

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

BRUNA PIMENTEL DANTAS

**RUPTURAS PARADIGMÁTICAS: DA MORAL E DO DISCURSO,
NO ROMANCE L'ÉTRANGER DE ALBERT CAMUS**

**VITÓRIA
2017**

BRUNA PIMENTEL DANTAS

**RUPTURAS PARADIGMÁTICAS: DA MORAL E DO DISCURSO
NO ROMANCE L'ÉTRANGER, DE ALBERT CAMUS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo – PPGL/UFES –, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares.

VITÓRIA

2017

BRUNA PIMENTEL DANTAS

**RUPTURAS PARADIGMÁTICAS: DA MORAL E DO DISCURSO,
NO ROMANCE L'ÉTRANGER DE ALBERT CAMUS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo – PPGL/UFES –, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Aprovada em _____/_____/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
(Orientador – Presidente da Banca Examinadora)

Prof. Dr. Jorge do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
(Membro Titular Interno)

Prof^ª. Dra. Fabiana Feitosa
Prefeitura Municipal de Vitória
(Membro Titular Externo)

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo
(Membro Suplente Interno)

Prof^ª. Dra. Aline Prúcoli Souza
Escola São Camilo de Lellis
(Membro Suplente Externo)

Ao meu antes e ao meu depois,
à minha motivação e à minha inspiração –
à minha mãe,
ao meu filho
e ao amor que nos une,
sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho, Naan, pela sua compreensão e extenso amor durante essa caminhada;

À minha mãe, Elizete, por todo o apoio dado para tornar esse sonho possível e menos sofrível;

Ao meu irmão, Breno, pelos profícuos debates nietzschianos ao longo da vida;

Aos meus familiares, por todo apoio e compreensão, em especial ao meu avô, “Zé” Elpídio, que, no auge de seus 90 anos, tem se mostrado uma inspiração no que diz respeito ao amor à vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares, por não ter me deixado desistir e por ter acreditado nesse trabalho, incentivando-me sempre e colaborando com suas leituras e comentários de extrema potência e vigor;

Aos professores do PPGL/UFES, pelo conhecimento generosamente compartilhado no decorrer desse percurso;

À vida.

Gratidão!

O escritor tem, naturalmente, alegrias para as quais vive e que são suficientes para contentá-lo. Mas, para mim, eu as encontro no instante da concepção, no segundo em que o assunto se revela, em que se delinea a articulação da obra diante da sensibilidade subitamente clarividente, nesses momentos deliciosos em que a imaginação se confunde totalmente com a inteligência. Estes instantes passam assim como nascem. Resta a execução, quer dizer, um longo sofrimento.

(Albert Camus)

O homem dotado de uma sensibilidade artística se comporta com relação à realidade do sonho da mesma maneira que o filósofo diante da realidade da existência; examina minuciosamente e de bom grado: pois, nesses quadros ele interpreta a vida; com a ajuda desses exemplos, ele se exercita para a vida.

(Friedrich Nietzsche)

Querer é suscitar paradoxos.

(Albert Camus)

RESUMO

O século XX – momento no qual a obra de Albert Camus está inserida – foi marcado por diversas rupturas paradigmáticas, principalmente no que diz respeito à maneira de se pensar e estar no mundo. Os ideais românticos do século anterior, pautados na crença em valores absolutos dão lugar a novos, que surgem em consonância com os principais acontecimentos históricos daquele período. A partir deste contexto, debruçamo-nos, ao longo dessa dissertação, tanto no material crítico sobre Camus, como em seus ensaios e romances, para compreendermos como se configurou o desenvolvimento dos principais temas suscitados pelo autor, a saber: o absurdo e a revolta. Nessa perspectiva, analisamos – especialmente em *L'étranger* (1942) – como o autor desenvolve os questionamentos acerca dos valores morais tradicionais que norteiam o pensamento e as ações dos indivíduos, produzindo discursos que primam pela perpetuação de estigmas e preconceitos, e tirando de cena aquele que foge à normatização. Para essa discussão, utilizamos como aporte teórico – por entendermos serem eles os principais pensadores sobre o tema – as obras de Friedrich Nietzsche e Michel Foucault, além de seus respectivos comentadores.

Palavras-chave: Albert Camus. *L'étranger*. Moral. Friedrich Nietzsche.

RÉSUMÉ

Le XXe siècle – l'époque où le travail d'Albert Camus est inséré – a été marquée par plusieurs ruptures paradigmatiques, en particulier en ce qui concerne la façon de penser et d'être dans le monde. Les idéaux romantiques du siècle précédent, guidés par la croyance en des valeurs absolues cèdent la place aux nouvelles, émergentes en ligne avec les grands événements historiques de cette période. De ce contexte, le texte nous donne sur cette thèse, les deux matériaux critiques sur Camus, comme dans ses essais et romans, de comprendre comment le mettre en place le développement des principales questions soulevées par l'auteur, à savoir l'absurdité et la révolte. Dans cette perspective, nous avons analysé – en particulier dans *L'étranger* (1942) – que l'auteur développe les questions sur les valeurs morales traditionnelles qui guident la pensée et les actions des individus, produisant des discours qui brillent par leur perpétuation de la stigmatisation et les préjugés, et en prenant la scène celui qui échappe à la réglementation. Pour cette discussion, nous utilisons comme base théorique – parce que nous pensons qu'ils sont les plus grands penseurs sur le sujet – les œuvres de Friedrich Nietzsche et Michel Foucault, et leurs commentateurs.

Mots-clés: Albert Camus. L'étranger. Morale. Friedrich Nietzsche.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 INTERSEÇÕES ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA: CONSIDERAÇÕES SOBRE PARTILHA E ENTRELAÇAMENTO	20
2.1 O PENSAMENTO NO PERÍODO PRÉ-SOCRÁTICO E SUA RELAÇÃO COM A ARTE	23
2.2 A ARTE NOS REGIMES MIMÉTICO E POÉTICO DO PENSAMENTO	32
2.3 A ARTE NO REGIME ESTÉTICO DO PENSAMENTO	39
3 A LUCIDEZ DIANTE DO “REINO DAS BESTAS”: DA PERCEPÇÃO COMO CONCEPÇÃO ESTÉTICA	49
4 L’ÉTRANGER: UMA LEITURA SOBRE MORAL E DISCURSO	78
4.1 A MORAL EM L’ÉTRANGER	87
4.2 O DISCURSO EM L’ÉTRANGER	106
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
6 REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

Se, como diria Italo Calvino, dentre suas inúmeras definições de clássico: “O ‘seu’ clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele” (CALVINO, 1993, p. 13), a obra de Albert Camus (1913-1960) pode ser considerada, sem sombra de dúvidas, como pertencente ao rol de clássicos produzido pela literatura universal do século XX. Tal afirmação torna-se possível se nos ativermos ao fato de que o pensador franco-argelino, em sua obra, abordou temas que revelam as angústias do homem num momento extremamente delicado da nossa história e que, até os dias de hoje, causam-nos enorme desconforto.

Vicente Barreto, crítico da obra camusiana, em seu *Camus: vida e obra (1997)*, justifica seu estudo sobre o autor da seguinte forma:

A importância da obra camusiana na hora presente transborda o interesse literário e insere-se no cerne da discussão sobre o destino do homem na segunda metade do século XX. Os estudos que foram, são e ainda por muito tempo serão escritos sobre Camus testemunham a presença de suas idéias. Nessa época de revoltas, contestações e revoluções é oportuno e salutar que voltemos a inteligência e sensibilidade para os trabalhos do intelectual que procurou retomar a tradição da revolta no pensamento ocidental. Para a busca de seu destino e o reencontro de sua vocação, o homem ocidental deverá conhecer a obra camusiana. O pensamento de Albert Camus representa para as gerações atuais uma fonte da qual poderão tirar ricos ensinamentos para a ação. Torna-se, por esta razão, necessário colocar em debate as teses discutidas e vividas por aquele que foi chamado “a consciência de sua geração” (BARRETO, 1997, p. 7).

Através de Camus, portanto, podemos lançar um olhar – a partir dos aspectos literários presentes em seus textos – sobre o próprio contexto histórico/político em que sua obra foi produzida e, sobretudo, buscar compreender como se formava o pensamento coletivo naquele momento tão conturbado. Para tanto, é mister que partamos da constatação de que a própria concepção de arte – em relação com seu meio de produção – havia mudado, dentro de “um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 12). Assim, por meio da arte (neste caso específico, a literária) podemos entrever a própria maneira como o autor toma parte da história e como esta impregna seus escritos.

Em face disso, a vida e a obra de Albert Camus não podem ser lidas de maneira dissociada, visto que ele não foi “um escritor com um universo independente e próprio. Tendo uma alta capacidade criadora, ele escreveu uma obra imersa no real e no concreto” (BARRETO, 1997, p. 14). Daí a importância, antes de adentrarmos em seu universo ficcional, de compreendermos o momento histórico no qual se inscreve esta produção, na medida em que, nesta perspectiva, vida e arte andam sempre entrelaçadas, o que nos possibilita encontrar em uma, marcas da outra.

O século XX – momento no qual a obra camusiana está inserida – foi marcado por diversas rupturas paradigmáticas, principalmente no que diz respeito à maneira de se pensar e estar no mundo. Os ideais românticos do século anterior, pautados na crença em valores absolutos – a Verdade, a Beleza, a Liberdade – dão lugar a novos, que surgem em consonância com os principais acontecimentos históricos daquele período. De acordo com Barreto:

A literatura romântica do século XIX, principalmente na França e na Inglaterra, filiou-se à uma tradição idealista.[...] O homem para o romântico é naturalmente bom e a revolta deveria ser realizada para descobrir no homem a sua natureza. A Verdade, a Beleza, a Liberdade, a Natureza, o Espírito Puro eram valores absolutos e a luta do homem consistia na realização desses ideais. Pelo final do século XIX acresceram-se a esses valores o culto do Progresso, baseado na Ciência, que levaria inexoravelmente o homem a encontrar em pouco tempo a sua grandiosa e verdadeira realização neste mundo (BARRETO, 1997, p. 10-11).

No entanto, o que o homem encontrou, no século seguinte, foi um mundo submerso nas duas grandes guerras, caracterizadas por apresentar um cenário de barbárie sem precedentes na história do Ocidente. As consequências dessas guerras disseminaram no espírito do homem do século XX a incerteza com relação ao futuro da civilização, descortinando, assim, sobre a sociedade – até então amparada em instituições e em uma hierarquia de valores que se acreditavam sólidas –, um variegado e inconstante comportamento do ator social, que influenciou as artes, a ciência e a própria concepção sobre a ideia de Deus e os discursos sobre a religiosidade. Como nos assegura Barreto:

Essa geração nascida depois de 1900 viveu alguns acontecimentos capitais na história da humanidade: a I Guerra Mundial, a depressão econômico-financeira de 1929, os expurgos dos processos de Moscou em 1936, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a defecção da democracia liberal-burguesa diante de Hitler em Munique (1938), os massacres e destruição de populações inteiras na II Guerra Mundial, culminando as suas experiências históricas

com a destruição cientificamente controlada de Hiroshima e Nagasaki. Todos esses acontecimentos viriam alterar fundamentalmente a vida e a obra de toda uma geração (BARRETO, 1997, p. 9-10).

Ao homem restava, diante desses episódios, a reconstrução de paradigmas – no âmbito moral, político, social e econômico – que não mais se sustentassem em axiomas tradicionais, e que partissem das novas necessidades por ele encontradas. Não se tratava mais de “questionar a ordem estabelecida” – o que já vinha sendo feito desde o século anterior – “mas de construir sobre os escombros do passado um mundo mais digno e mais justo” (BARRETO, 1997, p. 9).

Como consequência, nas artes, rompendo com a produção romântica vigente, o surrealismo surge rejeitando todos os ideais de beleza, justiça e verdade predominantes naquele momento e, ao fazê-lo de modo extremo, acaba “por levar o pensamento para uma forma aguda de alienação”, ou seja, “os intelectuais saíram da torre de marfim do romantismo para outra, que os elevava acima da dura, incômoda e incompreensível realidade” (BARRETO, 1997, p. 11). Em contrapartida, alguns intelectuais e artistas – a despeito da idealização romântica e da alienação surrealista – engajados nas lutas políticas e sociais nas quais se encontravam, trouxeram para a sua arte toda a realidade histórica ali vivenciada, que os obrigava “a esquecer os ideais de beleza, verdade, moralidade, que serviram como ponto de referência para as gerações passadas” (BARRETO, 1997, p. 10).

Politicamente, a Europa encontrava-se dividida: de um lado, as forças totalitárias representadas por Hitler avançavam de forma devastadora; de outro, a resistência, liderada pelo Partido Comunista, a qual diversos intelectuais – dentre eles Camus, Sartre e Malraux – estavam ligados. Esses intelectuais testemunharam a falência de todos os valores atribuídos a noções que, até então, norteavam o pensamento da sociedade; o progresso, a ciência, a liberdade, a democracia, a razão e o próprio homem deixavam de fazer sentido em um mundo devastado pela guerra. Em decorrência disso, “o mundo tornara-se vazio de valores e os escritores e artistas abandonaram o culto do absoluto e lançaram-se à procura de indicações que pudessem conduzir à criação de novos valores, nascidos da experiência absurda” (BARRETO, 1997, p. 12).

Em sua maioria ligados ao que se chamou de existencialismo¹ – escola filosófica que refletia sobre o sentido da existência humana e do homem enquanto ser, diante da irracionalidade do mundo –, esses intelectuais produziam suas obras com características que iam ao encontro daquele contexto de rupturas. Para os existencialistas, a descrença em uma ordem axiológica prévia à existência do indivíduo e em um Deus capaz de garanti-la, junto à inevitabilidade da morte, culminava na falta de sentido entre o homem e o mundo em que vivia.

Ao explicar a premissa de que parte o existencialismo, Jean-Paul Sartre (1905-1980), um dos principais expoentes dessa escola filosófica, em seu livro *O existencialismo é um humanismo* (1987), afirma:

Não existe natureza humana, já que não existe um Deus para concebê-la. O homem é tão-somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após este impulso para a existência. O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo (SARTRE, 1987, p. 6).

Partindo dessa premissa, a vida humana é retratada nas obras dos intelectuais existencialistas como fundamentalmente “incoerente, ilógica e confusa”, devendo aproximar-se ao máximo da “vida concreta e absurda do homem” contemporâneo. Seus escritos abordam temas que buscam eliminar as “tradicionais diferenças entre o bem e o mal, o certo e o errado”, tão bem delimitadas pelas gerações anteriores e amplamente questionadas naquele momento. Conseqüentemente, suas personagens vivem dentro de uma “ambigüidade moral que as obrigava a tomar posições condenadas pela moral tradicional” (BARRETO, 1997, p. 12): lembremos, aqui, do “estrangeiro” Meursault (de Camus – que embora não se considerasse um existencialista, tinha muito em comum com eles) – ou do “nauseado” Roquentin (de Sartre), apenas para citarmos alguns exemplos.

Outra característica comum nessas produções é a ênfase dada à responsabilidade humana, visto que, naquele período, “o homem ocidental presenciara o declínio da crença cristã, do humanismo e do marxismo”, como prismas orientadores da sociedade (BARRETO, 1997, p. 12). A ausência de Deus – defendida precipuamente pelo filósofo alemão Friedrich W. Nietzsche (1844-1900), em fins do século XIX – causara um

¹ Vale ressaltar que não nos aprofundaremos na concepção do que seja o existencialismo. A menção feita a essa escola filosófica limita-se à compreensão do contexto no qual o escritor Albert Camus e sua obra estavam inseridos.

enorme incômodo ao homem, já que com isso desapareceu também qualquer possibilidade de encontrar valores num céu inteligível. Mas também o tornou livre, autor de si próprio, através de seus atos.

O tema da liberdade, naquele período, tornou-se, assim, extremamente recorrente naquelas obras, sendo discutidas exaustivamente e sob diversos aspectos, tanto em Camus, quanto em Malraux, Sartre e outros intelectuais. Como assinala Gerd A. Bornheim, em seu *Sartre: metafísica e existencialismo* (1984), sob esse viés:

O homem é liberdade em seu próprio ser. Por isso, o estudo da liberdade resume e conclui todas as análises anteriores; quando Sartre define a realidade humana – o para-si deve ser o que ele é, ele é o que não é e não é o que é, a existência precede a essência –, com essas fórmulas define a própria liberdade (BORNHEIM, 1984, p. 110).

Nessa perspectiva, o existencialismo dá sequência a alguns dos preceitos basilares do pensamento nietzschiano. Marcado por questionamentos acerca dos conceitos metafísicos, formulados por Platão, Nietzsche – em sua filosofia – afirma que o mundo deve ser construído a partir dele mesmo, não devendo buscar, o homem, respostas em um mundo além do terreno. A partir dessa premissa, a ênfase dada à responsabilidade humana, na construção de si próprio e do mundo, é ponto primordial no pensamento existencialista, segundo o qual cabe ao homem – e somente a ele – ressignificar o mundo, com base nas suas experiências.

Todavia, apesar da relação próxima entre Camus e os intelectuais existencialistas – como Sartre, com quem manteve uma forte amizade durante longos anos –, o conjunto de sua obra não pode ser associada a esta escola filosófica, embora comungassem nitidamente alguns aspectos filosóficos e também políticos. Mesmo sendo constantemente relacionados, ambos concordavam e tinham consciência das suas divergências – como o próprio Camus nos declara:

Não, eu não sou existencialista. [...] Sartre e eu sempre ficamos espantados ao ver nossos nomes associados. Pensamos mesmo em publicar um pequeno anúncio no qual os abaixo-assinados afirmariam nada ter em comum e recusar-se-iam responder pelas dívidas que pudessem contrair respectivamente. Enfim, era uma brincadeira. Sartre e eu publicamos todos os nossos livros, sem exceção, antes de nos conhecer. Quando nos conhecemos, foi para constatar nossas diferenças. Sartre é existencialista, e o único livro de idéias que eu publiquei “Le Mythe de Sisiphe”, foi contra os filósofos chamados existencialistas (CAMUS, apud BARRETO, 1997, p. 20-21).

Em crítica feita no *Alger Republicain* ao romance *La Nausée*, de Sartre –, Camus ressalta ainda mais as divergências entre ambos, afirmando que o filósofo existencialista reconhecia a tragédia da vida humana – ou, em suas palavras, o absurdo –, mas a encarava com pessimismo e desespero. Em acordo com a opinião de Camus, Bornheim destaca, sobre o romance sartreano, que:

Torna-se claro, pois, que se deve partir de uma manifestação de ser, de uma experiência existencial. Entretanto, Sartre não esclarece, de imediato, por que essa experiência deva ser negativa; a justificação radical da escolha da náusea vai aparecer mais tarde, ao longo de sua análise existencial, quando se revela que Sartre compreende o homem, em seu próprio ser, como negatividade (BORNHEIM, 1984, p. 20).

Já em Camus, a relação absurda entre o homem e o mundo é encarada como potência, como parte constitutiva da vida, a partir da qual o homem deve buscar forças para continuar vivendo – “O que foi dito acima define apenas uma maneira de pensar. Agora, trata-se de viver” (CAMUS, 2010, p. 69). Nesses termos, Barreto conclui, cotejando os dois escritores, que:

O maior erro do romance de Sartre consistiria em tratar a vida como uma experiência trágica por ser miserável. Camus acredita que a tragédia da vida reside no fato de poder ser inquieta e magnífica. A beleza, o amor ou o perigo constituem para ele elementos insubstituíveis na vida da pessoa humana. O herói de Sartre fundamenta sua angústia naquilo que o repugna no homem. Para Camus devemos desesperar em virtude do homem possuir certas grandezas e não por causa de suas baixezas. A diferença da filosofia de vida sartreana e camusiana reside no fato de que o absurdo para a primeira é o estado vital “par excellence”, enquanto para a segunda é uma constatação que permite ao homem começar a viver (BARRETO, 1997, p. 18).

