.
- WILDE, Oscar. De Profundis *The Collected Works of Oscar Wilde*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997.
- _____. The Soul of Man Under Socialism. *The Collected Works of Oscar Wilde*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1997.
- The Nobel Prize in Literature 1957. Nobelprize.org. Nobel Media AB 2013. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1957/>. Acesso em: 10 jun 2013.

ANEXO

TRADUÇÃO DO DISCURSO DE 10 DE DEZEMBRO DE 1957

Esse discurso foi pronunciado, segundo a tradição, no Conselho Municipal de Estocolmo (*Hôtel de Ville de Stockholm* ou *Stockholms stadshus*), ao final do banquete que fecha as cerimônias de atribuição dos prêmios Nobel.

En recevant la distinction dont votre libre Académie a bien voulu m'honorer, ma gratitude était d'autant plus profonde que je mesurais à quel point cette récompense dépassait mes mérites personnels. Tout homme et, à plus forte raison, tout artiste, désire être reconnu. Je le désire aussi. Mais il ne m'a pas été possible d'apprendre votre décision sans comparer son retentissement à ce que je suis réellement. Comment un homme presque jeune, riche de ses seuls doutes et d'une œuvre encore en chantier, habitué à vivre dans la solitude du travail ou dans les retraites de l'amitié, n'aurait-il pas appris avec une sorte de panique un arrêt qui le portait d'un coup, seul et réduit à lui-même, au

Ao receber a distinção, com a qual vossa livre Academia, gentilmente, honrou-me, minha gratidão era tão profunda que eu mensurava a que ponto essa recompensa ultrapassava meus méritos pessoais. Todo homem e, por uma razão mais forte, todo artista, deseja ser reconhecido. Eu o desejo também. Mas não me foi possível compreender sua decisão sem comparar suas repercussões ao que sou realmente. Como um homem quase jovem, rico apenas de suas dúvidas e de uma obra ainda em construção, habituado a viver na solidão do trabalho ou nos retiros da amizade, não teria tomado com certo pânico um acórdão que o levou, de súbito, sozinho e reduzido a si mesmo, ao centro de

centre d'une lumière crue? De quel cœur aussi pouvait-il recevoir cet honneur à l'heure où, en Europe, d'autres écrivains, parmi les plus grands, sont réduits au silence, et dans le temps même où sa terre natale connaît un malheur incessant ?

J'ai connu ce désarroi et ce trouble intérieur. Pour retrouver la paix, il m'a fallu, en somme, me mettre en règle avec un sort trop généreux. Et, puisque je ne pouvais m'égaliser à lui en m'appuyant sur mes seuls mérites, je n'ai rien trouvé d'autre pour m'aider que ce qui m'a soutenu tout au long de ma vie, et dans les circonstances les plus contraires : l'idée que je me fais de mon art et du rôle de l'écrivain. Permettez seulement que, dans un sentiment de reconnaissance et d'amitié, je vous dise, aussi simplement que je le pourrai, quelle est cette idée.

Je ne puis vivre personnellement sans mon art. Mais je n'ai jamais placé cet art au-dessus de tout. S'il m'est nécessaire au contraire, c'est qu'il ne se sépare de personne et me

uma luz ofuscante? Com quais sentimentos também poderia receber essa honra em um momento em que, na Europa, outros escritores, dentre os maiores, são reduzidos ao silêncio, e ao mesmo tempo em que sua terra natal conhece um infortúnio incessante?

Conheci essa confusão e esse tumulto interior. Para reencontrar a paz, foi-me necessário, em suma, colocar-me de acordo com uma sorte muito generosa. E, já que não podia me igualar a ela, apoiando-me nos meus próprios méritos, não encontrei nada para me ajudar, além daquilo que me sustentou, ao longo de toda a minha vida e nas circunstâncias mais adversas: a ideia que me faço acerca de minha arte e do papel do escritor. Permitam-me apenas que, com um sentimento de reconhecimento e amizade, eu lhes diga, tão simplesmente quanto puder, qual é essa ideia.