É nesse sentido, certamente, que encontramos maiores semelhanças entre Camus e Nietzsche. Este ressalta que o homem, apesar de reconhecer suas dissonâncias em relação ao mundo, deve ter um profundo amor pela vida e defende que o grande desafio do ser humano é buscar nela o máximo de prazer e alegria, em vez de esperar esta recompensa numa vida vindoura. Assim, Nietzsche nos diz que os “homens não têm de fugir à vida como os pessimistas, mas, como alegres convivas de um banquete que desejam suas taças novamente cheias, dirão à vida: uma vez mais” (NIETZSCHE, 2000, p. 12).

Da mesma forma, para Camus, diante “da natureza do homem não pode deixar de ser feliz. Diante do mundo por que iria o homem ‘negar a alegria de viver’ desde que ele saiba que nem tudo está contido na alegria de viver?” (BARRETO, 1997, p. 37).

Segundo Barreto, encontramos aqui uma das contribuições mais decisivas de Camus para o pensamento ocidental:

Se o homem vive num mundo injusto e miserável, mas neste mundo ele consegue encontrar-se, pelo menos, por um momento feliz, então existem algumas boas razões para não desesperar. Desde que o homem encontre no sol, no mar, na areia, no gosto do sal, o lugar onde seu coração transborda de alegria e rejuvenescimento, então é para conquistar esses elementos que deve aplicar suas forças e recursos (BARRETO, 1997, p. 36-37).

Acerca da espiritualidade, Nietzsche e Camus também se aproximam. Ambos acreditam que o divino não é algo separado do humano. Ao anunciar a morte de Deus, Nietzsche refere-se, por fim, ao declínio da formulação do Deus que a metafísica clássica ocidental construiu: a de um ser absoluto, supremo, diante do qual o homem deve inclinar-se em obediência cega, inquestionável. Este homem, ao contrário, deve ele mesmo conduzir os seus próprios desígnios.

Em Camus, trata-se “do abandono consciente de todas as construções racionais e o entregar-se também consciente à vida que o cerca. Considera, por essa razão, bem pobres aqueles que precisam de mitos”, buscando, na harmonia com a natureza, seu equilíbrio (BARRETO, 1997, p. 36). Entretanto, não se trata, aqui, de mitificar a natureza substituindo um deus por outro; para Camus, “o próprio homem deverá salvar-se, servindo a natureza somente como inspiradora, onde ele encontrará coisas belas e verdadeiras, que lhe servirão de pontos de referência” (BARRETO, 1997, p. 37-38).

Compartilhando dos mesmos questionamentos colocados tempos antes por Nietzsche, Camus e seus contemporâneos concordavam que “as grandes e sublimes ideias serviram para a diminuição do homem. A posição moralizante serviu somente para encobrir a imoralidade” do período bárbaro em que viviam (BARRETO, 1997, p. 13). É por isso que, nas obras desses autores, “[...] deu-se um basta às proclamações de como o mundo deveria ser e passou-se a aceitá-lo e descrevê-lo como ele realmente se apresenta a cada homem. O mundo é na verdade como o encontramos e não como gostaríamos que fosse” (BARRETO, 1997, p. 13). Não se trata, contudo, de um conformismo em relação à condição do homem, mas de pensar, partindo dessa condição, maneiras de superá-la.

Diante das semelhanças entre Nietzsche e os intelectuais do século XX, não podemos ignorar o quanto o pensamento do filósofo alemão influenciou, para o bem e para o mal, as reflexões de seus sucessores. Keith Ansell-Pearson, em seu livro

Nietzsche como pensador político (1997), destaca que o “elo entre os ensinamentos de Nietzsche e os horrores do século XX é muito complexo e não pode ser tratado de forma superficial ou simples” (ANSELL-PEARSON, 1997, p. 67), sugerindo que duas “das melhores tentativas de resolver essa questão podem ser encontradas em Thomas Mann e Albert Camus” (ANSELL-PEARSON, 1997, p. 67). Assim, no capítulo intitulado “Thomas Mann e Albert Camus sobre Nietzsche”, o autor salienta os aspectos nos quais se aproximam e também se afastam o pensamento de Nietzsche e Camus, concluindo que:

A grande questão de Nietzsche para Camus é se podemos viver sem acreditar em nada. A resposta de Nietzsche é sim; sim, contanto que aceitemos as conseqüências finais do niilismo – da percepção do mundo e da existência capaz de revelar que “nada é verdadeiro, tudo é permitido” [...]. Isso significa que nos livramos da necessidade de sentenciar o mundo, a partir da arrogância antropomórfica dos seres humanos. Sentenciar a vida é negá-la e difamá-la. [...] Para Camus, Nietzsche representa a “manifestação aguda da consciência do niilismo”. [...] Antecipando o futuro reino do *Übermensch*, Nietzsche sucumbe à grande tentação encontrada em todo pensamento utópico radical do período moderno: a secularização do ideal. Esta, para Camus, é a fonte da grande falha de Nietzsche. Sustentando que a filosofia de Nietzsche repousa basicamente sobre ambições religiosas, no entanto, Camus deixa de lado os aspectos auto-alusivos da filosofia de Nietzsche, que zomba de sua própria autoridade [...]. Escrevendo no meio das conseqüências da guerra, e tentando chegar a um acordo sobre a larga escala e natureza do holocausto, Mann e Camus acharam impossível deixar, como Nietzsche nos convida a fazer, a “ilusão do juízo moral abaixo deles”. Eles também acharam difícil ler Nietzsche como um comediante, dado o profundo impacto que sua obra tivera sobre a cultura política alemã² (ANSELL-PEARSON, 1997, p. 67-74).

Diante das diversas rupturas axiológicas e ontológicas que marcaram a transição do século XIX para o século XX, as obras de Camus e seus contemporâneos podem ser consideradas, portanto, como um pensar prático sobre a existência, como testemunho de um período de barbárie incomensurável. Segundo Barreto:

As ansiedades e perplexidades dos primeiros cinquenta anos do século XX foram testemunhadas nas obras de escritores como Malraux, Sartre, Graham Greene, Hemingway e Camus. Essa literatura, que já foi chamada de “literatura do desespero” representou por sua vez para cada um desses autores uma realidade diferente. Ela não se constituiu propriamente numa escola literária ou filosófica, mas no sentimento comum de que viviam uma época contraditória e irreconciliável (BARRETO, 1997, p. 10).

² Como bem sabemos, o pensamento nietzschiano, sobretudo as ideias contidas em seu livro *Vontade de Potência* (1906) – publicado postumamente por sua irmã Elisabeth Förster-Nietzsche, sobre quem recai suspeitas acerca de uma manipulação tendenciosa sobre os escritos do irmão – teria surtido forte influência sobre o ideal nazista.

Partindo desse contexto, nossa pesquisa se propõe a analisar as marcas produzidas por essas variantes – históricas, políticas, filosóficas – na produção literária de Albert Camus, para apreendermos, através dela, um olhar sobre o homem do século XX, diante das rupturas paradigmáticas estabelecidas naquele momento. Seguimos, para esse feito, na perspectiva do regime estético proposto por Jacques Rancière (1940-), segundo o qual – superando as concepções miméticas, platônica e aristotélica –, a obra de arte, e aqui se destaca a literária, nem imita a realidade e tampouco a reproduz, já que os dados nela contidos se coadunam às experiências sensíveis, ou seja:

(...) são testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante. [...] eles são em si mesmos testemunhos de um determinado inconsciente (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

Sob esse viés, debruçamo-nos, ao longo desta dissertação, tanto no material crítico sobre Albert Camus, como em seus ensaios e romances, para compreendermos como se configurou o desenvolvimento dos principais temas suscitados pelo autor, a saber: o absurdo – “que nasce da relação entre o homem e o mundo, entre as exigências racionais do homem e a irracionalidade do mundo” (BARRETO, 1997, p. 46) – e a revolta – que “permite que o homem tome consciência do seu próprio valor, que se transforma então na própria razão de ser de sua existência” (BARRETO, 1997, p. 71).

A partir desses dois pilares, que sustentam o pensamento camusiano, analisamos – especialmente em *L'étranger* (1942) – como o escritor desenvolve os questionamentos acerca dos valores morais tradicionais que norteiam o pensamento e as ações dos indivíduos, produzindo discursos que primam pela perpetuação de estigmas e preconceitos, e tirando de cena aquele que, alheio, foge à normatização. Tal reflexão tornou-se possível através da percepção no que diz respeito ao modo como Meursault – personagem central do romance – experimenta a vida, às margens dos paradigmas platônico-cristãos, sustentados pela nossa sociedade, e a maneira como ele, por fim, é condenado à morte. Para essa discussão, utilizamos como aporte teórico – por entendermos serem eles os principais pensadores sobre o tema – as obras de Friedrich Nietzsche e Michel Foucault (1926-1984), além de seus respectivos comentadores.

Nesse sentido, pretendemos, com esse trabalho: compreender como foram suscitados, durante o século XX, os questionamentos sobre os paradigmas morais e como a sociedade lidou – e lida até a atualidade – com essas rupturas axiológicas;

entender como as instituições, sejam elas jurídicas e/ou religiosas, utilizam os seus discursos para manipular, subjugar e retirar de circuito aquele que não se submete ao seu controle; e refletir sobre como as diversas subjetividades se constroem diante dessa realidade. Por fim, buscamos vislumbrar por meio da ficção – mesmo que de maneira tangencial, já que pretendemos desenvolver tal aspecto em trabalho posterior –, a possibilidade de produção de outros processos de subjetivação, que ocorra sem que o homem seja subjugado, estigmatizado ou marginalizado em nossa sociedade.

Sugerimos, para tanto, que nesse processo, através de seus agenciamentos, ocorra meios de fugir à sua serialização, produzindo o que Félix Guattari e Suely Rolnik chamam, em *Micropolítica: cartografias do desejo* (2005), de subjetividades singulares, constituídas às margens do sistema e da moral vigente. Por intencionarmos, aqui, trabalhar de modo transdisciplinar – com conceitos que remetem à filosofia e à literatura –, iniciaremos nossa pesquisa a partir da análise de como foram construídas, historicamente, a relação entre esses dois saberes.

2 INTERSEÇÕES ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA: CONSIDERAÇÕES SOBRE PARTILHA E ENTRELAÇAMENTO

Antes de partirmos para as reflexões sobre a obra do escritor Albert Camus, entendemos ser de extrema importância, em vista da abordagem pretendida neste trabalho, darmos relevância às “relações recíprocas entre literatura e filosofia, filosofia e literatura” (GAGNEBIN, 2006, p. 201), não com o intuito de delimitarmos seus domínios para reivindicarmos, na obra camusiana, o que lhes é devido. O que buscaremos compreender, neste capítulo, é como se deu, ao longo da história, as “cambiantes definições de ‘filosofia’ e de ‘literatura’” (GAGNEBIN, 2006, p. 201) – e o que motivou ora a partilha ora o entrelaçamento desses dois saberes.

Em seu artigo “As formas literárias da filosofia” (2006), Jeanne Marie Gagnebin inicia seu texto com a seguinte declaração acerca da leitura de textos literários sob o viés da filosofia:

Não nego o interesse dessas análises quando apontam para a elaboração estética de elementos históricos singulares, retomados e transformados pela escritura literária. Mas trata-se, então, de também mostrar como se dão, na obra literária específica, tal retomada e tal transformação, isto é, não só quais “conteúdos filosóficos” estão presentes ali, mas como são transformados em “conteúdos literários” (GAGNEBIN, 2006, p. 201).

A autora parte dessa afirmação para problematizar a maneira como as concepções de filosofia e literatura foram construídas no decorrer dos séculos, de maneira segmentada e num embate de forças de modo a serem considerados “os filósofos especialistas na invenção de ‘conteúdos teóricos’, mais ou menos incompreensíveis, e os escritores, especialistas em ‘formas linguísticas’, mais ou menos rebuscadas” (GAGNEBIN, 2006, p. 202). Segundo Gagnebin, essa ideia de literatura como algo formalmente e estilisticamente belo, embora vazio de conteúdo, e de filosofia, como algo complexo intelectualmente e, por isso, incompreensível, “repousa numa concepção acrítica, dogmática e mesmo trivial das relações entre pensamento e linguagem, como se o pensamento se elaborasse [...] numa altivez soberana sem o tatear na temporalidade das palavras que, no entanto, o constitui” (GAGNEBIN, 2006, p. 202). Sendo assim, a autora assevera:

(...) a concepção da literatura como algo belo, mas ornamental, superficial, supérfluo, e a concepção da filosofia como algo verdadeiro, mas difícil, incompreensível e profundo, esses dois clichês complementares perpetuam,

no mais das vezes, privilégios estabelecidos e territórios de poder no interior de uma partilha, social e historicamente constituída, entre vários tipos de saber (GAGNEBIN, 2006, p. 202).

Ao analisar os conceitos de filosofia e literatura, Gagnebin nos chama a atenção para o que motivou, em determinado momento de nossa história, a partilha desses saberes, visto que nem sempre essas concepções tenham se configurado dessa forma. De acordo com a autora, a filosofia advém de uma origem híbrida, “oriunda da tradição religiosa de sabedoria, [...], e simultaneamente da afirmação, na *polis* democrática, da dignidade e do poder da palavra racional – *logos* – e da autonomia da organização política” (GAGNEBIN, 2006, p. 203). Esse hibridismo permitiu que o pensamento filosófico se movimentasse de maneira pendular – entre a criação poética e a ciência –, o que justificaria a sua variação formal ao longo da história.

Tal fato explicaria, segundo a autora, a forma dialógica com que Platão reflete sobre a dialética, em seu famoso *Diálogos*, ou a maneira poética como Nietzsche escreve sobre seu *Zaratustra*. Para Gagnebin:

A hipótese de princípio consiste em afirmar que tais formas não são indiferentes ou exteriores aos enunciados filosóficos, mas, como formas de exposição ou de apresentação, que participam inseparavelmente da transmissão de conhecimento ou da busca de verdade que visa o texto filosófico (GAGNEBIN, 2006, p. 204).

Assim, as formas literárias são produzidas em consonância com os enunciados filosóficos, tematizando “na própria exposição, na própria apresentação do pensamento” (GAGNEBIN, 2006, p. 209), aquilo que a eles se identificam ou se contrapõem. Mas o que teria motivado, então, a aproximação da atividade filosófica ora da criação poética ora da ciência e de que maneira essa relação determinaria o valor atribuído à arte no decorrer da história?

Partindo de uma reflexão mais apurada sobre a historicidade das relações entre a arte, sobretudo a literária, e a filosofia, compreenderemos melhor este “estranho exercício em torno de algumas questões e de alguns conceitos, sempre retomados e recolocados, sempre deslocados e reinventados” (GAGNEBIN, 2006, p. 208), de acordo com o regime de pensamento que ali se delineava. Voltaremos, no intuito de compreendermos melhor este tema, ao período pré-socrático – momento no qual, segundo alguns pensadores, não haveria a distinção do pensamento em *logos* e *pathos* –

para tentarmos apreender como, naquele momento, a arte era concebida e como era sua relação com o povo grego.

2.1 O PENSAMENTO NO PERÍODO PRÉ-SOCRÁTICO E SUA RELAÇÃO COM A ARTE

As primeiras investigações científicas e especulações filosóficas³ acerca da origem do universo, no Ocidente, tiveram início na Grécia, em torno do século VI a.C, impulsionadas por “uma nova mentalidade”, que, gradativamente, passou a “substituir as antigas construções mitológicas pela aventura intelectual”, marcando a transição da mentalidade “mito-poética” para a mentalidade “teorizante” (SOUZA, 1996, p. 5-6). Tal transição tornou-se possível devido às próprias condições estabelecidas naquele momento, como os fatores econômicos, sociais, políticos e geográficos que permitiram, ao longo dos séculos, “a eclosão do ‘milagre grego’, que teve na ciência teórica e na filosofia sua mais grandiosa e impressionante manifestação” (SOUZA, 1996, p. 7). Segundo Kirk; Raven; Schofield:

(...) a transição dos mitos para a filosofia, do *mythos* para o *logos*, como por vezes se tem dito, é muito mais radical do que o que supõe por um simples processo de des-personificação ou des-mitologização, entendido quer como uma rejeição da alegoria quer como uma espécie de descodificação; muito mais radical até (se a ideia não é um total disparate) que o que poderia estar implícito numa mutação quase mística de modos de pensar, do próprio processo intelectual. Mais exactamente, ela implica e é o resultado de uma mudança política, social e religiosa, mais do que uma mudança puramente intelectual, realizada longe da fechada sociedade tradicional (que na sua forma arquetípica é uma sociedade oral, em que a narração de histórias é um importante instrumento de estabilidade e análise), e é dirigida a uma sociedade aberta, em que os valores do passado perdem uma relativa importância, e opiniões radicalmente recentes se podem formar tanto a respeito da comunidade em si, como do seu meio em expansão (Kirk; Raven; Schofield, 2010, p. 69-70).

Nesse contexto, no qual a sociedade grega passou a buscar uma “unidade de compreensão racional, que organiza, integra e dinamiza conhecimentos”, a epopeia tornou-se imprescindível para o registro dessa nova mentalidade que surgia, visto que foi através dela que o homem grego cantou “o declínio das arcaicas formas de viver e

³ Resguardamo-nos, aqui, a não utilizarmos os termos “ciência” e “filosofia”, por entendermos não serem ainda, nesse período, formulados tais conceitos. Baseamo-nos, para tanto, em Kirk; Raven; Schofield, no extenso estudo sobre os pré-socráticos, no qual ressaltam que as ideias formuladas naquele momento não podem ser consideradas verdadeiramente filosóficas e, sim, “no seu contexto, mais propriamente mitológicas do que racionalistas, mas podem, não obstante, ser consideradas como significativos prelúdios das tentativas para explicar o mundo, tentativas essas que tiveram o seu início com Tales” (KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 2010, p. 1).

pensar” e anunciou “o futuro advento da era científica e filosófica” que a Grécia passou a vivenciar a partir do século VI a.C. (SOUZA, 1996, pp. 6-8). Dessa forma:

Resultantes da fusão de lendas eólicas e jônicas, as epopeias incorporaram relatos mais ou menos fabulosos sobre expedições marítimas e elementos provenientes do contato do mundo helênico, em sua fase de formação, com culturas orientais. A língua desses primeiros poemas da literatura ocidental é uma mistura dos dialetos eólio e jônico, com predominância do último. Entremendo lendas e ocorrências históricas – relatando particularmente os acontecimentos referentes à derrocada da sociedade micênica –, surgem então cantos e sagas que os aedos (poetas e declamadores ambulantes) continuamente foram enriquecendo. Constituídos por seqüências de episódios relativos a um mesmo evento ou a um mesmo herói, surgem, assim, “ciclos” que cantam principalmente as duas guerras de Tebas e a Guerra de Tróia. Desses numerosos poemas, apenas dois se conservaram: a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, escritos entre o século X e o VIII a.C. (SOUZA, 1996, p. 8).

Todos esses fatos históricos e imaginários, narrados por Homero, em suas epopeias, informam tanto sobre “a organização da *polis* arcaica” como sobre a “visão mito-poética dos gregos” (SOUZA, 1996, pp. 9-12) que, embora expressas na linguagem do mito e por intermédio das suas personagens, já se configuram como “resultado de uma mais directa, empírica e não-simbólica maneira de pensar” (KIRK; RAVEN; SCHOFIELD, 2010, p. 1), a qual, para além de anunciar o “avanço de um processo de racionalização e laicização da cultura, [...] conduzirá à visão filosófica e científica de um universo governado pela razão” (SOUZA, 1996, pp. 9-12). Todavia, segundo Kirk; Raven; Schofield:

O principal objectivo dos mais antigos e deliberados esforços para explicar o mundo continuou a ser o da descrição do seu desenvolvimento a partir de um começo simples e, por conseguinte, inteiramente compreensível. As questões atinentes à vida humana afiguravam-se como pertença de um tipo diferente de investigação — mais propriamente, da tradição poética, em que as hipóteses herdadas do passado, apesar de por vezes inconsistentes, eram ainda consideradas válidas. Além disso, o estado originário do mundo e o método pelo qual se diversificou foram frequentemente concebidos antropomorficamente, em termos de um progenitor ou par de progenitores. Esta tentativa de explicação genealógica persistiu mesmo depois do eventual abandono, por parte dos filósofos milésios, da estrutura mitológica tradicional (Kirk; Raven; Schofield, 2010, p. 2).