Pessoalmente, não poderia viver sem a minha arte. Mas nunca coloquei essa arte acima de tudo. Se ela me é necessária, ao contrário, é porque ela não se separa de ninguém e me permite

permet de vivre, tel que je suis, au niveau de tous. L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas se séparer; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et s'ils ont un parti à prendre en ce monde ce ne peut être que celui d'une société où, selon le grand mot de Nietzsche, ne règnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel.

viver, tal como sou, no nível de todos. A arte não é, aos meus olhos, uma regozijo solitário. Ela é um meio de comover o maior número de homens, oferecendo-lhes uma imagem privilegiada dos sofrimentos e das alegrias comuns. Ela obriga, então, o artista a não se isolar; ela o submete à verdade mais humilde e mais universal. E aquele que, frequentemente, escolheu seu destino de artista porque se sentia diferente, aprende bem rápido que ele não alimentará a sua arte, e sua diferença, de outra forma que confessando sua semelhança com todos. O artista se forja dentro desse ir e vir perpétuo de si aos outros, a meio caminho da beleza que ele não pode dispensar e da comunidade da qual ele não pode se arrebat. É, por isso, que os verdadeiros artistas não desprezam nada; eles se obrigam a compreender em vez de julgar. E, se eles têm um partido a tomar nesse mundo, não pode ser outro que não aquele de uma sociedade onde, de acordo com a grande palavra de Nietzsche, não reinará mais o juiz, mas o criador, seja ele trabalhador ou intelectual.

Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire : il est au service de ceux qui la subissent. Ou sinon, le voici seul et privé de son art. Toutes les armées de la tyrannie avec leurs millions d'hommes ne l'enlèveront pas à la solitude, même et surtout s'il consent à prendre leur pas. Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence, et à le relayer pour le faire retentir par les moyens de l'art.

Aucun de nous n'est assez grand pour une pareille vocation. Mais dans toutes les circonstances de sa vie, obscur ou provisoirement célèbre, jeté dans les fers de la tyrannie ou libre pour un temps de s'exprimer, l'écrivain peut retrouver le sentiment d'une communauté vivante qui le justifiera, à la seule condition qu'il accepte, autant qu'il peut, les deux

O papel do escritor, ao mesmo tempo, não se separa de deveres difíceis. Por definição, ele não pode colocar-se ao serviço daqueles que fazem a história: ele está ao serviço daqueles que a sofrem. Ou, caso contrário, ei-lo sozinho e privado de sua arte. Todos os exércitos da tirania com seus milhões de homens não o removerão da solidão, mesmo e, sobretudo, se ele consente em tomar o seu passo. Mas o silêncio de um prisioneiro desconhecido, abandonado às humilhações do outro lado do mundo, basta para retirar o escritor do exílio, cada vez, ao menos, que ele consegue, no meio dos privilégios da liberdade, não esquecer este silêncio e fazê-lo ressoar pelos meios da arte.

Nenhum de nós é tão grande para tal vocação. Mas, dentro de todas as circunstâncias de sua vida, obscuro ou provisoriamente célebre, jogado aos ferros da tirania ou livre por um tempo de se exprimir, o escritor pode reencontrar o sentimento de uma comunidade viva que o justificará, com a única condição que ele aceite, tanto quanto lhe for possível, os dois

charges qui font la grandeur de son métier : le service de la vérité et celui de la liberté. Puisque sa vocation est de réunir le plus grand nombre d'hommes possible, elle ne peut s'accommoder du mensonge et de la servitude qui, là où ils règnent, font proliférer les solitudes. Quelles que soient nos infirmités personnelles, la noblesse de notre métier s'enracinera toujours dans deux engagements difficiles à maintenir : le refus de mentir sur ce que l'on sait et la résistance à l'oppression.

Pendant plus de vingt ans d'une histoire démentielle, perdu sans secours, comme tous les hommes de mon âge, dans les convulsions du temps, j'ai été soutenu ainsi : par le sentiment obscur qu'écrire était aujourd'hui un honneur, parce que cet acte obligeait, et obligeait à ne pas écrire seulement. Il m'obligeait particulièrement à porter, tel que j'étais et selon mes forces, avec tous ceux qui vivaient la même histoire, le malheur et l'espérance que nous partagions. Ces hommes, nés au début de la première guerre mondiale, qui ont eu vingt ans au

compromissos que fazem a grandeza do seu ofício: o serviço da verdade e da liberdade. Já que sua vocação é a de reunir o maior número de homens possível, ela não pode se acomodar à mentira e à servidão que, lá onde elas reinam, fazem proliferar as solidões. Quaisquer que sejam as nossas enfermidades pessoais, a nobreza do nosso ofício sempre se enraizará em dois compromissos difíceis de manter: a recusa de mentir sobre o que se sabe e a resistência à opressão.

Por mais de vinte anos de uma história demente, perdido e sem ajuda, como todos os homens da minha idade, nas convulsões do tempo, fui apoiado dessa forma: pelo sentimento obscuro de que escrever, hoje em dia, era uma honra, porque esse ato obrigava, e obrigava não apenas a escrever. Ele me obrigava particularmente a manter, tal como eu era e segundo minhas forças, com todos aqueles que viviam a mesma história, o infortúnio e a esperança que compartilhávamos. Esses homens, nascidos no começo da primeira guerra mundial, que tinham vinte anos no momento em que se instalavam, ao

moment où s'installaient à la fois le pouvoir hitlérien et les premiers procès révolutionnaires, qui furent confrontés ensuite, pour parfaire leur éducation, à la guerre d'Espagne, à la deuxième guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils et leurs œuvres dans un monde menacé de destruction nucléaire. Personne, je suppose, ne peut leur demander d'être optimistes. Et je suis même d'avis que nous devons comprendre, sans cesser de lutter contre eux, l'erreur de ceux qui, par une surenchère de désespoir, ont revendiqué le droit au déshonneur, et se sont rués dans les nihilismes de l'époque. Mais il reste que la plupart d'entre nous, dans mon pays et en Europe, ont refusé ce nihilisme et se sont mis à la recherche d'une légitimité. Il leur a fallu se forger un art de vivre par temps de catastrophe, pour naître une seconde fois, et lutter ensuite, à visage découvert, contre l'instinct de mort à l'œuvre dans notre histoire.

mesmo tempo, o poder hitleriano e os primeiros processos revolucionários, que foram confrontados em seguida, para perfazer sua educação, à guerra da Espanha, à segunda guerra mundial, ao universo concentracionário,¹²³ à Europa da tortura e das prisões, devem, hoje em dia, criar seus filhos e suas obras em um mundo ameaçado pela destruição nuclear. Ninguém, eu suponho, pode lhes exigir de serem otimistas. E eu sou da mesma opinião que nós devemos compreender, sem cessar de lutar contra eles, o erro daqueles que, por uma desmesura de desespero, reivindicaram o direito à desonra, e afluíram para os nihilismos da época. Mas resta que a maior parte de nós, no meu país e na Europa, recusaram esse nihilismo e se colocaram em busca de uma legitimidade. Foi-lhes necessário forjar-se uma arte de viver em tempos de catástrofe, para nascer uma segunda vez, e lutar em seguida, com o rosto descoberto, contra o instinto de morte em ação na nossa história.

¹²³ Ou expressão usual para campos de concentração ou referência à obra de David Rousset, *L'Univers concentrationnaire* (1946) sobre o mesmo tema.

Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde se défasse. Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déchues, les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression, cette génération a dû, en elle-même et autour d'elle, restaurer, à partir de ses seules négations, un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir. Devant un monde menacé de désintégration, où nos grands inquisiteurs risquent d'établir pour toujours les royaumes de la mort, elle sait qu'elle devrait, dans une sorte de course folle contre la montre, restaurer entre les nations une paix qui ne soit pas celle de la servitude, réconcilier à nouveau travail et culture, et refaire avec tous les hommes une arche d'alliance. Il n'est pas sûr qu'elle puisse jamais

Cada geração, sem dúvida, crê-se fadada a refazer o mundo. A minha entretanto, sabe que ela não o referá. Mas sua tarefa seja, talvez, maior. Ela consiste em impedir que o mundo se desfaça. Herdeiros de uma história corrompida onde se confundem as revoluções decaídas, a técnicas que se tornaram loucas, os deuses mortos e as ideologias extenuadas, onde os poderes medíocres podem, hoje, tudo destruir, mas sem saber convencer, onde a inteligência foi rebaixada até se tornar a serva do ódio e da opressão, essa geração teve de, nela mesma e em torno dela, restaurar, a partir de suas próprias negações, um pouco daquilo que constitui a dignidade de viver e de morrer. Frente a um mundo ameaçado de desintegração, onde nossos grandes inquisidores arriscam estabelecer para sempre os reinos da morte, ela sabe que deveria, em uma espécie de corrida louca contra o relógio, restaurar entre as nações uma paz que não seja aquela da servidão, reconciliar, novamente, trabalho e cultura, e refazer com todos os homens uma arca da aliança. Não é certo que ela possa, alguma vez, realizar essa tarefa imensa, mas é certo que, em toda a parte no mundo, ela já

accomplir cette tâche immense, mais il est sûr que partout dans le monde, elle tient déjà son double pari de vérité et de liberté, et, à l'occasion, sait mourir sans haine pour lui. C'est elle qui mérite d'être saluée et encouragée partout où elle se trouve, et surtout là où elle se sacrifie. C'est sur elle, en tout cas, que, certain de votre accord profond, je voudrais reporter l'honneur que vous venez de me faire.