Nesse sentido, poderíamos entrever, a partir das epopeias homéricas, as transformações ocorridas não somente no que diz respeito ao âmbito econômico, político ou social, “mas também quanto à própria mentalidade e suas manifestações nos campos da arte, da religião, do pensamento” (SOUZA, 1996, p. 13). Em vista da gradativa racionalização do povo grego, essas transformações viabilizaram o

aparecimento das “primeiras formulações filosóficas e científicas dos pensadores de Mileto, de Samos, de Éfeso” (SOUZA, 1996, p. 13), considerados os primeiros a buscarem respostas mais racionais – a despeito das construções mitológicas de então – para explicar os fenômenos do universo. Para José Pessanha, comentador de Platão:

A explicação do mundo físico, desde os filósofos da escola de Mileto, convertia-se na procura de uma situação primordial que justificaria, em seu desdobramento, a situação presente do cosmo. [...] A explicação filosófica representava, assim, o encontro de um princípio (*arquê*) originário, e era, por isso mesmo, movida por interesse arcaizante, de busca das raízes, de desvelamento das origens (SOUZA, 1996, p. XVI).

Sobre os filósofos milésios, Friedrich Nietzsche, em *O pensamento na idade trágica dos gregos* (1982), declara que, embora já inseridos no processo de racionalização, eles refletiram da melhor forma o que constituía a essência do espírito helênico. Para Nietzsche, “todos os povos se envergonham quando se aponta para uma sociedade de filósofos tão maravilhosamente idealizada como a dos velhos mestres gregos”, pois que todos “esses homens são talhados de uma só pedra” (NIETZSCHE, 1982, p. 20).

Isso porque, conforme o filósofo alemão, esses pensadores encaravam seus questionamentos como uma proposição e não com o valor de uma verdade *a priori* e, independente de estarem certos ou não em relação às suas teorias, valiam as especulações e não a vontade de dar forma fixa ao pensamento. Ressaltando o sentido etimológico da palavra “sábio”, que, em grego, está ligada à palavra *sapio* – eu saboreio –, Nietzsche nos sugere que o grego antigo saboreava suas experiências antes de buscar conceituá-las, pois possuía “uma faculdade penetrante de saborear e de conhecer as coisas, uma aptidão notável de discernimento”, o que constituía, “então, segundo a consciência do povo, a arte genuína do filósofo” (NIETZSCHE, 1982, p. 30) – noção divergente, entretanto, da que a filosofia moderna assumiu.

Toda a busca pelo conhecimento de forma “irrefreada” é prejudicial, e, segundo Nietzsche, os gregos antigos souberam buscar o saber, porque o conhecimento era adquirido na medida em que era vivido. Assim, “(...) os gregos domaram o seu instinto de conhecimento, em si insaciável, mediante a consideração pela vida e mediante uma necessidade de vida ideal – porque o que aprendiam logo o queriam viver” (NIETZSCHE, 1982, p. 20). De acordo com o pensador alemão:

O juízo desses filósofos sobre a vida e sobre a existência em geral é muito mais significativo do que um juízo moderno, porque tinham diante de si a vida numa plenitude exuberante e porque neles o sentimento do pensador não se enreda, como em nós, na cisão do desejo da liberdade, da beleza, da grandeza da vida, e do instinto de verdade (NIETZSCHE, 1982, p. 22).

O pensamento e a vida, no período pré-socrático, eram vistos de maneira complementar e salutar e, por isso, tal época teria sido, de acordo com Nietzsche, o momento áureo da civilização grega. Para o pensador, a filosofia só possui real utilidade quando fortalece uma civilização; no entanto, para que isso aconteça, essa civilização já deve se encontrar fortalecida, pois em uma civilização enfraquecida ela só poderá enfraquecê-la ainda mais.

Por isso, ao cotejar o período pré-socrático e o socrático, ele questiona: “será possível encontrar o exemplo de um povo doente ao qual a filosofia tivesse restituído a saúde perdida?”, e afirma, em seguida, que se “alguma vez ela manifestou ser útil, salutar e preventiva, foi para com os povos sãos; aos doentes tornou-os sempre ainda mais doentes” (NIETZSCHE, 2007, p. 17). E continua, invertendo os valores atribuídos a esses dois períodos pela filosofia moderna:

Se contudo os gregos, precisamente no esplendor de sua juventude, tivessem tido a vontade do trágico e tivessem sido pessimistas? Se, para empregar uma palavra de Platão, o delírio tivesse sido justamente o que trouxe à Grécia os maiores benefícios? E se, por outro lado e pelo contrário, os gregos, na própria época de sua dissolução e de seu enfraquecimento, tivessem se tornado cada vez mais otimistas, mais superficiais, mais comediantes e também mais apaixonados pela lógica, mais ardorosos em conceber a vida de forma lógica, isto é, ao mesmo tempo mais “serenos” e mais “científicos”? Como? Apesar de todas as “ideias modernas” e dos preconceitos do gosto democrático, a vitória do *otimismo*, a racionalidade, desde então predominante, o *utilitarismo* prático e teórico, bem como a própria democracia, da qual é contemporâneo – tudo isso não poderia ser o sintoma do declínio da força, da aproximação da velhice e do cansaço fisiológico? (NIETZSCHE, 2007, p. 18).

A doença de que trata Nietzsche, em sua filosofia, é a racionalidade socrática e todo o pensamento lógico proveniente dela. Em seu livro *O nascimento da tragédia* (2007), Nietzsche busca reverter a crença propagada pela filosofia moderna, que teria conferido ao racionalismo socrático, à ciência e ao otimismo tudo de positivo no progresso da civilização ocidental e visto no pessimismo diante da vida – gerado pelas contradições que nela encontramos e na sua inextrincável apreensão – algo a ser combatido. No entanto, é a esse pessimismo que é atribuído a força motora que deu vida às grandes tragédias, gênero considerado, por Nietzsche, a “plasmação cultural que

melhor engendra a compreensão da vida, da cultura e do próprio fenômeno estético”, portador “de uma racionalidade mais basilar e, portanto, anterior a quaisquer outras formas de mediação entre o homem e a realidade” (FILHO, 2014, p. 204).

Partindo dessa premissa, Nietzsche lança luz sobre sua teoria estética, através da qual, buscando compreender como se deu a passagem da mentalidade “*mitopoiética*” para a “teorizante”, vai além das questões meramente contextuais, para resgatar nos impulsos artísticos encontrados na natureza as explicações para essa mudança. Sob esse viés, Nietzsche analisa não somente as obras de arte, mas também e, sobretudo, sua genealogia e seus efeitos na cultura e na vida do povo grego, salientando que “a existência do mundo só pode se justificar como fenômeno estético” (NIETZSCHE, 2007, p. 18) – o que não foi compreendido pelos gregos socráticos e pela doutrina cristã, que segundo Nietzsche, surge como:

(...) a mais extravagante variação do tema moral que tenha sido dado a entender à humanidade até o presente. Na verdade, não há nada mais inteiramente oposto à interpretação, à justificação puramente estética do mundo, [...] do que a doutrina cristã, que é e quer ser *somente* moral, e que, com suas medidas absolutas, por exemplo, com sua veracidade de Deus, relega a arte, toda arte, no reino da *mentira*, isto é, nega-a, a reprova, a condena. Por trás de semelhante maneira de pensar e avaliar [...], percebi desde sempre a *hostilidade* à vida, a aversão rancorosa e vingativa contra a própria vida: pois, toda a vida se fundamenta na aparência, na arte, na ilusão, na ótica, na necessidade da perspectiva e do erro (NIETZSCHE, 2007, p. 19).

Em sua teoria estética, o filósofo alemão destaca que existem, na natureza, duas pulsões artísticas contraditórias e complementares que atuam, na maioria das vezes – embora não somente –, de maneira alternada na propulsão do pensamento, e que determinam, por conseguinte, o contínuo desenvolvimento da arte. “O apolíneo e o dionisíaco são princípios artísticos de natureza que não são apenas diferentes, mas contraditórios, embora se complementem ao ocupar um mesmo espaço cênico na concepção estética da existência”, e representam, respectivamente, os mundos estéticos do sonho e da embriaguez (FILHO, 2014, p. 208).

Para Nietzsche é “a suas duas divindades das artes, Apolo e Dioniso, que se liga nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origem como dos fins, que subsiste no mundo grego” (NIETZSCHE, 2007, p. 27). O sonho apolíneo permite ao homem interpretar a vida, assim:

(...) com a ajuda desses exemplos [do sonho], ele se exercita para a vida. Não são somente as imagens agradáveis e alegres que experimenta em si com essa

absoluta lucidez, mas também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos repentinos, as brincadeiras do acaso, as esperas angustiantes, numa palavra, toda a *Divina Comédia* da vida, com seu *Inferno*, se desdobra também diante dele, não somente como um espetáculo de fantasmas, de sombras – pois ele vive e sofre essas cenas – e, no entanto, sem que possa afastar realmente essa impressão fugaz da aparência. [...] nosso ser mais íntimo, o substrato comum de todos nós, experimenta o sonho com um prazer profundo e com uma alegre necessidade (NIETZSCHE, 2007, p. 29).

É através do instinto apolíneo, do *principium individuationis*, que o homem se reconhece sozinho em sua existência diante de todos os infortúnios. Já o instinto dionisíaco, por outro lado, representa a “aliança do homem com o homem” e, por meio do qual, “a natureza alienada, inimiga, subjugada [...] celebra sua reconciliação com seu filho pródigo, o homem” (NIETZSCHE, 2007, p. 31).

Aqui, perdendo a sua individualidade e subjetividade, o “homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a potência estética da natureza inteira, para a máxima satisfação do Um primordial” (NIETZSCHE, 2007, p. 32). A natureza engendraria, nesse sentido, os dois instintos: o dionisíaco, representando o caos, a desmedida e a força intempestiva do Um primordial; e o apolíneo, o apaziguamento, a medida e a contenção do caos, pelo *principium individuationis*.

Com a impetuosa invasão dos bárbaros e seus costumes bizarros – donde ocorre, nas artes, a predominância dos ditirambos dionisíacos (cujo coro ditirâmico teria dado origem a tragédia) –, o povo grego chega, por meio da sabedoria popular, à “consciência da temeridade da existência [...] anunciada na figura de Sileno”, companheiro de Dioniso, oriunda da ausência de inteligibilidade do mundo diante das duas pulsões constitutivas da natureza (FILHO, 2014, p. 206). Por conta dessa inabilidade do homem em lidar com tais pulsões:

(...) a cultura grega arcaica possui a marca do pessimismo de forma contundente. Tal pessimismo consiste numa plasmação cultural que eleva à consciência a absurdidade da existência. Trata-se da consciência de um fundo abissal, contraditório e caótico que não cabe em si mesmo, porque é excesso e, nesta medida, não possui qualquer traço de legibilidade. Esse núcleo abissal e pulsante de forças existências, porque na incomensurabilidade consigo mesmo não é índice de sua própria verdade, se perde e incessantemente se recria no absurdo do sem sentido (FILHO, 2014, p. 206).

Diante do pessimismo decorrente da incompreensibilidade do mundo, após as encenações das figuras mitológicas nos ditirambos dionisíacos, os gregos viram-se dominados pela vontade apolínea de reverter tal quadro e, motivados por essa vontade, erigiram o esplendoroso “*mundo intermediário e estético dos deuses olímpicos*”

(NIETZSCHE, 2007, p. 38-39) – narrado tão belamente pelas epopeias homéricas –, para que pudessem, enfim, dar razão a sua existência. Conforme nos diz Nietzsche no trecho abaixo:

Agora a montanha encantada do Olimpo se entrebrea diante de nossos olhos e nos mostra suas raízes. O grego conheceu e sentiu as angustias e os horrores da existência: para que lhe fosse possível viver, era necessário que se interpusse o fervilhante esplendor do sonho olímpico. Essa enorme desconfiança para com as forças titânicas da natureza, essa Moira que reinava sem compaixão sobre todos os conhecimentos, esse abutre do grande amigo da humanidade, Prometeu, esse horrível destino do sábio Édipo, essa maldição da raça dos Atridas, que força Orestes a assassinar sua mãe, numa palavra, toda essa filosofia do deus das florestas, com os mitos que a ela se ligam, essa filosofia em virtude da qual morreram os melancólicos etruscos – tudo isso foi, perpetuamente e sem trégua, superado, vencido pelos gregos, pelo menos velado e afastado de seu olhar (NIETZSCHE, 2007, p. 38-39).

Os homens gregos dando-se conta “do horror da existência, estabeleceu como condição de possibilidade da vida os deuses; feitos mediação entre o homem e a literalidade da vida. Nesse sentido, os deuses olímpicos são um véu para suportar o horror e o temor da vida” (FILHO, 2014, p. 207-208). Assim, os gregos dóricos foram defendidos e protegidos, durante algum tempo, pela oponente figura de Apolo, que lhes conferiu, através da arte, um sentido à vida. Percebemos, então, que:

No estágio apolíneo, a “vontade” deseja tão violentamente essa existência, o homem homérico se identifica tão inteiramente com ela, que sua própria queixa se transforma num hino à vida. [...] na arte, devemos reconhecer o apogeu da ação da cultura apolínea que sempre deve, em primeiro lugar, derrotar um império de titãs, vencer monstros e, pela poderosa ilusão de alegres sonhos, triunfar sobre o profundo horror do espetáculo do mundo e da mais exasperada sensibilidade ao sofrimento. [A arte apolínea] não deve ser tomada senão como a completa vitória da ilusão apolínea: uma ilusão semelhante àquelas suscitadas tão frequentemente pela natureza para atingir seus propósitos. O fim verdadeiro é dissimulado por uma imagem ilusória (NIETZSCHE, 2007, p. 40).

Nessa perspectiva, à arte – “plasmação cultural que eleva o homem grego à consciência de si” – caberia a função de restauradora da ordem, garantindo ao homem sua permanência “serena” e harmônica no mundo (FILHO, 2014, p. 207). Por meio da estética, os gregos apolíneos elaboram uma contenção diante do caos causado pela pulsão dionisíaca, que, naquele momento, torna-se encoberto. “Os deuses olímpicos representam, assim, a vitória sobre as forças titânicas e subterrâneas que ameaçam a existência humana”, mas de forma alguma significa “a aniquilação de tais forças”, no máximo “seu apaziguamento imagético” (FILHO, 2014, p. 208).

A vida, uma vez mais e eternamente – de acordo com a teoria estética de Nietzsche – justifica-se como “fenômeno, como prazer estético. A arte, mais especificamente a arte apolínea, é o esforço de conferir significado às infinitas possibilidades de formas fenomênicas”, que somente atinge a sua verdade no plano do sensível (FILHO, 2014, p. 210). É nesse sentido que:

A cultura grega se apresenta especialmente fértil a Nietzsche porque emblematicamente encarna a coragem diante da inexorabilidade do destino e das tentativas narcóticas de negação da tragicidade da vida. Mas, ainda que a arte e vida estejam intimamente imbricadas, elas não são domínios intercambiáveis. A arte é o testemunho de um impulso de natureza cuja verdade e vitalidade não são legíveis e nem suportáveis como tal em nenhum outro lugar. E aí jaz a importância do estetismo no cenário contemporâneo. Trata-se da apreensão dos fundamentos da realidade fenomênica pela via da experiência estética. O estético é a via de compreensão do humano e de suas contradições pacificadas e/ou negadas pela cultura (FILHO, 2014, p. 221).

No entanto, foi esse mesmo impulso apolíneo – predominante na cultura grega e que proporcionou, outrora, uma conciliação do grego com suas verdades mais recônditas – que levou a civilização ocidental ao mais extremo racionalismo, culminando no cientificismo teórico socrático que, para o filósofo alemão, teria sido o motivo da decadência de toda a cultura grega. Em vista disso, Nietzsche salienta:

E ainda, aquilo de que morreu a tragédia, o socratismo da moral, a dialética, a ponderação e a serenidade do homem teórico – como? Esse mesmo socratismo não poderia ser justamente o sinal da decadência, do esgotamento, da fragilização, do anarquismo que dissolve instintos? E a “serenidade helênica” dos últimos gregos não seria apenas um crepúsculo? A vontade epicúrea *contra* o pessimismo somente uma precaução de doente? E a própria ciência, nossa ciência – sim, vista como sintoma de vida, o que significa no fundo toda a ciência? Qual é a finalidade, pior ainda, *de onde* procede toda a ciência? Como? Porventura o espírito científico é somente um temor e uma escapatória diante do pessimismo? Um expediente sutil *contra – a verdade?* E, falando moralmente, algo como o medo e a hipocrisia? Falando imoralmente: uma astúcia? Ó Sócrates, Sócrates, teria sido este *teu* segredo? Ó misterioso irônico, teria sido esta tua – ironia? (NIETZSCHE, 2007, p. 14).

Nesses termos, de acordo com a concepção nietzschiana, emergindo como uma cura ao pessimismo, o racionalismo teórico “precipita-se (...) sobre tudo o que se pode conhecer, levada pelo desejo cego de tudo querer conhecer por qualquer preço; em contrapartida, o pensamento filosófico está sempre no enlace das coisas que vale a pena saber” e é extremamente válido enquanto intuição, já que na medida em que se almeja comunicá-lo, faz-se por meio de uma “transposição metafórica e absolutamente

inadequada para outra esfera e para outra linguagem” – a da arte (NIETZSCHE, 1982, p. 31). Em outras palavras:

(...) o tema do dizível e do indizível na linguagem, e pela linguagem, é constitutivo da filosofia. Mas esta questão assume várias figuras. Aquilo que não pode ser dito foi, muitas vezes, interpretado como sendo a fonte divina da linguagem e da existência humanas, seu fundamento tão necessário como inacessível, como a figura de Deus ou do Bem supremo que, a rigor, nem pode ser nomeada, já que a nomeação restringiria sua infinitude. Esse motivo teológico primordial, comum à tradição judaica e à platônica, percorre toda a tradição filosófica [...]. Ao chamar este indizível de “Deus” e ao saber da insuficiência desta nomeação, o discurso da metafísica também afirma, de inúmeras maneiras, que seu fundamento último, fonte da linguagem e da razão, do logos, nele está presente e, simultaneamente, lhe escapa (GAGNEBIN, 2006, p. 208).

Em função dessa necessidade humana pela busca do conhecimento do que é, em si, incognoscível e pela contenção do caos dionisíaco, estimulada pela pulsão apolínea, veremos a seguir como se estabeleceu – fundamentada no racionalismo teórico/científico norteador dessa prática – a partilha dos saberes filosóficos e artísticos, em tempos de consagração das perspectivas miméticas de Platão e Aristóteles.

2.2 A ARTE NOS REGIMES MIMÉTICOS E POÉTICOS DO PENSAMENTO

A delimitação da filosofia enquanto “*gênero discursivo diferente de outros gêneros discursivos em vigor*”⁴ (GAGNEBIN, 2006, p. 205) teve início em Platão que – sob a influência do racionalismo socrático – buscava, através da ciência, atingir o pleno saber e a verdade de todas as coisas. Tal mudança no plano epistemológico marca um processo de transição da atividade filosófica de transmissão oral – ligada ao caráter reflexivo e meditativo da linguagem na busca pelo autoconhecimento – para uma filosofia de transmissão escrita – já direcionada pedagogicamente para a formação do cidadão ateniense. Segundo Gagnebin:

(...) esta relação entre filosofia, texto e escritura advém de uma partilha anterior entre tradição oral, mítica ou poética, transmissão oral da *sabedoria* e transmissão escrita, no seio de instituições socioculturais diversas. A questão da prevalência da transmissão escrita em filosofia recorta, portanto, a questão da progressiva separação entre uma filosofia ligada especificamente a seu ensino, da Academia de Platão até as universidades de hoje, uma *Schulphilosophie*, diz Kant, mais técnica e erudita, e uma *Weltphilosophie* (Kant igualmente) ou filosofia universal, isto é, um exercício de meditação, de reflexão, uma prática teórica que retoma os problemas fundamentais da existência humana e, em particular, pode assumir uma posição ético-política no debate da cidade, no espaço público comum aos cidadãos (GAGNEBIN, 2006, p. 207).