Du même coup, après avoir dit la noblesse du métier d'écrire, j'aurais remis l'écrivain à sa vraie place, n'ayant d'autres titres que ceux qu'il partage avec ses compagnons de lutte, vulnérable mais entêté, injuste et passionné de justice, construisant son œuvre sans honte ni orgueil à la vue de tous, sans cesse partagé entre la douleur et la beauté, et voué enfin à tirer de son être double les créations qu'il essaie obstinément d'édifier dans le mouvement destructeur de l'histoire. Qui, après cela, pourrait attendre de lui des solutions toutes faites et de belles morales? La vérité est mystérieuse, fuyante, toujours à conquérir. La liberté est dangereuse, dure à vivre autant qu'exaltante. Nous

sustente sua dupla aposta de verdade e liberdade, e, à ocasião, saiba morrer sem ódio por ela. É ela que merece ser saudada e encorajada em toda parte onde quer que ela se encontre, e sobretudo lá onde ela se sacrifica. É sobre ela, em todo caso, que, certos de seus acordos profundos, eu gostaria de responder à honra que vocês acabam de me fazer.

Ao mesmo tempo, após ter falado sobre a nobreza do ofício de escrever, eu terei recolocado o escritor no seu lugar verdadeiro, não havendo outros títulos que aqueles que ele compartilha com seus companheiros de luta, vulnerável mas obstinado, injusto e apaixonado por justiça, construindo sua obra sem vergonha nem orgulho à vista de todos, sempre dividido entre a dor e a beleza, e dedicado, enfim, a extrair de seu duplo ser as criações que ele tenta, obstinadamente, edificar dentro do movimento destrutivo da história. Quem, depois disso, poderia esperar dele soluções prontas e belas morais? A verdade é misteriosa, elusiva, sempre a se conquistar. A liberdade é perigosa, tão dura de viver quanto exaltante. Nós

devons marcher vers ces deux buts, péniblement, mais résolument, certains d'avance de nos défaillances sur un si long chemin. Quel écrivain, dès lors oserait, dans la bonne conscience, se faire prêcheur de vertu? Quant à moi, il me faut dire une fois de plus que je ne suis rien de tout cela. Je n'ai jamais pu renoncer à la lumière, au bonheur d'être, à la vie libre où j'ai grandi. Mais bien que cette nostalgie explique beaucoup de mes erreurs et de mes fautes, elle m'a aidé sans doute à mieux comprendre mon métier, elle m'aide encore à me tenir, aveuglément, auprès de tous ces hommes silencieux qui ne supportent, dans le monde, la vie qui leur est faite que par le souvenir ou le retour de brefs et libres bonheurs.

Ramené ainsi à ce que je suis réellement, à mes limites, à mes dettes, comme à ma foi difficile, je me sens plus libre de vous montrer pour finir, l'étendue et la générosité de la distinction que vous venez de m'accorder, plus libre de vous dire aussi que je voudrais la recevoir comme un hommage rendu à tous ceux qui, partageant le même combat, n'en

devemos caminhar para esses dois fins, penosamente, mas resolutamente, certos, de antemão, de nossas falhas sobre um tão longo caminho. Qual escritor, nesse momento, ousaria, em boa consciência, fazer-se pregador de virtude? Quanto a mim, devo dizer uma vez mais que não sou nada disso. Nunca pude renunciar à luz, à felicidade de ser, à vida livre onde cresci. Mas, apesar dessa nostalgia explicar muitos de meus erros e de minhas faltas, ela me ajudou, sem dúvida, a melhor compreender meu ofício, ela me ajuda ainda a manter-me, cegamente, perto de todos esses homens silenciosos que suportam, no mundo, a vida que lhes é feita por nada além da lembrança ou do retorno de breves e livres felicidades.

Levado assim àquilo que sou realmente, aos meus limites, às minhas dívidas, bem como a minha difícil crença, sinto-me mais livre de vos mostrar, para terminar, a extensão e a generosidade da distinção que vocês me concederam, mais livre de vos dizer, também, que gostaria de recebê-la como uma homenagem oferecida a todos aqueles que, dividindo o mesmo

ont reçu aucun privilège, mais ont connu au contraire malheur et persécution. Il me restera alors à vous en remercier, du fond du cœur, et à vous faire publiquement, en témoignage personnel de gratitude, la même et ancienne promesse de fidélité que chaque artiste vrai, chaque jour, se fait à lui-même, dans le silence.

combate, não receberam qualquer privilégio, mas conheceram ao contrário o infortúnio e a perseguição. Resta-me então vos agradecer, do fundo do meu coração, e de vos fazer publicamente, em testemunho pessoal de gratidão, a mesma e anciã promessa de fidelidade que cada artista verdadeiro, cada dia, faz a si mesmo, no silêncio.