Tal partilha ocorreu paulatinamente na medida em que Platão, na busca por esse conhecimento pleno, inicia suas proposições sobre o mundo das ideias, que consistiria em estabelecer um modelo ideal de princípios que serviria como medida para a conduta humana. Houve, nesse momento, em Platão:

(...) o progressivo desligamento das posições originariamente socráticas e a formulação de uma filosofia própria, a partir da nova solução para o problema do conhecimento, representada pela doutrina das ideias: formas incorpóreas e transcendentais que seriam os modelos dos objetos sensíveis (PESSANHA, in: PLATÃO, 1987, p. XII).

De acordo com a teoria das ideias, a realidade se dividiria em dois mundos distintos: o inteligível e o sensível. Ao mundo inteligível, são atribuídos verdade e conhecimento pleno, ao sensível, mundo dos seres da natureza e dos homens, a função de cópia sensível do modelo ideal inteligível e, como tal, afastado de toda a verdade, em situação de dessemelhança com o verdadeiro. Assim, perfeitas “e imutáveis, as ideias

⁴ Grifos do autor.

constituiriam os modelos ou paradigmas dos quais as coisas materiais seriam apenas cópias imperfeitas e transitórias. Seriam, pois, tipos ideais, a transcender o plano mutável dos objetos físicos” (PESSANHA, in: PLATÃO, 1987, p. XVII).

A arte, nesse contexto, deveria assumir o papel de aproximar os cidadãos atenienses do mundo inteligível, sendo orientada pedagogicamente para essa finalidade. No entanto, à arte poética – vista pelos gregos, até aquele momento, como algo divinizado e diferenciado do valor das artes plásticas, tendo na figura do poeta “uma classe totalmente outra, próxima à dos inspirados e possuídos, profetas e sacerdotes, os sábios tradicionais” (SANTORO, 2007, p. 6) – foi relegado, por Platão, um papel indigno.

Como afirma Fernando Santoro, em seu artigo “A poética de Aristóteles e sua recepção” (2007), “Sócrates, na *República* de Platão, define a poesia como imitação” e o faz “explicitamente para denegrir a poesia, para torná-la de mesmo valor que a pintura ou escultura, coisa de artesãos [*basauoi*], profissão de artífices manuais, socialmente inferiores na hierarquia da cidade antiga” (SANTORO, 2007, p. 6). Sendo, assim, a arte poética imitação do mundo sensível – já uma cópia do mundo inteligível – afasta-se duplamente do verdadeiro, levando os indivíduos ao engano e ao erro. Segundo Santoro:

Dizer que a poesia é imitação, para a teoria apresentada na *República*, é distanciá-la duplamente da verdade, pois em primeiro lugar está a verdade na ideia em si mesma de algo; se um artesão vislumbra esta ideia e produz um objeto, este é gerado a uma certa distância da verdade, e se um poeta canta nos seus versos este objeto, então ele está afastado mais ainda da verdade. O poeta, sendo imitador, é um artífice de segunda categoria, o mais afastado da verdade, próximo aos prestidigitadores e ilusionistas. Isto é quase uma afronta ao senso comum dos gregos, que cultuavam seus poetas como os mais sábios dentre os homens, porta-vozes de seu panteão tradicional e do conhecimento das virtudes (SANTORO, 2007, p. 6).

Todavia, com receio de que os poetas influenciasses negativamente os cidadãos atenienses, por entender que seus versos seriam prejudiciais ao seu ideal de sociedade – inspirando falsos valores e corrompendo a juventude –, a poesia é rebaixada, por Platão, a um plano inferior, ao plano da imitação, do simulacro, e os poetas banidos de sua *polis* idealizada. Nesse sentido, com Platão:

(...) a noção de imitação adquire acepção metafísica, como lógica decorrência do “distanciamento” entre o plano sensível e o inteligível. Os objetos físicos – múltiplos, concretos e perecíveis – aparecem como cópias imperfeitas dos arquétipos ideais, incorpóreos e perenes. O mundo sensível seria uma

imitação do mundo inteligível, pois todo o universo, segundo a cosmogonia do *Timeu*, seria resultante da ação de um divino artesão [...] que teria dado forma, pelo menos até certo ponto, a uma matéria-prima [...], tomando por modelo as ideias eternas. A arte divina teria produzido as obras da natureza e também as imagens dessas obras [...]. Analogamente, a arte humana produz de dupla maneira: o homem tanto constrói uma casa real como, na condição de pintor, pode reproduzir num quadro a imagem dessa casa. O artista aparece por isso, na *República*, como “criador de aparências”. [...] A relação cópia-modelo usada metafisicamente por Platão para explicar a relação sensível-inteligível reaparece assim em sua concepção estética e justifica as restrições feitas aos artistas na *República*. Particularmente os poetas, como Homero, são aí apresentados como fazendo “simulacros com simulacros, afastados da verdade” (PESSANHA, in: PLATÃO, 1987, p. XVIII-XIX).

Por esse motivo, sob o olhar de Platão, Homero e seus pares assumem o caráter de “duplamente enganadores: [...] em seu *mythoi* que nos apresentam deuses que desmentem a própria ideia do divino; em sua *lexis*, quando escondem sua palavra na palavra de seus personagens” (RANCIÈRE, 1995, p. 27-28), enquanto deveria, como toda a arte imitativa, “preservar o caráter de cópia de seus produtos, não querendo confundi-los com os objetos reais” (PESSANHA, in: PLATÃO, 1987, p. XIX). Daí que Platão, na ausência de exemplaridade, defende o banimento dos poetas de sua *República*, afirmando que:

Em seguida aos políticos, fui procurar os poetas, tanto os que escreviam ditirambos e tragédias como os demais, convencido de que diante daqueles confirmaria minha ignorância e sua superioridade. Peguei suas melhores poesias, as que considerava mais bem construídas, e indaguei aos próprios poetas o que eles pretendiam dizer; porque dessa maneira aprenderia alguma coisa com eles. [...] diante disto, descobri que não era por nenhum tipo de sabedoria que eles faziam versos, mas por uma propensão e inspiração natural que eu desconheço, como adivinhos e vaticinadores, que dizem de fato muitas coisas belas, mas não conhecem nada do que dizem, e aproximadamente o mesmo, e isto eu percebi com clareza, é o que ocorre entre os poetas (PLATÃO, 2000, p. 72).

O pensamento filosófico, nesse contexto, deveria ser orientado para que o indivíduo alcançasse a verdade, e para isso, segundo Platão, “deveria, em última instância, basear-se numa *episteme* (ciência) e ultrapassar o plano instável da opinião (*doxa*)”, oferecido por outros saberes (PESSANHA, in: PLATÃO, 1987, p. XII). Seu objetivo, ao aproximar a atividade filosófica da ciência, era o de distinguir do filósofo tanto os poetas como os sofistas – até então figuras de grande valor na *polis* grega –, responsáveis por trazer “uma falsa aparência de ciência universal, mas não a realidade” (PLATÃO, 1987, p. 151).

O pensamento platônico, dessa forma, constrói-se como um jogo de hipóteses interligadas, no qual, ao relativismo dos sofistas, opõe-se não somente uma “afirmação de verdade simplória e dogmática”, mas a busca do conhecimento, considerada, nessa perspectiva, não como “ponto de partida mas a meta a ser alcançada” (PESSANHA. In: PLATÃO, 1987, p. XV). De acordo com Gagnebin:

Na época de Platão, a filosofia tentava se distinguir de dois tipos principais de discursos muito importantes do ponto de vista cultural e político em Atenas: primeiro, a poesia épica e trágica – encarnada por Homero (a poesia épica), o Mestre da Grécia, estudado pelos meninos em seu aprendizado de futuros cidadãos; e por Sófocles e Eurípedes (a poesia trágica), encenados anualmente para o conjunto dos cidadãos (as críticas de Platão às práticas pedagógicas vigentes e aos saberes artísticos e miméticos de seu tempo pressupõem esse papel central da poesia na formação pedagógica dos cidadãos e na vida política da cidade, papel que, hoje, a poesia deixou totalmente de ter). Em segundo lugar, a retórica e a sofística, ambas práticas discursivas ligadas ao nascimento de formas jurídicas codificadas, à instituição do tribunal e de uma esfera do direito [...] diferente do domínio de poder do soberano; práticas igualmente relacionadas com o peso crescente da palavra, do saber falar e do saber persuadir (GAGNEBIN, 2006, p. 205).

É com Aristóteles, contudo, que a filosofia faz as pazes com a arte, resgatando, ao menos no que diz respeito às artes literárias, “aquele valor arcaico tradicional de sabedoria e verdade” (SANTORO, 2007, p. 6). Seguindo nos caminhos da tradição platônica, Aristóteles parte de muitos de seus princípios – sobretudo em relação ao tema do papel da arte na educação do cidadão ateniense –, refletidos a partir dos poemas épicos e da dramaturgia.

Todavia, na concepção aristotélica, a arte literária – a despeito das constatações platônicas, acerca da noção de dessemelhança–, trataria dos acontecimentos para além dos dados estritamente históricos, de maneira a abranger as diversas possibilidades do que poderia ser. Aqui, o saber poético, de valor universal, sobrepõe-se ao saber histórico, ligado ao dado estritamente factual. Nesse sentido:

A *mimesis* aristotélica é um contraponto à *mimesis* de Platão, não define o valor artístico (baixo) mas vem resgatar o valor de verdade: se, para Platão, a imitação era o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão, para Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação. A função mimética, em Aristóteles, nem é uma exclusividade das artes poéticas, ela se apresenta também, por exemplo, na linguagem humana em sua função de representar as coisas. Tal função, a de adequar o nome ou signo em geral à coisa significada, é a função mimética ou representativa da linguagem, lugar em que pode acontecer o verdadeiro ou o falso (SANTORO, 2007, p. 6-7).

Nesse momento ocorre o sutil afastamento entre a filosofia e a racionalidade socrática e, conseqüentemente, sua aproximação com a poesia, conferindo a ela o mesmo *status* que obtinha outrora, algo com valor universal. Para Santoro, esta “concepção de *mimesis* mais afinada com as ideias de representação, linguagem e educação resgata o valor tradicional da poesia grega: educadora e formadora da cultura tradicional” (SANTORO, 2007, p. 7), ainda que dentro da compreensão de *mimesis* platônica.

Se para Platão, a arte teria – através de sua “beleza sensível” – o poder de atrair “pelo prazer o jovem incauto para as garras malélicas da falsidade e dos sentimentos fracos”, sobretudo as artes dramáticas seriam responsáveis por amolecer “os sentimentos dos jovens, desvirtuando-lhes o caráter”: por um lado, através da tragédia, inculcando-lhes as “fraquezas do terror e da paixão”; por outro, da comédia, tornando-os “propensos ao despudor” (PLATÃO, apud SANTORO, 2007, p. 7). Para Aristóteles, as artes dramáticas mostrariam, numa situação de verossimilhança, as experiências possíveis, criando e despertando sentimentos que purificam e educam, atribuindo à arte um caráter também pedagógico.

Assim, na concepção aristotélica, a tragédia e a comédia se distinguiriam somente “neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores, aquela superiores aos da realidade” (ARISTÓTELES, 2008, p. 40), universalizando seus caracteres. Entretanto, ambas, como artes representativas, seriam igualmente importantes no quesito aprendizagem. Para Aristóteles:

Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala (ARISTÓTELES, 2008, p. 42-43).

Dessa forma, Aristóteles em sua *Poética* consegue retratar os poetas demonstrando o caráter não só pedagógico de sua poesia, mas como representação do real, demonstra também o caráter catártico da poesia enquanto modo de lidar com as possibilidades, seguindo as regras da verossimilhança e da necessidade, através de situações exemplares. Ele não apenas vê “um caráter didático na representação mimética”, ele “atribui ao poeta uma visada sobre o real que o aproxima da perspectiva universal de conhecimento, como o filósofo” (SANTORO, 2007, p. 8).

No entanto, em Aristóteles ainda permanece a reificação do pensamento que sobrepunha ao não-saber o saber, ao *pathos* o *logos*. Por isso, segundo Rancière:

A ordem da representação significa essencialmente duas coisas. Em primeiro lugar, uma determinada ordem das relações entre o dizível e o visível. [...], em segundo lugar, é uma determinada ordem das relações entre o saber e a ação. O drama, diz Aristóteles, é ordenação de ações (RANCIÈRE, 2009, p. 22).

Ao analisar, em seu livro *O inconsciente estético* (2009), porque a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, foi amplamente rejeitada no período clássico, Rancière defende que essa ideia de ordenação aristotélica, vigente naquele momento, opõe-se radicalmente à performance edípica do “*pathos* do saber” (RANCIÈRE, 2009, p. 22), predominante à época trágica. Para Rancière:

A tragédia de Sófocles é feita desse *pathos*. E é ele que o próprio Aristóteles já não consegue mais entender, recalcando-o atrás da teoria da ação dramática, que faz advir o saber segundo a engenhosa maquinaria da peripécia e do reconhecimento. É ele, enfim, que faz de Édipo, na idade clássica, um herói impossível, salvo com correções radicais. Impossível não porque mata o pai e se deita com a mãe, mas pelo modo como aprende, pela identidade que encarna nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido (RANCIÈRE, 2009, p. 23).

Vale lembrar que a concepção de arte nos regimes miméticos e poéticos – de Platão e Aristóteles – era bem diferente da que temos hoje. Em seu estudo, Fernando Santoro ressalta que a arte, naquele período, possuía um caráter estritamente pedagógico, no sentido de fazer refletir sobre a educação e a criação de valores, “em dois níveis: intelectual de um lado, sentimental-moral de outro” (SANTORO, 2007, p. 5). Portanto, segundo Santoro:

A estética, como teoria do belo artístico, é uma visada filosófica moderna, preocupada com os juízos de valor sobre o belo sensível que emana das obras de arte. Quando Aristóteles nomeia o seu tratado de *Poética*, o que está em jogo é menos a avaliação do belo sensível do que os saberes empregados em produzi-lo e o que é que se quer efetivamente produzir, a finalidade da produção, seu resultado último. [...] A *Poética* de Aristóteles, menos que um tratado de arte, de saber fazer e produzir o belo, é já uma investigação filosófica que implica, além de considerações sobre o fazer poético, a avaliação da inserção prática das artes na formação e elevação espiritual dos homens (SANTORO, 2007, p. 5).

Nesse sentido, tanto a filosofia como a literatura – ou a arte literária, como vimos até agora – e os demais saberes foram moldados, ao longo dos séculos, com objetivos

bem definidos, que visavam, acima de tudo, a um caráter pedagógico de formação do homem. As discussões sobre essas noções vão além do caráter doutrinário do saber, revelando, diante dessas cambiantes definições, o jogo de poderes que subjazem a essas partilhas. No entanto, a partir do século XIX, observamos, uma vez mais, mudanças na mentalidade do homem e, com isso, uma nova percepção dos saberes, em especial, da filosofia e da literatura.

2.3 A ARTE NO REGIME ESTÉTICO DO PENSAMENTO

Na esteira da teoria estética formulada por Nietzsche, em fins do século XIX – segundo a qual a arte e o pensamento não podem ser apreendidos enquanto formas dissociadas, como fizeram crer, durante muitos séculos, Platão e Aristóteles –, o teórico Jacques Rancière busca assinalar, a partir de alguns dados observados na transição do século XVIII para o século XIX, a manifestação de uma nova configuração estética, que remeteria a:

(...) um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2005, p. 13).

Nesse regime, “os atos estéticos” surgem “como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIÈRE, 2005, p. 11), cujo resultado se dá no campo do sensível e se estabelece historicamente, segundo Rancière, com base numa partilha. Essa “partilha do sensível” – aquilo que nos permite ver o “espaço comum partilhado” e, ao mesmo tempo, suas “partes exclusivas” – consiste “num recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 15-16).

Trata-se, portanto, dentro desse novo regime, de considerar a maneira como a arte é produzida, em determinado momento; como ela é apreendida e o que faz com que ela seja produzida daquela maneira; quais fatores externos estão envolvidos, e em que medida, na elaboração de um modelo artístico; e a quem essa arte se destina e por quê: em suma, trata-se de pensar a arte em tudo o que a constitui e em seu entrelaçamento com outros saberes. Nessa perspectiva, a “partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Esse novo regime, portanto, pressupõe também uma nova estética, que:

(...) não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de

pensamento da arte, de uma idéia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 11-12).

A partir dessa “revolução estética”, Rancière – retomando o regime ético das imagens (ou mimético) e o representativo das artes (ou poético) – pretende pontuar, nesses períodos, as “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 17), ou seja, qual papel exercia a arte na formação da *polis* grega. Como vimos anteriormente, durante o regime ético de Platão, a concepção de arte encontrava-se centrada em aspectos imagéticos, que se configuravam em torno de questões relativas ao seu “teor de verdade” e ao seu objetivo, orientado pela maneira como davam “às crianças e aos espectadores cidadãos uma certa educação”, inscrevendo-se, deste modo, “na partilha das ocupações da cidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 28-29).

Para Rancière, trata-se, “nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades”, em relação às posições que eles ocupam na *polis* grega (RANCIÈRE, 2005, p. 29). Desse modo:

Antes de se fundar no conteúdo do imoral das fábulas, a proscrição platônica dos poetas funda-se na impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo. A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares. Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas”, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços. O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda a parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo o fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

A arte poética estaria, nesse sentido, em desacordo com o regime político proposto por Platão que, em sua *República*, buscava a delimitação identitária dos cidadãos atenienses, assim como a distribuição das posições sociais, enquanto ela – a arte – regia-se segundo “um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo. Esse regime estético da política é propriamente a democracia” (RANCIÈRE, 2005, p. 18).

Diante do reconhecimento do discurso literário enquanto discurso dissimulador, sem “pai” e embaralhador de verdades, Platão exclui o poeta imitador de sua *polis*, num gesto que “não é senão consequência do gesto que lhe designa seu lugar” (RANCIÈRE, 1995, p. 28). Por esse motivo, com Platão, foi dada mais importância à *História*, em

detrimento das artes, já que aquela se limitaria a descrever os fatos tal como são, não causando o “embaralhamento” que a estas eram atribuídas.

Já o regime representativo aristotélico – seguindo na mesma perspectiva – instaurou uma concepção de arte dentro de toda uma normatividade não mais pautada no “teor de verdade” platônico, mas em valorações pelas quais a arte era distinguida como “boa” ou “ruim”, “baixa” ou “elevada”, também de acordo com um propósito pedagógico de formação da sociedade (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 88). Entretanto, partindo de “um princípio normativo de inclusão”, Aristóteles passa a definir “condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 31). Ocorre, nesse momento, portanto:

(...) a separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre artes etc (RANCIÈRE, 2005, p. 31)

É assim que Aristóteles reconcilia-se com a poesia, ao retomar “a imagem [platônica], disposto a inverter o valor dela, louvando em Homero a arte suprema daquele que sabe desaparecer no poema e neste organizar o engano” (RANCIÈRE, 1995, p. 30). Dessa forma, na condição de artista, o poeta – dessa vez reconhecidamente “pai” de seu discurso – torna-se o criador de imagens possíveis e universais, e não mais o dissimulador de verdades, ainda que dentro de um regime de representação da linguagem.

Por isso, para Rancière, o “legislador técnico da *Poética* realiza então, melhor que o legislador político da *República*, a colocação do poema em seu lugar” (RANCIÈRE, 1995, p. 28), ao reconhecer, da melhor maneira, sua função de simulacro e, através dele – de seus temas, personagens e ordenação factual – determinar os valores hierárquicos que norteariam as artes e a própria sociedade por um longo tempo. Assim, cotejando os dois regimes, o filósofo ressalta em relação à cena trágica:

Para Platão, ela é portadora da síndrome democrática ao mesmo tempo que do poder da ilusão. Isolando a *mímese* em seu espaço próprio, e circunscrevendo a tragédia em uma lógica dos gêneros, Aristóteles, mesmo que não se tenha proposto a isso, redefine sua politicidade. E, no sistema clássico da representação, a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta

hierarquia, das situações e maneiras de falar. O paradigma democrático se tornará um paradigma monárquico (RANCIÈRE, 2005, p. 24-25).

Por isso tal regime foi considerado “*representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar” (RANCIÈRE, 2005, p. 31) de toda uma coletividade, durante séculos, subordinando, de forma paradigmática, o saber, o visível e o dizível ao discurso histórico. Conforme podemos observar no trecho abaixo:

No cerne desse regime, havia certa ideia do poema como disposição ordenada de ações, tendendo para sua resolução através do confronto de personagens que perseguiam fins conflitantes e que manifestavam em sua fala suas vontades e sentimentos segundo todo um sistema de conveniências. Tal sistema mantinha o saber sob o domínio da história e o visível sob o domínio da palavra, numa relação de contenção mútua do visível e do dizível (RANCIÈRE, 2009, p. 49).

A influência do regime aristotélico persistiu nas artes literárias até meados do século XVIII, quando a mesma ainda fazia-se mais ligada ao “saber dos letrados” que a “arte dos escritores”. As belas-artes (ou belas-letras), como eram denominadas na idade clássica, eram definidas, nesse contexto, por regras bem precisas ligadas ao conhecimento prático da poesia e da eloquência, correspondendo a certas atividades utilizadas na construção da obra literária. Assim, elas punham:

(...) em prática saberes precisos correspondentes às três grandes atividades usadas na construção da obra: a *inventio*, que determinava os assuntos, a *dispositio*, que organizava as partes do poema ou do discurso, a *elocutio*, que dava aos caracteres e aos episódios o tom e os complementos que convinham à dignidade do gênero ao mesmo tempo que à especificidade do assunto. Regras técnicas indicavam os meios de produzir efeitos expressivos específicos. Regras de gosto permitiam julgar quais efeitos deviam ou não deviam ser produzidos. As aulas de literatura do século dezoito ensinavam o letrado a apreciar as obras a partir desses saberes e dessas normas (RANCIÈRE, 1995, p. 25).

As belas-letras, portanto, não eram consideradas uma arte em si, mas algo importante para a compreensão e a apreciação das obras literárias. Sua mudança conceitual se deu de forma gradativa, na transição do século XVIII para o século XIX, quando ocorreu sua “passagem de um saber para uma arte”, passando, assim – sob o epíteto de “literatura” – a designar seu próprio “objeto” (RANCIÈRE, 1995, p. 25). A partir desse momento, a literatura tornou-se a “atividade daquele que escreve”, ampliando o seu alcance e contemplando, para além das belas-letras – da poesia e da

eloquência –, “o conjunto das artes da língua desde o primórdio das eras, dos textos sagrados e saberes retóricos até os romances modernos, passando pelos grandes gêneros poéticos – trágico, épico e lírico” (RANCIÈRE, 1995, p. 26).

A mudança na noção de literatura de algo restrito, técnico, para algo mais amplo surgiu justamente da necessidade de “supressão” das belas-letas, que reconheciam apenas a “grande poesia” (épica e dramática) e a eloquência, em detrimento de outros gêneros que ali despontavam, como a poesia lírica e o romance. Com o gênero romanesco, na sua forma “abrangente e elástica”, os critérios aristotélicos de composição textual tornaram-se contestáveis por meio de uma escrita que passou a promover “deslocamentos e transformações”, tanto no que diz respeito à “ordenação interna que subordinava os detalhes à perfeição do conjunto”, quanto aos “encadeamentos de causas e de efeitos que asseguravam a inteligibilidade da narrativa através de seu desenvolvimento temporal” (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 92). Assim:

A essa poética [aristotélica], a era romântica opõe uma poética dos signos a partir da qual o encadeamento causal segundo a necessidade e a verossimilhança deixa de ser valorizado em nome do “[...] poder de significação variável dos signos e dos conjuntos de signos que forma o tecido da obra” (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 96).

Esse “deslizamento histórico” no conceito de literatura tornou-se possível a partir de uma transformação na própria mentalidade do homem e na maneira como este passou a compreender a relação entre os diversos saberes. Em decorrência disso, também a poesia passou a buscar novos rumos e, ao enveredar-se pelos caminhos da autorreflexão filosófica, constatou – sob o olhar da “conceitualização hegeliana da poesia” – que só poderia alcançar tal objetivo na sua supressão enquanto poesia e na sua consequente aproximação com o discurso filosófico (RANCIÈRE, 1995, p. 29-30). Nesse momento, a estética passa a ser compreendida de outra forma, afastando-se, continuamente, do regime representativo e inaugurando um novo regime. Portanto:

Apenas no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano, através dos escritos de Schelling, dos irmãos Schlegel ou de Hegel, a estética passará a designar o pensamento da arte [...]. É só a partir daí que, sob o nome de estética, se opera uma identificação entre o pensamento da arte – o pensamento efetuado pelas obras de arte – e certa noção de ‘conhecimento confuso’: uma idéia nova e paradoxal, já que, ao fazer da arte o território de um pensamento presente fora de si mesmo, idêntico ao não-pensamento, ela reúne os contraditórios: o sensível como idéia confusa de Baumgarten e o sensível heterogêneo à idéia de Kant (RANCIÈRE, 2009, p. 12-13).

Assim, o “fim ‘romântico’ da poesia é a volta mediatizada à condição inicial de toda arte, o fato de qualquer sensível ser inadequado para dar corpo à significação” (RANCIÈRE, 1995, p. 30). Diante dessa nova configuração, às perspectivas platônicas e aristotélicas sobre a poesia e sua filiação discursiva sobreleva-se outra, que, partindo das epopeias homéricas, considera:

A maneira como Homero se esconde em seu poema é precisamente a efetuação da verdade própria do poema. A voz de Homero é inteiramente individual, Homero é inteiramente pai de seu poema na medida em que essa voz não lhe pertence, que ela é a expressão de uma objetividade épica que se conhece através do poema. [...] Mas é feito por um só na medida em que não é “feito” por ele, em que este não o produz como resultado de uma intenção de fabricação. A unidade que filia o poema a seu único pai é a unidade imediata de uma voz e de um corpo, de uma subjetividade singular e de uma comunidade ética. O poeta exprime a verdade que Platão recusa a ele e realiza a arte que Aristóteles reconhece nele na medida em que ele é tanto o filho quanto o pai de seu discurso (RANCIÈRE, 1995, p. 30-31).

Nesse sentido, a epopeia homérica carregaria consigo tanto traços da subjetividade individual do poeta como da comunidade sobre a qual ela trata, tornando, Homero, pai e filho de seu discurso poético, revelando, através dele, um “mundo de antes da separação entre os registros diferentes de atividade, de antes da racionalidade industrial e estatal” (RANCIÈRE, 1995, p. 31). Nesses termos, a literatura figuraria “a si mesma como perpétuo requestionamento da posição do pai do discurso, o perigo infinito da letra remetida a sua situação de orfandade” (RANCIÈRE, 1995, p. 34). A literatura se impõe, aqui, como algo totalmente diverso, passando a questionar as delimitações dos saberes disciplinares, outrora, tão bem instituídos. Assim, através do constante “apagamento” das linhas que demarcavam os territórios poético e filosófico, também a ideia tradicional de filiação do discurso passa a ser não só questionável, mas inaceitável.

É, contudo, no período realista que essa oposição ao regime aristotélico se destaca mais evidentemente, subvertendo as hierarquias da representação, por meio do “primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas”, e adotando um modo de focalização fragmentado, que “impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história” (RANCIÈRE, 2005, p. 35). A literatura, nesse sentido, surge como “um modo próprio de discurso, até mesmo um modo de vida próprio, a realização de um dever específico para com a língua, onde ética e estilística se confundem” (RANCIÈRE, 1995, p. 26-27).

O que, a partir de então, compreende-se por literatura, torna-se de difícil delimitação: o que a caracteriza em sua própria definição é a de coisa indefinível, ou

seja, “põe-se então a palavra de acordo com a ideia” (RANCIÈRE, 1995, p. 28), contrariando a lógica racionalista que tentava a todo custo estabelecer a delimitação dos saberes. Tal conceito passa a assinalar, desta forma, a ruptura em relação à “tradição das belas-lettras” e, por conseguinte, a todo um regime de pensamento mimético/poético – constituindo-se com todos os saberes, nela, entrelaçados, e por meio do entendimento de que há “literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever” (RANCIÈRE, 1995, p. 26). Como bem resume Rancière:

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados (RANCIÈRE, 1995, p. 27).

A reformulação dessas diversas noções, durante a transição do século XVIII para o século XIX, tornou-se possível por conta desse novo regime que se instaurava, permitindo “um modo específico de conexão entre as práticas [artísticas] e um modo de visibilidade e de pensabilidade dessas práticas, isto é, em última análise, uma ideia do próprio pensamento” na sua relação com o “não-pensamento”, que desse conta, por fim, do que se tornara, naquele momento, o fenômeno artístico (RANCIÈRE, 2009, p. 46).

Nesses termos, “a estética passa a designar formas específicas de experiência e inteligibilidade associadas às artes” (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 94) e a revogar o princípio poético que une a beleza a critérios de execução, classificação e apreciação, aproximando-se daquela concepção original defendida por Nietzsche, em seu estudo sobre os antigos gregos. Ela passa, então, a tratar de uma outra coisa que não mais se restringe ao domínio das artes, mas refere-se a todo um “inconsciente estético”, que abrange tanto o pensamento como o não-pensamento. “Ela não é a nova rubrica sob a qual se organizará aquilo que antes concernia ao conceito geral de *poética*. Ela marca uma transformação no regime do pensamento da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Sob esse viés, a arte constitui-se “precisamente através dessa identidade de contrários, [...] identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer” (RANCIÈRE, 2009, p. 27). De certo modo, tal perspectiva recupera a estética nietzschiana – tratada neste capítulo inicialmente – na qual a arte origina-se a partir da

pulsão apolínea e dionisíaca, do *logos* e do *pathos*, do pensamento e do não-pensamento. De acordo com Rancière:

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

A obra de arte, assim, é resultado de “sua própria lei de produção e é prova suficiente de si mesma”, no entanto, “ao mesmo tempo, essa produção incondicionada se identifica com uma absoluta passividade” (RANCIÈRE, 2009, p. 27), ou seja, ela surge imbricada em relação com seu ambiente externo e com o “inconsciente estético” vigente. Dessa forma, a obra artística, conclui Rancière,

(...) pressupõe um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*. E é essa identidade que doravante dá testemunho do fato da arte (RANCIÈRE, 2009, p. 30).

Nesse sentido, não se trata somente da influência de ideias e de pensamentos de uma determinada época na produção de uma obra de arte. Trata-se, sobretudo, da obra dentro de um sistema de possibilidades, definindo-se pelo entrelaçamento de uma determinada ideia de pensamento e de uma determinada ideia de escrita circunscrita na obra de arte. Dessa maneira, há “uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento” a qual “corresponde uma ideia de escrita [...] que não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra”, mas “uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

Consequentemente, dentro desse novo regime, ocorre uma mudança na concepção do próprio artista que passa a ser definido como “aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social” e, mais tarde, nos “labirintos do eu”, e que, ao recolher vestígios e transcrever os signos, “dão testemunho de um mundo e escrevem uma história” (RANCIÈRE, 2009, p. 36-38), transformando-os em arte. Na literatura produzida a partir do século XIX, vemos devolvidas “aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante” (RANCIÈRE, 2009, p. 36), deparando-nos, contrariamente à ordem clássica, com histórias que se inscrevem

também através de atitudes cotidianas e inglórias. De acordo com Rancière, aqui, o escritor:

Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo (RANCIÈRE, 2009, p. 36).

A revolução estética, portanto, ao revogar a ordem causal da representação clássica, “identifica a potência da arte à identidade imediata dos contraditórios, do *logos* e do *pathos*” (RANCIÈRE, 2009, p. 76), restabelecendo a unidade primeira da arte, segundo as forças da natureza. A literatura, neste momento, torna-se liberta “das sequelas da tradição representativa e afinada com o novo regime da arte”, a partir do qual vemos igualadas a “autonomia antirrepresentativa da arte” e a “natureza profundamente heteronômica” (RANCIÈRE, 2009, p. 76-77). Ou seja, a arte que possui autonomia suficiente para não ser mera representante ou reflexo da realidade na qual está inserida, mas que permite entrever, ao mesmo tempo, na sua materialidade, as nuances de seu tempo, suas marcas e suas histórias. Noutras palavras:

(...) as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2005, p. 18-19).

Nesses termos, qualquer e toda obra literária, mesmo que sem essa pretensão, estabelece-se dentro de um campo de ideologias e, nas suas linhas, deixa-as transparecerem. Com Albert Camus não foi diferente, sobretudo se levarmos em conta o momento no qual se dá sua produção e seu papel de ativista político na resistência francesa. Como o próprio escritor ressalta, “(...) tornei-me um artista, se é verdade que não há arte sem recusa nem consentimento” (CAMUS, 1996b, p. 18).

Para Camus, tanto o artista quanto o pensador estão comprometidos com sua arte e, dentro dela, transformam-se e transformam sua realidade – nisso consiste a arte absurda, na qual o “pensamento, na sua forma mais lúcida, esteja inserido nela” (CAMUS, 2010, p. 100). Nesse sentido, segundo Camus:

Tal osmose levanta o mais importante dos problemas estéticos. Ademais, nada mais inútil que essas distinções por métodos e objetos para quem está convencido da unidade das metas do espírito. Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e para amar. Elas se interpenetram e a mesma angústia as confundem (CAMUS, 2010, p. 100).

Essa percepção da arte absurda camusiana – que representa bem as novas configurações propostas pelo regime estético –, vai ao encontro das definições nietzschianas sobre a arte. Segundo Vicente Barreto, há “alguns temas comuns ao filósofo [Nietzsche] e ao escritor [Camus], que mostram como encontramos na obra de arte as contradições do pensamento absurdo. Camus insiste na arbitrariedade da antiga oposição entre filosofia e arte” (BARRETO, 1997, p. 62), visto que, sob seu olhar, deve haver “uma integração entre o sentimento e a inteligência”, ou seja, a inteligência como “elemento ordenador” da obra de arte.

Seguindo nessa perspectiva, analisaremos no próximo capítulo como se caracterizou a produção literária do escritor franco-argelino, em meio a um contexto tão conturbado de guerras violentas e rupturas axiológicas, e como sua “lucidez diante do reino das bestas”, considerada “uma das marcas e contribuições camusianas mais importantes” (BARRETO, 1997, p. 18), tornou-se elemento inextrincável em sua obra.

3 A “LUCIDEZ DIANTE DO REINO DAS BESTAS”: DA PERCEPÇÃO COMO CONCEPÇÃO ESTÉTICA⁵

Em arte, ou tudo acontece simultaneamente ou nada acontece; não há luzes sem chamas. [...] Na ponta da chama, o grito sai direto e cria suas palavras, que, por sua vez, o repercutem.

Albert Camus.

Diante do contexto de guerra, podemos compreender a obra camusiana como um exercício reflexivo sobre essa realidade. É através de seus escritos que Albert Camus organiza suas emoções e seus sentimentos em relação ao momento brutal que vivenciava. O teórico francês, Roland Barthes (1915-1980), em seu *Le degré zero de l'écriture* (1972), define a literatura produzida a partir do final do século XIX sob o signo de *l'écriture*, “dont la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'Histoire et le parti qu'on y prend”⁶ (BARTHES, 1972, p. 7).

Nesses termos, é por meio de sua arte que Camus demonstra sua realidade e se faz resistência aos horrores da guerra. O escritor, como poucos, manteve uma rara integridade, ao compor, de maneira lúcida, sua participação no cenário artístico e político de sua época. Como ressalta Vicente Barreto:

Talvez um dos pontos mais interessantes da personalidade de Camus tenha sido essa dependência entre a obra e a vida do escritor. A sua vida intelectual nasce de suas primeiras experiências, sentindo-se em algumas de suas obras, principalmente nas primeiras, a necessidade de escrever aquilo que realmente estava sendo vivido e pensado. Todas as categorias intelectuais progressivamente definidas por Camus, sendo as duas mais importantes o absurdo e a revolta, foram elaboradas em consequência das experiências que ia acumulando (BARRETO, 1997, p. 13-14).

Para Camus, a arte e a vida sempre caminharam lado a lado, e foi essa imbricação que tornou possível, para ele, a formulação de seus principais pilares filosóficos: o absurdo e a revolta, sobre os quais toda a sua obra se erigirá. Conforme salienta Barreto, é por meio de seus escritos que Camus pretende “demonstrar como a arte por vezes pode ganhar saindo da torre de marfim [erguida pelos românticos e surrealistas] e

⁵ A ideia deste capítulo não é a de esmiuçar o pensamento filosófico camusiano, prestando-se a definição *ipsis litteris* de seus conceitos. O intento, aqui, é demonstrar o entrelaçamento entre seu pensamento e suas obras ficcionais em relação ao contexto no qual sua obra foi produzida.

⁶ “cuja função não é mais comunicar ou exprimir apenas, mas impor um além da linguagem que é, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma”.

acredita que o sentimento de beleza é inseparável de um certo sentimento de humanidade” (BARRETO, 1997, p. 16).

Em consonância ao pensamento estético nietzschiano, Camus defende que a arte – sobretudo nesse contexto de guerras e rupturas – proporciona um alívio ao homem, afirmando que “o deleite absurdo por excelência é a criação” e – citando o filósofo alemão – repete: “A arte, e nada mais do que a arte. [...] temos a arte para não morrer ante a verdade” (NIETZSCHE, apud CAMUS, 2010, p. 97). Na concepção do escritor franco-argelino, não é a ciência – como se acreditava até então – que traria ao homem sua conciliação com o universo, mas a arte. Esta, contudo, não deveria ser considerada como um refúgio diante da realidade absurda e sim parte desta realidade, constituída como um “fenômeno absurdo” (CAMUS, 2010, p. 99). Nessa mesma linha, também o artista deveria ser:

(...) antes de mais nada um grande ser vivo, entendendo-se que viver, aqui, é tanto sentir como refletir. A obra encarna, então, um drama intelectual. A obra absurda ilustra a renúncia do pensamento aos seus prestígios e sua resignação a ser apenas uma inteligência que põe as aparências em movimento e cobre com imagens o que carece de razão. Se o mundo fosse claro, não existiria a arte (CAMUS, 2010, p. 101).

A arte, portanto, nessa concepção, não é apreendida como entidade redentora ou portadora de certa paz subjetiva, mas como fonte de reflexão e revolta sobre sua realidade; como forma de se manter atuante em seu contexto, preenchendo as lacunas que nos são colocadas pela nossa própria condição no mundo. É nessa perspectiva que Albert Camus inicia sua trajetória na vida literária, “com textos de feição autobiográfica, a meio caminho entre o ensaio e a ficção” (PINTO, 2010, p. 38). Segundo Costa Pinto:

A obra de Camus sempre girou em torno de alguns temas ou obsessões, examinados a partir de gêneros diferentes: ficção, teatro, ensaio. E cada um deles, por sua vez, recapitula as origens de uma intuição, de uma disposição fundamental, que começa a se delinear em sua Argélia natal (PINTO, 2010, p. 37).

Assim, ainda no Ginásio de Argel, o jovem Camus conhece o professor, ensaísta e poeta Jean Grenier, que o impulsionará em seus escritos no momento em que começa a produzir seus primeiros artigos para a revista *Sur*. De acordo com Barreto:

A influência de Grenier sobre o jovem Camus foi decisiva para a descoberta da vocação de escritor como também na escolha do tipo de inquietação intelectual que seria abordada por ele. Em sinal de gratidão dedicou-lhe seu primeiro livro “L’Envers et l’Endroit” e seu mais importante livro “L’Homme Revolté” (BARRETO, 1997, p. 15-16).

Entretanto, antes de mergulhar no mundo literário propriamente dito, Camus – que teve sua formação acadêmica em filosofia – inicia no mundo das artes através do teatro, que, juntamente ao futebol, torna-se sua grande paixão da juventude. Em meio à situação de guerra na qual a Argélia, então colônia francesa, encontrava-se, Camus “logo entrou para a militância antifascista, participando das atividades do Partido Comunista” (BARRETO, 1997, p. 16), na companhia de outros intelectuais de esquerda.

Durante esse período, Camus funda o *Théâtre du Travail*, cujo objetivo era apresentar espetáculos orientados por considerações políticas e sociais e elevar o nível cultural do povo argelino. Nesse momento:

Camus passou a trabalhar ativamente com o PC. Organizava conferências, debates e mesas-redondas com intelectuais antifascistas. O *Théâtre du Travail* leva ao palco sua adaptação do livro de André Malraux, “Temps du Mépris”. Encenam Gorki, Bem Johnson e Esquilo. O teatro funcionava amadoristicamente e os recursos eram destinados ao Socorro Operário Internacional. Por razões financeiras começa a trabalhar também como ator no grupo teatral da Radio Argel, com o qual viaja por todo o interior argeliano (BARRETO, 1997, p. 17).

Sensível às injustiças da colonização argelina, Camus escreve uma série de artigos, publicada no *Alger Républicain* – “onde ele pleiteou apaixonadamente em favor dos árabes desenraizados e privados de pátria”, denunciando a miséria do povo muçulmano em seu país (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 33). Algum tempo depois, com a ruptura entre Camus e o Partido Comunista, ocorre a dissolução do *Théâtre du Travail*, substituído pelo *Théâtre de L’Equipe*, cujas obras apresentadas deixam de ter como premissas orientações políticas ou religiosas, preocupando-se em levar ao público somente aquilo que, sob seus olhos, eram consideradas boas obras.

Nesse momento, Camus escreve seus dois primeiros livros: *L’envers et l’endroit*, “ficções breves, quase ensaísticas” e *Noces*, “relatos (...) sobre suas andanças por cidades da Argélia e da Itália” (PINTO, 2010, p. 38). Nestes livros, Camus procura descrever aquilo que estava sendo vivenciado e através dos quais começa a perceber

“uma defasagem profunda entre a realidade sobre a qual se debruçava e os princípios abstratos”, herdados das tradições anteriores (BARRETO, 1997, p. 27).

Paralelamente, começa a escrever *La mort heureuse* – “roman inachevé qui servira de base à *L'étranger*⁷”, tempos depois (MALRIEU. In: CAMUS, 1996a, p. 128). É através das reflexões constantes nesses livros que o autor, mais tarde, chegará a sua noção de absurdo – considerada um *leitmotiv* de sua obra – “desenvolvido em todas as suas conseqüências lógicas e morais no plano da liberdade, responsabilidade e angústia que dela decorrem” (ÖSTERLING. In: CAMUS, 1971, p. 22).

Vale ressaltar que outros escritores contemporâneos a Camus – como Sartre e Malraux – também escreveram em torno do absurdo. Entretanto, a distinção se encontra no fato de que, para Camus, o absurdo “se esboça não a partir de uma pesquisa sobre a estrutura do ser ou da intencionalidade da consciência (como ocorre com Sartre a partir de Husserl e Heidegger)”, resultando num conceito metafísico sistematicamente elaborado. Mas de um sentimento angustiante que impregnava o homem, durante aquele período (PINTO, 2010, p. 38). O crítico Vicente Barreto nos conta que:

A história do emprego da palavra “l'absurde” na literatura francesa coincide com a reação do início do século XX contra a ciência. Nasceu da constatação intelectual de que o cosmos não é racionalmente ordenado. O pensamento hegeliano transmitiu para a cultura ocidental o sentimento nostálgico de que encontrar a racionalidade do mundo e das coisas era o objetivo primeiro da inteligência. A experiência humana em vez de ordem encontrou o caos. O absurdo é, portanto, a conclusão que se chega quando pretendemos encontrar no mundo ordem e razão, e achamos somente desordem e irracionalidade (BARRETO, 1997, p. 43-44).

Em meio a essas ponderações, Camus intercala sua produção literária com sua participação em movimentos políticos – o que o fará por toda a vida –, já que a “guerra aparece para o pensamento lúcido como a oportunidade do homem em avaliar a sua própria existência e por essa razão ninguém poderá ficar indiferente a ela” (BARRETO, 1997, p. 19). Albert Camus não ficou e, em suas primeiras obras, percebemos nitidamente quão angustiante se encontrava o homem naquele momento tão devastador, no qual, ao se deparar com a fragilidade da vida, busca agarrar-se a natureza e a toda beleza e felicidade encontrada nela. Em consequência disso:

Encontramos nos primeiros escritos de Camus a disponibilidade do homem diante da natureza, que espera sua exploração. Existe no jovem Camus uma

⁷ “romance inacabado que servirá de base para *L'étranger*”.

espécie de identificação corporal com a natureza. Basta para o homem ser feliz, sua entrega espiritual e material ao mundo natural. Neste, tudo é claro, real, belo e inexplorado. Sua obra é uma progressão em direção à constatação do absurdo no mundo e sua superação. Nos primeiros livros vemos o escritor partir à busca da felicidade, não no mundo abstrato da inteligência, mas no concreto, movimentando-se na natureza que o cerca (BARRETO, 1997, p. 27).

Devido à sua origem mediterrânea, a percepção de Camus sobre a relação do homem com o mundo se apresenta de maneira mais corpórea, distante do racionalismo tão reverenciado pela cultura europeia, visto que, para o escritor, “a lucidez intelectual não é suficiente para o homem encontrar a felicidade”, tampouco o fervor espiritual o é (BARRETO, 1997, p. 30). Por isso, em suas obras, encontramos a presença marcante do sol, do mar, das plantas, da terra, elementos tão admirados por um povo que não diviniza deuses. Segundo Barreto:

Os países do norte da África ficaram durante séculos entregues aos seus próprios hábitos e costumes. A cultura européia, profundamente impregnada pelas ideias do pecado transmitida pela Igreja Medieval, não tivera qualquer influência na civilização norte africana. Existe ainda em estado natural a tradição helênica em que a noção do pecado sexual e as limitações à sensualidade humana não são encontradas (BARRETO, 1997, 28).

Daí Camus considerar a Grécia, paralelamente à tradição africana, uma grande influência. Tendo em vista a justa medida propagada pelo grego pré-socrático, que não permitia que o *logos* se sobrepusesse ao *pathos*, a Grécia constituiu-se, de acordo com o escritor, como a “mais promissora esperança para a cultura ocidental” (BARRETO, 1997, p. 28-29). Para Camus, a doutrina cristã “sufocou a Europa em séculos de guerras, ódios e enfraquecimento espiritual e moral. A Grécia com sua forte tradição espiritual organizando o homem para ser feliz nesse mundo, poderia servir como inspiração para a reconstrução do ocidente” (BARRETO, 1997, p. 29).

Em função disso, observamos nas obras camusianas um enorme apelo à sensualidade, com a apresentação de personagens sempre movidos pelo corpo e pelo desejo, que os levam a aproveitar profundamente as oportunidades que lhes aparecem – como constataremos, posteriormente, no romance *L'étranger*, por exemplo, através da relação entre *Meursault* e *Marie*, marcada pelo desejo físico e ausência de sentimentos mais profundos. Em contrapartida, essa harmonia do homem com o mundo se vê ameaçada diante de um fator irrevogável – a morte.

Também devido às suas raízes mediterrâneas – que nos “mostra como o africano do norte é eminentemente não-espiritual” (BARRETO, 1997, p. 38) –, a morte, em Camus, é compreendida sem o valor transcendental atribuído pela tradição cristã, ou seja, não existe “a complexidade da existência de uma outra vida. Não encontramos esperanças em suas vidas” (BARRETO, 1997, p. 40). Para Camus, a morte encerra uma trajetória que só pode ser temporariamente aproveitada. Daí a ânsia do homem absurdo pela vida, levando-o ao “imediatismo do prazer físico”, como consequência da consciência da efemeridade da existência. Nesse sentido:

A morte [...] não abre portas sobre uma outra vida pois é uma porta fechada atrás da qual nada existe. Em última análise é um logro em que o homem cai. Isto porque tira do homem o peso de sua própria vida para acabar levando-o para o nada. Existe em cada homem a consciência de que uma “morte sem esperança” será o seu fim (BARRETO, 1997, p. 38).

Suas primeiras obras, portanto, trazem-nos essa terrível constatação: que, embora vivamos em um mundo esplendoroso e cheio de potencialidades – que exala vida –, haverá sempre a morte a nos espreitar e, a qualquer momento, tudo o que temos e somos findará. Nisso consiste o absurdo camusiano, que, no entanto, em seus primeiros escritos, mantém-se no campo da percepção, sendo teorizado somente posteriormente, em seu ensaio *Le mythe de Sisyphe*, publicado em 1942.

Desse modo, o horror inconsciente que o homem sente da morte, por saber estar ali o seu fim, são temas centrais de *L'envers et l'endroit*, “coletânea de cinco textos, nos quais o escritor tece considerações sobre a velhice, a religião e a morte” (BARRETO, 1997, p. 30). Escrito durante os anos de 1935-1936 e publicado em 1937, Camus trata, neste primeiro livro, não de desenvolver suas próprias afirmações ou explicações, mas somente de constatar o incômodo que o homem sente em relação à morte e suas variações: a velhice e a doença.

Embora composto por ensaios, o livro “formalmente é todo ele construído com uma linguagem poética sendo uma verdadeira obra-prima do ensaio lírico” (BARRETO, 1997, p. 35). Isso, talvez, se dê pelo tom de depoimento que Camus assume em seus ensaios, carregados de subjetividade, como o mesmo nos adverte em seu prefácio à 2ª edição, escrito em 1958:

(...) posso confessar, na verdade, que o valor de depoimento deste pequeno livro é, para mim, considerável. Digo, efetivamente, para mim, pois é diante

de mim que ele depõe, é de mim que ele exige uma fidelidade da qual sou o único a conhecer a profundidade e dificuldades (CAMUS, 1996b, p. 16).

O primeiro texto, “*L’ironie*”, trata da situação de intolerância e abandono que os mais idosos vivenciam – reduzidos “ao silêncio e à imobilidade” (CAMUS, 1996b, p. 39) – e que os levam, irremediavelmente, à solidão até o momento de sua morte, que passa, quase sempre, despercebida pelos mais jovens. A velhice, então, “passa a ser uma comédia, cujo último ato é a morte” (BARRETO, 1997, p. 32). Diante das três histórias narradas em seu primeiro ensaio, Camus avalia:

Isso tudo não se concilia? Bela verdade. Uma mulher que se abandona para ir ao cinema, um velho que não é mais ouvido, uma morte que nada resgata, e, então, do outro lado, toda a luz do mundo. Que diferença faz isso, se tudo se aceita? Trata-se de três destinos semelhantes e, contudo, diferentes. A morte para todos, mas a cada um a sua morte. Afinal, o sol nos aquece os ossos, apesar de tudo (CAMUS, 1996b, p. 54-55).

No segundo ensaio, “*Entre oui et non*”, Camus retoma, de forma intimista, suas relações familiares com sua mãe e avó, “rude e dominadora” (CAMUS, 1996b, p. 61), relembando sua infância pobre na periferia de Argel. Como estudos revelam, após a morte de seu pai, Albert Camus:

Passou a infância no bairro popular de Belcourt, em Argel, dentro de um círculo familiar que veio mais tarde marcar profundamente a sua obra. O dinheiro contado, a presença em casa da avó autoritária e um tio enfermo, desde cedo deram-lhe consciência do mundo em que vivia (BARRETO, 1997, p. 14).

Esse mundo familiar, Camus retrata em seu primeiro livro, ao trazer histórias que retomam relações familiares, de certo modo, conflituosas. Temos, portanto, ainda no primeiro ensaio, a história de uma família na qual os “cinco viviam juntos: a avó, o filho caçula, a filha mais velha e seus dois filhos. O filho era quase mudo; a filha, doente, tinha dificuldade de pensar, e, dos dois filhos, um já trabalhava [...] o outro continuava a estudar” (CAMUS, 1996b, p. 50-51). Nessa história, diante da doença da avó e de sua morte iminente, o neto não se mostra “preocupado. Essa mulher o oprimia demais para que sua primeira percepção pudesse ser pessimista” (CAMUS, 1996b, p. 53).

Já no segundo ensaio, Camus nos traz, em terceira pessoa, a história de “um menino que viveu em um bairro pobre”, cuja mãe tinha “uma mãe rude e dominadora, [...] que durante muito tempo dominara a mente fraca da filha” (CAMUS, 1996b, p. 61).

A mãe possuía um temperamento passivo e introspectivo, agindo sempre com bastante indiferença em relação aos filhos e a tudo que a cercava. Camus escreve:

A mãe do menino ficava também calada. Em certas circunstâncias, faziam-lhe uma pergunta: ‘Em que está pensando?’ ‘Em nada’, respondia. E era efetivamente verdade. Tudo estava lá; portanto, nada. Sua vida, seus interesses, seus filhos limitam-se a estar lá, com uma presença natural demais para ser sentida. Ela era doente, pensava com dificuldade (CAMUS, 1996b, p. 61).

Em outro trecho, Camus destaca com mais nitidez a relação complexa entre o menino e sua mãe, que será retomada em outras obras, a exemplo de *L’étranger*:

[O menino] Começa a sentir muitas coisas. Mas tem dificuldade de chorar diante desse silêncio animal. Ele sente pena da mãe; isto é amá-la? Ela jamais o acariciou porque não saberia como. [...] Por sentir isso de modo confuso, o menino acredita sentir no arrebatamento que palpita nele o amor pela mãe. E assim deve ser, porque, afinal de contas, é sua mãe (CAMUS, 1996b, p. 62-63).

Desse sentimento – de “sentir-se um estranho” em relação à família e, em função disso, tomar “consciência de sua dor” (CAMUS, 1996b, p. 63) –, o autor revela, pela primeira vez em seus escritos, o sentimento de “*l’etrangeté*”, que se tornará presente em todas as suas obras posteriores. Como salienta Barreto, naquele momento:

O homem ocidental encontra-se jugulado pelo sentimento de “*l’etrangeté*” no ambiente em que vive. A consciência de que existe um abismo entre a sua vida profunda e suas ações faz com que tenha o sentimento nítido de que é impossível definir-se sobre ele próprio. A “*etrangeté*” encontra-se com a mesma intensidade e as mesmas características nas obras de Camus, Malraux, Sartre e Simone de Beauvoir. O mundo existe independente do homem: e este constrói a sua realidade (BARRETO, 1997, p. 41).

Assim, em “*La mort dans l’âme*”, Camus descreve sua viagem à antiga Tcheco-Eslováquia, ressaltando a solidão que sente um viajante ao chegar num lugar desconhecido, sem ao menos conseguir se comunicar – por desconhecer o idioma –, o que causa “uma grande desarmonia entre ele e as coisas” (CAMUS, 1996b, p. 62-63). O autor relata em dado momento sobre sua experiência na cidade:

(...) cujos cartazes não sei ler, caracteres estranhos, em que nada de familiar se fixa, sem amigos com quem falar, enfim, sem divertimento. Deste quarto, até onde chegam os ruídos de uma cidade estrangeira, bem sei que nada pode me tirar para levar-me em direção à luz mais delicada de um lar ou de um lugar amado. [...] E eis que a cortina dos hábitos, o tecido confortável dos

gestos e das palavras, em que o coração se acalma, soergue-se lentamente para, enfim, tirar o véu que revela a face macilenta da inquietação. O homem está cara a cara consigo mesmo (CAMUS, 1996b, p. 79-80).

Em “*Amour de viver*”, Camus, durante viagem à Itália, inicia suas reflexões sobre o absurdo quando, diante de seu grande sentimento pela vida, da “paixão por aquilo que irá escapar”, sente “uma impotência diante da impossibilidade de exaurir integralmente sua existência” (BARRETO, 1997, p. 34). E, por fim, no último ensaio de título homônimo ao livro – “*L’envers et l’endroit*” –, Camus discute sobre o que seria o avesso e o direito da existência humana, contrapondo o mundo, “com o céu, as estrelas, a paisagem”, ao homem e sua existência absurda. Para Barreto:

A linguagem simbólica e poética de Camus tem nesse livro um de seus grandes momentos. O escritor parte da constatação de que mesmo na natureza existe o avesso e o direito. Também no homem a sombra e a luz compõem-se e obrigam-no a deslizar pela vida experimentando sensações e sentimentos diferentes. Por essa razão cabe ao homem tudo viver de forma consciente, pois a inconsciência diante da existência significará perda de tempo. O escritor chega mesmo a dizer que diante desse mundo é um pecado o homem perder o seu tempo. Cada momento da vida humana integralmente vivido e consciente é na verdade um renascer (BARRETO, 1997, p. 35).

De acordo com Camus, neste livro, encontra-se mais “amor verdadeiro” que nas obras que se seguem, visto que, a partir dele, identifica todo o desconforto sentido pelo homem, dando início às suas reflexões posteriores. No trecho abaixo, podemos perceber como o próprio Camus concebe seu primeiro livro:

(...) cada artista conserva dentro de si uma única fonte, que alimenta durante a vida o que ele é e o que diz. Quando a fonte seca, vê-se, pouco a pouco, a obra encarquilhar-se e rachar. São as terras ingratas da arte, que a corrente invisível não mais irriga. Com o cabelo ralo e seco, o artista, barba escassa, está maduro para o silêncio ou para os salões, o que vem a dar no mesmo. Nesse caso, sei que minha fonte está em O avesso e o direito, nesse mundo de pobreza e de luz em que vivi durante tanto tempo, e cuja lembrança me preserva, ainda, dos perigos contrários que ameaçam todo artista: o ressentimento e a satisfação (CAMUS, 1996b, p. 17).

Também, nesse outro trecho, o escritor revela seus sentimentos sobre *L’envers et l’endroit*:

Mas, no final, meus erros, minhas ignorâncias e minhas fidelidades sempre me conduziram à antiga trilha, que comecei a abrir com *O avesso e o direito*, cujos traços se vêem em tudo o que fiz a seguir, e, na qual, por exemplo, em certas manhãs de Argel, caminho sempre com a mesma leve embriaguez (CAMUS, 1996b, p. 31).

Se em *L'envers et l'endroit*, Camus nos coloca diante de personagens que se movem na solidão e no desamparo, em *Noces* o autor busca uma harmonização, como o próprio título nos sugere, do homem com a natureza. Publicado em 1938, *Noces* reúne quatro pequenos relatos, num registro lírico: “*Noces à Tipasa*”, “*Le vent à Djémila*”, “*L'été à Argel*” e “*Le désert*”, todos ambientados em cenário argelino.

Nesta coletânea, Camus assume uma postura filosófica que o norteará em todos os seus escritos: o amor à terra – revelando aqui, e também em *L'envers et l'endroit*, “um poeta imbuído de Pascal e Nietzsche” (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 36): “‘Feliz o vivente sobre a terra que viu estas coisas’. Ver, e ver sobre a terra – como esquecer essa lição?” (CAMUS, 1979, p. 10). Percorrendo pelas paisagens mediterrâneas, Camus chega à conclusão de que mesmo diante da condição humana absurda, o homem deve agarrar-se nem que seja a um momento de alegria se ele o tiver, visto que é essa vida que o resta e é essa “a razão pela qual precisamos aprender com paciência e esforço a difícil ciência de viver, que bem vale todos os ‘*savoir-vivre*’” (BARRETO, 1997, p. 37).

Em seus dois primeiros livros, Camus declara o amor que une o homem a terra, ao mesmo tempo em que se percebe precível e contingente. Por meio dessa união, o homem encontra a realização do seu ser, embora reconheça a efemeridade de tal sentimento. Nesse sentido, a “maior intensidade da vida traz consigo o maior absurdo”, e nessa percepção consistirá a sua obra: “na luta constante contra o absurdo da experiência humana” (BARRETO, 1997, p. 42). Segundo Barreto:

Os seus dois primeiros livros transmitem de forma lírica uma atitude diante da vida. O autor dava forma literária ao que sentia, mas não se preocupava na investigação do seu sentimento. Aceita integralmente suas experiências existenciais e as transmite literariamente (BARRETO, 1997, p. 44).

Após a publicação de seus dois primeiros livros, o jornal para o qual Camus escreve, em Argel, é fechado pela censura, fazendo com que o escritor parta para *Paris*, onde começa a trabalhar no jornal *Paris-Soir*. Entretanto, logo Camus se vê obrigado a refugiar-se na cidade de *Clermont*, devido às ocupações nazistas que impedem o funcionamento do jornal. Quando retorna a capital francesa, tempos depois, insere-se no grupo de resistência – composto por intelectuais franceses –, passando a escrever

editoriais e artigos para o jornal clandestino *Combat*, responsável por produzir debates sobre as ocupações nazistas. Nessas circunstâncias:

O jornalismo obriga-o a participar ativamente dos acontecimentos políticos. Aparecem seus belos editoriais em “Combat”. Em 1945, os franceses na África massacraram populações árabes em Sétif. [Camus] Pedem que a França implante a democracia nas colônias árabes (BARRETO, 1997, p. 21).

Nesse meio tempo, Camus publica duas de suas mais importantes obras – que o levarão, imediatamente, ao reconhecimento como escritor: o ensaio *Le mythe de Sisyphe* e o romance *L'étranger*, em 1942. De acordo com Costa Pinto:

A publicação praticamente simultânea de *O mito de Sisifo* e *O estrangeiro*, em 1942, estabeleceu desde cedo entre o ensaio e o romance um nexo reforçado pelos comentários do próprio Albert Camus – que em carta a Pierre Bonnel e num fragmento de seus *Carnets* (editados postumamente) definiu os dois livros como “ponto zero” de sua obra filosófica e literária (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 5).

Entende-se por “ponto zero”, o ponto de partida da filosofia camusiana a partir do qual Camus elaborará as reflexões presentes em todas as suas obras posteriores. Assim, em *Le mythe de Sisyphe*, o filósofo introduz de maneira mais profunda e sistemática o que seria o fulcro de todo o seu pensamento: o absurdo da existência humana, configurada pela constatação da aparente dissociabilidade entre o homem e o mundo.

No ensaio em questão, Camus traça um panorama sobre os problemas existenciais que acometem o homem, naquele momento, formulando suas ideias acerca da “gratuidade da existência”, do confronto entre “a opacidade das coisas e o nosso ‘apetite de clareza’” e do “divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário” (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 5). Ao contrário dos dois primeiros livros, em *Le mythe de Sisyphe*, Camus:

Abandona sua primitiva posição, lança-se numa rigorosa e empenhada investigação intelectual da atitude diante da vida descrita em seus livros anteriores. Constata então que sua filosofia de vida deve levar em conta um dado essencial que é o absurdo da própria existência (BARRETO, 1997, p. 44).

Sob esse olhar, Camus inicia seu raciocínio sobre a noção de absurdo, que, para ele, trata-se menos de um conceito que de um sentimento: uma sensação do homem sobre aquilo que o cerca e lhe é próprio em sua relação com o mundo. A sensação de

absurdo decorre da busca do homem por uma unidade e por uma verdade sempre inalcançáveis; da constatação do abismo entre “o que imaginamos saber e o que realmente sabemos, a aceitação prática e a ignorância simulada que faz com que vivamos com ideias que, se as sentíssemos de verdade, deveriam transtornar toda a nossa vida” (CAMUS, 2010, p. 31).

Daí a utilização, para trabalhar tal tema, do gênero “ensaio”, que, segundo Costa Pinto, “define uma forma de apreensão da realidade – ou melhor, de sentimento da realidade – que é indissociável de suas formulações” conceituais e que estaria, portanto, entre o ficcional e o não-ficcional (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 6). Dessa forma, o que encontramos nesta obra é uma:

(...) investigação racional de uma constatação existencial. Neste livro [Camus] dá uma resposta intelectual à existência, diferente da resposta física encontrada nos seus dois primeiros livros. Sua finalidade em “Le Mythe de Sisiphe” é discutir a atitude do homem diante de algumas experiências existenciais que o colocam diante dele mesmo tais como: o medo, o horror à morte, a ansiedade, a angústia, a frustração, a derrota, etc (BARRETO, 1997, p. 45).

O absurdo, nas palavras de Camus, pode ser percebido como a expressão daquele “singular estado da alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente dos gestos cotidianos, em que o coração procura em vão o elo que lhe falta” (CAMUS, 2010, p. 27). O absurdo é aquilo que dá origem a “esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos” (CAMUS, 2010, p. 29). Entretanto, vale observar que, em *Le mythe de Sisyphe*:

O absurdo não aparece como algo absoluto e universal, mas uma relação eminentemente pessoal. Camus definiu o absurdo como sendo o confronto da irracionalidade do mundo com o desejo de clareza e racionalidade que se encontra no homem. O absurdo depende, por conseguinte, tanto do homem como do mundo. Não é uma criação mental, nem uma realidade física. É uma relação entre a inteligência e o cosmos (BARRETO, 1997, p. 47).

Nesse sentido, o que o escritor busca em *Le mythe de Sisyphe* é a compreensão desse sentimento incômodo, desse “mal-estar” que assola o homem do século XX e que vemos refletido nitidamente em seus personagens ficcionais. Por se tratar de uma sensação, Camus não estabelece, em seu livro, um conceito fechado sobre o tema e, sim,

“uma atitude de busca e pesquisa não elevada à uma categoria intelectual definitiva” (BARRETO, 1997, p. 45).

Em seu ensaio, o escritor inicia seu “raciocínio absurdo” a partir do niilismo absoluto diante do qual o homem se encontra após a descoberta de sua condição absurda. Em decorrência disso, Camus passa a se interrogar sobre as alternativas responsivas do homem ante a essa realidade, que seriam: a esperança e a fé – noutra vida além desta ou na ciência e racionalidade – e o desespero, que resultaria no gesto final do suicídio. Para tal questionamento:

Camus nos lança numa hipnótica sucessão de raciocínios e referências filosóficas e literárias, que vão de Nietzsche e dos pensadores “existenciais” (Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Chestov e, nas entrelinhas, Sartre) a figuras literárias como o mito de Don Juan e Kirilov, personagem do romance *Os demônios*, de Dostoiévski (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 6).

Retomando tais pensadores, Camus analisa a crítica feita, por eles, ao racionalismo norteador do pensamento ocidental, ressaltando que “nunca, talvez, como em nosso tempo, o ataque à razão foi tão forte. Desde o grande grito de Zaratustra (...)”, referindo-se, aqui, aos apontamentos feitos pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, em fins do século XIX (CAMUS, 2010, p. 35). De certo modo, ocorre em Camus uma afinidade com esses pensadores, quando o mesmo salienta que:

A inteligência também me diz, à sua maneira particular, que este mundo é absurdo. Seu contrário, que é a razão cega, prefere pretender que tudo está claro; eu esperava provas e desejava que ela tivesse razão. Mas, apesar de tantos séculos pretensivos e acima de tantos homens eloqüentes e persuasivos, sei que isto é falso (CAMUS, 2010, p. 33).

Diante dessa realidade, o escritor propõe uma resposta consciente e equilibrada, afirmando não caber à fé tal solução, visto que seria “neste terreno escorregadio, onde os conceitos e valores perdem seu sentido” (CAMUS, 2010, p. 45), que o homem deveria caminhar. Camus parte, então, para a outra opção: o suicídio. Sua “reflexão sobre o suicídio é a consequência da tentativa de resposta a um problema fundamental na sua evolução intelectual; existe uma lógica que nos conduza inexoravelmente para a morte?” (BARRETO, 1997, p. 48). Estaria no suicídio, portanto, a salvação do homem do século XX?

Albert Camus garante que não. O escritor defende que o suicídio, ao por fim no indivíduo, eliminaria o absurdo, quando o ideal seria buscar a solução na convivência

harmoniosa do homem e do mundo sobre a corda bamba do absurdo, não na eliminação de nenhum dos aspectos envolvidos, visto que “precisamos viver e pensar com nossas contradições. Descobrir se é preciso aceitar ou recusar as coisas” (BARRETO, 1997, p. 53). Assim, Costa Pinto destaca que:

Publicado em plena Segunda Guerra Mundial, O mito de Sísifo recusa igualmente o suicídio individual (que cancelaria o absurdo que brota do encontro do homem com o mundo, e que é sua condição), o suicídio filosófico (que ele identifica na evasão metafísica representada pelas “filosofias existencialistas”) e o suicídio político (representado pelas utopias que prometem banir o absurdo da história, terminando por secularizar nossa injustiça primordial) (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 8).

Nesse sentido, o suicídio romperia com a própria premissa que configura o absurdo, que se perfaz da imensa vontade de viver, sabendo-se, entretanto, que vai morrer, “porque ele é ao mesmo tempo consciência e recusa da morte” (BARRETO, 1997, p. 53). Caberia ao homem, para solucionar essa questão, viver de forma indiferente em relação a seu futuro, embora movido pela paixão, tão “necessária para esgotar tudo aquilo que lhe é dado (BARRETO, 1997, p. 54). Nessa perspectiva:

O principal consiste em saber se podemos viver sem esperança. Desde o momento em que admitimos que essa vida é absurda e que o seu equilíbrio depende da oposição entre a revolta consciente e a obscuridade onde ela se debate e que a liberdade só tem sentido com relação ao seu destino limitado, então o importante não será como viver melhor e sim como viver mais intensamente. Trata-se, em outras palavras, de esgotarmos todas as nossas possibilidades existenciais sem nada esperar (BARRETO, 1997, p. 54-55).

Na segunda parte de *Le mythe de Sisyphe*, Camus – através das figuras de Don Juan, do ator, do conquistador e do artista criador – desenvolve uma análise sobre a constituição do “homem absurdo”. Para o escritor:

O homem absurdo é aquele que não acredita no eterno. Vive a sua vida sem preocupar-se com o que irá acontecer depois da morte. Suas características principais são a coragem e o raciocínio. A coragem ensina a ficar satisfeito com o que tem e a viver sem recursos; o raciocínio aponta os seus limites (BARRETO, 1997, p. 56).

Para Camus, embora todos os tipos acima citados configurem-se, de alguma forma, no homem absurdo, é no artista criador – mais precisamente no escritor – que se vê tal característica melhor exemplificada. Isso porque tanto Don Juan, quanto o ator e o conquistador, conscientes “de sua solidão metafísica”, procuram dela escapar e, ao fazer

isso, escapam de si próprio em outras pessoas (BARRETO, 1997, p. 59); enquanto o artista criador assumiria, sob seu olhar, “a categoria de herói absurdo por excelência” (BARRETO, 1997, p. 61).

Por conseguinte, encontramos na “criação absurda”, de acordo com Camus, a forma mais sublime de romper a tensão que separa o homem do mundo: é através da obra de arte que vislumbramos “a única oportunidade que o homem tem para manter o seu equilíbrio” (BARRETO, 1997, p. 61). Entretanto, o homem absurdo deve, à maneira de Nietzsche, buscar criar/viver sem um fundamento teleológico, ou seja, sem uma finalidade ou objetivo que o direcione. Daí a referência feita, por Camus, a Sísifo, que cumpre a sua pena de maneira consciente e lúcida de sua condição. Desta forma, como assevera Barreto:

O homem, fraco e mortal, vivendo em um universo terrível, que destrói, e ainda mais tendo nas suas relações a presença constante do mal, só poderá sobreviver quando reconhecer e aceitar suas limitações e as tragédias que sobre ele desabam. Neste sentido reconhece-se em Sísifo o símbolo de felicidade obstinada. Desde o momento em que ele constata o absurdo da vida pode começar a ser feliz. O absurdo da condição humana não pode ser o fim, mas somente um começo. Aqui mais do que em outro lugar Camus mostra a influência nietzscheana no seu pensamento (BARRETO, 1997, p. 65).

O homem absurdo, tal como Camus desenvolve em seu *Le mythe de Sisyphe*, encontramos também, na forma romanesca, em *L'étranger*. Diante da experiência absurda, vemos aflorar no homem três afetos: a revolta, a liberdade e a paixão – afetos que, em *L'étranger*, emergirão na figura de seu personagem central, *Meursault*⁸. Nas obras seguintes, Camus dá prosseguimento a este raciocínio, segundo o qual:

A filosofia de vida [...] consiste em aceitar plenamente o destino de cada um. Seja ele qual for devemos viver em toda a intensidade a vida que nos está reservada. Para viver esse destino é necessário saber não afastar o seu próprio absurdo, pois ele faz parte da vida de todos. Daí Camus concluir que a única posição filosófica válida é a da revolta. O homem revoltado é aquele que enfrenta o seu próprio absurdo (BARRETO, 1997, p. 53).

Assim como *L'étranger*, suas demais obras desenvolvem-se permanentemente dentro desta temática: da busca do homem por si mesmo. Em sua produção ocorre, portanto, “continuidades entre suas obras filosóficas e os desdobramentos destas no plano ficcional (o Meursault de *O estrangeiro* como anti-herói absurdo, os habitantes de

⁸ Tais aspectos serão analisados, especialmente, no capítulo seguinte.

Orã, no romance *A peste*, como coletividade solidarizada na resistência ao absurdo histórico” (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 5-6).

O tema da revolta, entretanto, tangenciado em *Le mythe de Sisyphe*, só será desenvolvido sistematicamente mais tarde, em seu ensaio *L’homme révolté*, publicado em 1951. Para Barreto, entre as duas obras “existe um elo no pensamento camusiano. O absurdo é colocado no final de ‘Le Mythe de Sisyphe’ como um ponto de partida teórico para conclusões mais práticas” (BARRETO, 1997, p. 66). Ou seja, o homem absurdo contemplado em uma obra, culminando no homem revoltado, na outra.

Nos anos de 1944 e 1945, Camus dedica-se ao teatro, produzindo e encenando as peças *Le Malentendu* e *Calígula*, “consideradas modulações dessa intuição original, deflagrada pela tonitruante frase inicial de *O mito de Sísifo* – ‘Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio’” (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 6). Também para Boisdeffre, as duas peças se desenrolam a partir dos questionamentos iniciais propostos em *Le mythe de Sisyphe*. Para o crítico: “Do Mal-entendido a Calígula, passamos do absurdo ao barroco, de uma peça negra a um drama com reflexos cor-de-rosa. O tema: o do herói absurdo, embriagado por uma liberdade sem limites” (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 44).

A primeira peça nos traz a história de um homem que havia saído de sua aldeia, ainda jovem, para fazer fortuna em terras distantes. Após vinte e cinco anos, o homem retorna – com sua esposa e filha, e já afortunado – para reencontrar sua mãe e irmã na aldeia. “Sua mãe dirigia, com a irmã, um hotel na aldeia natal. No intuito de surpreendê-las, ele... fora à casa da mãe que não o reconheceu... Por brincadeira teve a ideia de alugar um quarto. Mostrara seu dinheiro. De noite, a mãe e a irmã o assassinaram” (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 44). Tal história configura de maneira exemplar o que seria a tragédia absurda camusiana, donde o acaso, ou o mal-entendido, há de pregar suas peças, como o faz também com o personagem *Meursault*, de *L’étranger*.

A segunda peça, *Calígula*, também guarda suas semelhanças em relação ao romance *L’étranger*, publicado alguns anos antes. Nas duas obras podemos observar, cada um a sua maneira, o desvelamento do jogo moral que há por trás da vida em sociedade. Em *Calígula*, temos um rei que personifica o poder e todos os excessos proporcionados por este, beneficiando-se e tirando proveito das situações que se lhe apresentam. Assim, na cena III, ao revelar a *Hélicon* o seu desejo de possuir a lua, *Calígula* diz: “*Oui. Enfin! Mais je ne suis pas fou et même je n’ai jamais été aussi raisonnable. Simplement, je me suis senti tout d’un coup un besoin d’impossible. (Un*

temps.) *Les choses, telles qu'elles sont, ne me semblent pas satisfaisantes*⁹” (CAMUS, 1962, p. 15).

De acordo com Pierre-Louis Rey, “*La comédie à laquelle il se livre dans son exercice du pouvoir signifie que dans ce monde, aucune valeur ne mérite d’être prise au sérieux*¹⁰” (REY, 1981, p. 14). Em *L’étranger*, inversamente, *Meursault* se recusa à comédia e torna-se vítima desse jogo social. *Calígula* é, portanto, a personificação do poder, enquanto que *Meursault* é submetido a ele.

Os dois personagens questionam a vontade de absoluto que a humanidade tanto busca; todavia, encontram suas respostas em caminhos diferentes. Segundo Rey, “*Les deux héros s’écartent donc l’un et l’autre d’un comportement normal pour pousser leur exigence aussi loin que possible*”¹¹ (REY, 1981, p. 14). Essas semelhanças entre suas primeiras obras – *L’étranger*, *Calígula*, *Le malentendu* e *Le mythe de Sisyphe* – são avaliadas pelo próprio Camus, que as define – no âmbito do absurdo – sob o aspecto da negação (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 10); já *La peste*, *L’état de siège*, *Les justes* e *L’homme révolté*, são avaliadas sob o aspecto da afirmação, da revolta como superação da existência absurda.

Enquanto Camus dedicava-se a essas produções – refletindo sobre a relação do homem com o mundo e buscando respostas para a superação do niilismo –, a guerra chegava a seu fim, deixando o mundo perplexo diante dos escombros. Segundo Barreto:

A II Guerra Mundial terminou em condições que deixaram latentes os germes da violência e da discórdia no mundo ocidental. Essa situação agravava-se pelo despertar das colônias européias na Ásia e África. Os acontecimentos políticos confirmam a tese de Camus de que a guerra não ensinara o mundo a libertar-se da violência. Numa polêmica travada com Mauriac, escreveu que “estávamos no inferno e não conseguimos sair. Depois de seis longos anos ainda tentamos nos adaptar” (BARRETO, 1997, p. 21).

Se a guerra não ensinou à humanidade o caminho da liberdade, ao menos impulsionou Camus a buscar o seu equilíbrio – utilizando-se da percepção, principal aliada de sua produção literária –, e a sua forma de fazer arte, através da qual nos foi permitido entrever um pouco do que foi a experiência do homem diante de tamanha

⁹ “Sim. Enfim! Mas eu não sou louco e, até mesmo, não seria mais razoável. Simplesmente, eu senti, de repente, uma necessidade do impossível. (Tempo.) As coisas, como elas são, não me parecem tão satisfatórias”.

¹⁰ “A comédia a qual ele se entrega, em seu exercício de poder, significa que, nesse mundo, nenhum valor merece ser levado a sério”.

¹¹ “Os dois heróis se afastam, portanto, um e outro, de um comportamento normal para satisfazer as suas exigências tanto quanto possível”.

barbárie e instabilidade. Passada a guerra, a intelectualidade francesa se viu obrigada a pensar numa reconstrução do país, e Camus:

Passou a fazer parte com Sartre, Malraux, Koestler e Manés Sperber de um grupo de intelectuais que buscavam reestruturar o dilacerado mundo político e intelectual da França do após-guerra. O tema central das discussões do grupo girava em torno da reconstrução do mundo ocidental, especialmente das possibilidades em ser evitado o cataclisma atômico através de uma sociedade democrática. Para Camus, o principal residia em estabelecer alguns valores morais que diferenciasssem a sociedade democrática da sociedade totalitária (BARRETO, 1997, p. 21-22).

Em 1947, Camus publica *La peste*, no qual vemos refletido o momento em que a superação dos problemas se dá por meio de uma coletividade que busca combater o mal. Como assinala Pierre de Boisdeffre, “viu-se neste livro um testemunho essencial prestado sobre a nossa época”, no qual “frio, fome, miséria, amor, doença, morte, alegria, nele, deixam de ser *estados* naturais do homem para se tornarem *mitos*” (In: CAMUS, 1971, p. 45). Assim, de acordo com o crítico, *La peste* consiste num romance simbólico, numa alegoria:

(...) mas é a alegoria do nosso tempo e nossos contemporâneos nela se reconheceram imediatamente. Eram a ocupação alemã e o universo concentracionário, a bomba atômica e as perspectivas de uma terceira guerra mundial, a idade inumana: a do Estado-Deus, da máquina soberana, da administração irresponsável. Então o anonimato de *A Peste* adquire todo o seu sentido: os personagens são aqueles de todos os dias, seus rostos são os nossos, são a multidão dos condenados à morte. [...] O livro é o diário de uma testemunha: o doutor Rieux. Crônica de um médico, precisa, despojada, que foge ao lirismo, ainda que sob a forma de protesto lírico. [...] Encontramos também os patamares que nos levam a acreditar que o mal vai parar, a retomar o fôlego, a viver quase em boa harmonia com esta morte que se tornou familiar, que se contenta em levar seus cento e cinquenta mortos por semana (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 47).

Diante de cada linha escrita por Camus, podemos sentir um pouco das mazelas produzidas nos tempos de guerra. Neste mesmo ano – após viagem aos Estados- Unidos, em 1946, e a publicação de *La peste* –, por questões financeiras e, sobretudo, ideológicas, a equipe de *Combat* acaba se desmembrando e Sartre, juntamente a outros intelectuais, funda a revista *Les temps modernes*.

Em 1948, Camus retorna à Argélia, cuja viagem tem como resultado o seu livro *L'été*, publicado posteriormente, em 1954. Neste livro, o escritor retoma os registros líricos tão marcantes em sua produção inicial, como em *L'envers et l'endroit* e *Noces*.

No teatro, encena *L'état de siège*, em 1948, e *Les justes*, em 1949; a primeira peça trata-se de um monólogo lírico e “tentativa de teatro polifônico ‘doublé’ de uma transparente evocação da Espanha franquista e da ocupação alemã”, que não obteve muito sucesso (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 50); a última, de um diálogo de ideias no qual três terroristas russos do século XIX discutem uma possível ética dentro da violência que praticam.

Já nesta peça, Camus tenta discutir sobre uma possível ética, em meio à realidade de guerra. No entanto, tal raciocínio será melhor esboçado, mais a frente, em seu *L'homme révolté*, cuja proposta, como o escritor ressalta, em sua introdução ao livro:

(...) est une fois de plus d'accepter la réalité du moment, qui est le crime logique, et d'en examiner précisément les justifications: ceci est un effort pour comprendre mon temps. On estimera peut-être qu'une époque qui, en cinquante ans, déracine, asservit ou tue soixante-dix millions d'êtres humains doit seulement, et d'abord, être jugée. [...] Cet essai se propose de poursuivre, devant le meurtre et la révolte, une réflexion commencée autour du suicide et de la notion d'absurde¹² (CAMUS, 1965, p. 413-414).

Publicado em 1951, já no contexto da Guerra Fria, o livro *L'homme révolté* discorre – tendo como pano de fundo a polêmica revelação dos campos de concentração da era Stálin – sobre a noção de revolta, outro pilar de suma importância para a compreensão da obra camusiana. Tal reflexão, “floresce em um ambiente onde existia a preocupação pelo homem” (BARRETO, 1997, p. 68) diante do niilismo absoluto, que, para Camus, teria resultado no momento de extrema violência pelo qual passavam, tendo em vista que:

Si l'on ne croit à rien, si rien n'a de sens et si nous ne pouvons affirmer aucune valeur, tout est possible et rien n'a d'importance. Point de pour ni de contre, l'assassin n'a ni tort ni raison. [...] Rien n'étant vrai ni faux, bon ou mauvais, la règle sera de se monter le plus efficace, c'est-à-dire le plus fort. Le monde alors ne sera plus partagé en justes et en injustes, mais en maîtres et en esclaves. Ainsi, de quelque cote qu'on se tourne, au coeur de la négation et du nihilisme, le meurtre a sa place privilégiée¹³ (CAMUS, 1965, p. 415).

¹² (...) é, uma vez mais, aceitar a realidade do momento, que é o crime lógico, e examinar cuidadosamente suas justificativas: este é um esforço para compreender o meu tempo. Estima-se, talvez, que uma época que, em cinquenta anos, arranca, escraviza ou mata setenta milhões de seres humanos, deve somente, e de início, ser julgada. [...] Este ensaio se propõe a prosseguir, diante do assassinato e da revolta, uma reflexão começada em torno do suicídio e da noção de absurdo.

¹³ Se não se acredita em nada, se nada faz sentido e se não podemos afirmar nenhum valor, tudo é possível e nada tem importância. Não há pró nem contra, o assassino não está certo nem errado. [...] Se nada é verdadeiro nem falso, bom ou mau, a regra será mostrar-se o mais eficaz, quer dizer, o mais forte. O mundo não estará mais dividido em justos e injustos, mas em senhores e escravos. Desta forma, não importa para que lado nos voltemos, no âmago da negação e do *nihilismo*, o assassinato tem um lugar privilegiado.

Em *Lettres a un ami allemand*, pequeno livro no qual temos reunidas “quatro cartas escritas a um hipotético amigo alemão que, como ele [Camus], vivera a década de 1930” (BARRETO, 1997, p. 66), o escritor reflete sobre a necessidade de referências, valores e alguns critérios – negados em *Le mythe de Sisyphe* – para se evitar um novo cataclismo, como o ocorrido nas duas grandes guerras. Escritas durante a Segunda Guerra Mundial, as cartas marcam um diálogo, no qual Camus traz à tona a percepção de um alemão e de um francês diante do sentimento do absurdo e a maneira como os dois lidam com tal sentimento. De acordo com Barreto:

A primeira carta escrita em 1943 indica um Camus descontente com os resultados concretos da posição absurda. Ele se pergunta como no vácuo moral criado pelo absurdo da existência surgiu o nazismo. Esse é interpretado como sendo uma forma de revolta contra o absurdo, mas uma revolta que não distingue entre o auto-sacrifício e a mistificação, a força e a crueldade, a verdade e o engodo. [...] Partindo das mesmas constatações pode-se chegar a posições opostas. As diferentes razões apontadas por Camus para esse antagonismo de dois representantes da mesma crise espiritual e intelectual podem ser reduzidas a duas. Primeiro, o alemão não aceitou a coerência exigida pelo absurdo, ao tentar negá-lo, tornando a vida humana uma grande incoerência. A outra razão consiste no apaixonado desejo de justiça de Camus, que precisamente por reconhecer a existência do absurdo, considerava a luta por uma justiça aproximada o maior e mais difícil desafio para o homem (BARRETO, 1997, p. 67).

A partir desses questionamentos suscitados em suas “*Lettres*”, sobre o sentido da vida diante do banho de sangue ocorrido durante o período nazista, surgem suas tentativas de respostas, em *L’homme révolté*. Este estudo, portanto, não é “somente uma descrição, mas um levantamento crítico do pensamento revoltado e de suas repercussões no panorama político contemporâneo” (BARRETO, 1997, p. 69). Interpretando pensadores como Platão, Epicuro, Lucrécio, Hegel, Marx e Nietzsche, o escritor franco-argelino faz uma análise sobre a situação do homem frente ao niilismo e sobre as guerras, que, segundo o escritor, estariam pautadas num radicalismo ideológico. Para Camus:

L’important n’est donc pas encore de remonter à la racine des choses, mais, le monde étant ce qu’il est, de savoir comment s’y conduire. Au temps de la négation, il pouvait être utile de s’interroger sur le problème du suicide. Au temps des idéologies, il faut se mettre en règle avec le meurtrier. Si le meurtrier a ses raisons, notre époque et nous-mêmes sommes dans la conséquence. S’il ne les a pas, nous sommes dans la folie et il n’y a pas d’autre issue que de retrouver une conséquence ou de se détourner. Il nous revient, en tout cas, de

répondre clairement à la question qui nous est posée, dans le sang et les clameurs du siècle¹⁴ (CAMUS, 1965, p. 414).

Assim, Camus inicia seu primeiro capítulo, “*L’homme révolté*”, definindo o que é o homem revoltado, para, em seguida, fazer a distinção entre “revolta” e “revolução”. Um homem revoltado, para Camus, é “*Un homme qui dit non. Mais s’il refuse, il ne renonce pas: c’est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement. Quel est le contenu de ce ‘non’?*”¹⁵ (CAMUS, 1965, p. 423).

De acordo com o escritor, o ato de dizer não a algo que há muito o desagrada ou com a qual não concorda, mas que por hábito ou imposição sempre diz sim, configura-se na atitude do homem revoltado; ocorre quando o homem passa a não aceitar mais aquilo que, de alguma maneira, incomoda-o e o oprime. Para o homem revoltado, nada “terá mais sentido se não for respeitado aquilo que lhe é essencial. Por isso o revoltado aceita, inclusive, o risco de morrer pelas razões de sua revolta” (BARRETO, 1997, p. 71). Dessa forma, ele também diz sim, porque ao negar algo que o oprime, diz sim aquilo que lhe faz bem e que o engrandece. Nesses termos:

(...) le mouvement de révolte s’appuie, en même temps, sur le refus catégorique d’une intrusion jugée intolérable et sur la certitude confuse d’un bon droit, plus exactement l’impression, chez le révolté, qu’il est “en droit de...”. La révolte ne va pas sans le sentiment d’avoir soi-même, en quelque façon, et quelque part, raison. C’est en cela que l’esclave révolté dit à la fois oui et non. [...] D’une certaine manière, il oppose à l’ordre qui l’opprime une sorte de droit à ne pas être opprimé au-delà de ce qu’il peut admettre¹⁶ (CAMUS, 1965, p. 423).

Já no que se refere à distinção entre revolta e revolução, a primeira, segundo o escritor, implica, sobretudo, uma certa ética, a partir da qual o homem seguirá e de onde

¹⁴ O importante, portanto, não é ainda remontar às origens das coisas, mas, o mundo sendo o que é, saber como conduzir-se nele. Em tempos de negação, pode ser útil se interrogar sobre o problema do suicídio. Em tempos de ideologias, deve-se colocar em questão o assassinato. Se o assassinato tem suas razões, nosso tempo e nós mesmos somos o resultado. Se não as tem, estamos loucos e não há outra maneira senão encontrar um resultado ou desistir. Cabe a nós, em todo o caso, responder claramente à questão que nos é posta, no sangue e nos clamores do século.

¹⁵ “Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: ele também é um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. Um escravo, que recebeu ordens toda a sua vida, julga, de repente, inaceitável um novo comando. Que está contido neste ‘não’?”

¹⁶ (...) o movimento de revolta se apóia, ao mesmo tempo, sobre a recusa categórica de uma intromissão julgada intolerável e sobre a certeza confusa de um bom direito ou, mais exatamente, na impressão, do revoltado, de que ele tem “direito a...”. A revolta não ocorre sem o sentimento de ter, ele mesmo, de qualquer maneira e em algum lugar, razão. Este é o lugar onde o escravo revoltado diz, a uma vez, sim e não. [...] De certa maneira, ele opõe à ordem que o oprime uma espécie de direito de não ser oprimido além daquilo que pode admitir.

não se desviará, mesmo que isso contrarie a moral vigente ou resulte na sua própria morte. Entretanto, tal atitude deve ser tomada de maneira consciente, tendo o homem revoltado chegado ao conhecimento – de forma profunda – das razões que o guiam e aceitando, conscientemente, suas consequências, sejam quais forem. Contudo, Vicente Barreto ressalta que:

A revolta somente é possível do ponto de vista social nas sociedades que tenham uma igualdade teórica, mas que encubra grandes desigualdades de fato. Camus chama atenção para o fato de que a revolta só pode ser encontrada nas sociedades modernas. Nessas sociedades existem um aperfeiçoamento da teoria política que eleva no homem os seus sentimentos de liberdade e igualdade. A prática dessa teoria traz para o homem moderno uma grande insatisfação e frustração, proporcionais à consciência que adquire dos seus direitos. Daí a revolta ser própria do homem informado, consciente dos seus direitos (BARRETO, 1997, p. 72).

A revolta camusiana, portanto, consiste numa filosofia de vida e tem a ver com a própria ética do homem enquanto ser individual, no seu âmbito micropolítico. No entanto, embora a revolta se origine a partir de uma vontade individual, seus atos a direcionam sempre numa perspectiva coletiva, na ruptura com algum sistema opressor e só assim, visando a uma coletividade, ela faz sentido. Assim:

(...) la révolte, contrairement à l'opinion courante, et bien qu'elle naisse dans ce que l'homme a de plus strictement individuel, met en cause la notion même d'individu. Si l'individu, en effet, accepte de mourir, et meurt à l'occasion, dans le mouvement de sa révolte, il montre par là qu'il se sacrifie au bénéfice d'un bien dont il estime qu'il débord sa propre destinée. S'il préfère la chance de la mort à la négation de ce droit qu'il défend, c'est qu'il place ce dernier au-dessus de lui-même. Il agit donc au nom d'une valeur, encore confuse, mais dont il a le sentiment, au moins, qu'elle lui est commune avec tous les hommes¹⁷ (CAMUS, 1965, p. 425).

Já o termo revolução, contrariamente – embora se configurando num movimento coletivo –, nem sempre representa um ideal coletivo e, sim, é, muitas vezes, direcionado por um grande líder que orienta os demais revolucionários. Sua conduta nem sempre prima pela quebra de um sistema, mas pela substituição das peças que constituem esse sistema. A revolução “representa um movimento que vai de um extremo a outro.

¹⁷ (...) a revolta, contrariamente à opinião corrente, e apesar de oriunda daquilo que o homem tem de mais estritamente individual, questiona a própria noção de indivíduo. Se o indivíduo, com efeito, aceita morrer e morre, à ocasião, no movimento de sua revolta, ele mostra com isso que se sacrifica em benefício de um bem que julga transcender o seu próprio destino. Se prefere a eventualidade da morte à negação desse direito que ele defende, é porque o coloca acima de si próprio. Age, portanto, em nome de um valor, ainda confuso, mas cujo sentimento, ao menos, tem em comum consigo próprio e com todos os homens.

Aplicado às relações político-sociais, significa o nascimento de um novo governo, que substitua o antigo em toda a orientação” (BARRETO, 1997, p. 72-73). Deste modo:

A revolução começa da ideia estabelecida e clara. O revolucionário não tem dúvidas, o mundo pelo qual luta já está claramente definido em teoria. Seu único problema (e a história nos ensina como é o problema insuperável de todos os revolucionários) consiste no enquadramento do mundo no seu arquétipo teórico. A revolução consiste no transplante da ideia para a experiência histórica. A revolta, pelo contrário, é o movimento que leva da experiência histórica à ideia. A teoria da revolta vem depois da vivência de uma situação injusta, que lhe fornecerá os dados sobre os quais ela será construída (BARRETO, 1997, p. 73).

Em seu ensaio, Camus tece uma ardorosa crítica aos atos revolucionários, que se fundamentam sobre noções como as de justiça e de liberdade, para depois as trair, sobrepondo a elas a violência e a demagogia, visando sempre ao poder. Assim, na perspectiva camusiana, a “tragédia da revolução consiste na incapacidade de manter vivo o espírito revoltado. [...] A presença do absurdo na história moderna e contemporânea faz realçar ainda mais a incapacidade dos revolucionários de serem fiéis à sua própria revolta” (BARRETO, 1997, p. 74).

Na mesma linha, o escritor discute, aqui, sobre as possíveis justificativas, se as têm, dos crimes de guerra. Segundo Camus, os crimes passionais, tão comuns outrora – cometidos por “*ces enfants désarmés qui invoquaient l’excuse de l’amour*”¹⁸ – deram lugar, nos tempos de guerra, aos chamados de “*crimes de logique*”, que acabaram tornando-se álibis irrefutáveis: “*c’est la philosophie qui peut servir à tout, même à changer les meurtriers en juges*”¹⁹ (CAMUS, 1965, p. 413). Nesses termos:

“L’Homme Révolté” começa com a distinção dos crimes. Existem crimes de paixão e crimes de lógica. Vivemos numa época em que os crimes de paixão deram lugar aos crimes de lógica. Os atuais criminosos não são mais os jovens apaixonados encontrados nas tragédias românticas. Atualmente os criminosos têm um álibi respeitável: matam para servir a uma filosofia (BARRETO, 1997, p. 69).

Nos capítulos intitulados “*La révolte métaphysique*” e “*La révolte historique*”, Camus procura demonstrar como se deu os movimentos de revolta em diversos momentos de nossa história, distinguindo o que ele chama de revolta metafísica e de revolta histórica. A revolta metafísica, segundo o escritor, consiste no:

¹⁸ “aquelas crianças desarmadas que invocavam a desculpa do amor”.

¹⁹ “é a filosofia que pode servir a todos, até mesmo transformar assassinos em juízes”.

(...) mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création. [...] Le révolté métaphysique n'est donc pas sûrement athée, comme on pourrait le croire, mais il est forcément blasphémateur. Simplement, il blasphème d'abord au nom de l'ordre, dénonçant en Dieu le père de la mort et le suprême scandale²⁰ (CAMUS, 1965, p. 435-436).

Para Camus, o movimento de revolta vem se desenhando em nossa história desde os gregos antigos – na figura de Prometeu, insurgindo-se contra as situações injustas – estendendo-se por todo o pensamento greco-romano, até o cristianismo. Contudo, é a partir do século XVIII que a revolta metafísica começa a se delinear enquanto tal, “quando apareceu pela primeira vez na história da cultura ocidental uma ofensiva visando negar Deus” (BARRETO, 1997, p. 75).

Trazendo à baila alguns escritores e poetas – como Sade, Baudelaire e Rimbaud –, Camus analisa como, no período do romantismo, ao elevar ao extremo sua negação a Deus, a ideia inicial de revolta toma outro rumo, já que acaba por tornar o homem obcecado por ele próprio e por seus desejos. A revolta, segundo Camus, embora se constitua num ato individual, deve direcionar-se sempre ao coletivo, assumindo compromissos na mudança da sociedade. Todavia, conforme nos diz Barreto, nesse período:

(...) os românticos separam-se das fontes originais da revolta, encontradas no pensamento grego, e ficam obcecados pelo problema do mal e da realização dos desejos do indivíduo. O argumento da revolta romântica é simples. O homem é obrigado a cometer o mal porque não lhe é permitido o bem em virtude da prepotência divina. O bem é utilizado por Deus para fins injustos; não resta ao homem senão afastar-se o mais possível do Criador e encontrar no mal a sua própria redenção. [...] No fundo, o romantismo é a forma mais aguda do individualismo, baseado no culto desordenado das idiossincrasias pessoais. Em cada romântico encontramos um feroz defensor de suas próprias vontades (BARRETO, 1997, p. 76).

A partir de Dostoievski e, sobretudo, Nietzsche, o movimento de revolta, segundo Camus, volta a encontrar seu eixo, ao buscar, acima de Deus, os seus valores, calcados, doravante, no humano. Mas, aqui também, a revolta encontra seus percalços, visto que, fundamentada numa “*révolte logique*”, que justificaria o assassinato em nome de um

²⁰ (...) movimento pelo qual o homem se insurge contra a sua condição e contra a criação como um todo. Ela é metafísica porque contesta os fins do homem e da criação. O revoltado metafísico, portanto, certamente não é ateu, como se poderia crer, mas é, necessariamente, blasfemador. Simplesmente, ele blasfema em nome da ordem, denunciando, em Deus, o pai da morte e o supremo escândalo.

valor maior, acaba por suscitar em alguns as legitimações necessárias à barbárie. Como assinala Barreto:

O problema da revolta lógica é o que se colocou diante de Nietzsche. Desde o momento em que Deus é submetido pelos homens ao julgamento moral, ele está morto. A moral então perde o seu suporte e coloca-se a clássica pergunta se o homem pode viver sem acreditar em nada. Nietzsche responde mostrando como a moral é a última presença de Deus no mundo. Ela precisa ser destruída para que se possa iniciar a reconstrução do homem. Acha que essa destruição só será possível através de negações sistemáticas. A dúvida a nada levará. Neste contexto é que aparece, no pensamento nietzschiano, os conceitos de super-homem e da vontade de poder. No processo de negação do homem pode, inclusive, tornar-se momentaneamente Deus. A conclusão geral de Camus é a de que o nihilismo de Nietzsche tinha uma intenção pura, mas foi letal em seus efeitos. O nazismo é para Camus inspirado na obra de Nietzsche em virtude de interpretações errôneas e maliciosas (BARRETO, 1997, p. 77-78).

Assim, para Camus, a revolta metafísica falha em dois aspectos: primeiramente, em elevar o bem individual acima do coletivo, direcionando os atos sempre em busca de satisfazer desejos e vontades individuais; e, em segundo lugar, por permitir que, em nome desse bem (e aí tanto faz se individual ou coletivo), seja sacrificado o nosso bem maior – a vida. Nesse sentido, Camus ressalta que, na revolta metafísica, o homem:

(...) a chassé Dieu de son ciel, mais l'esprit de révolte métaphysique rejoignant alors franchement le mouvement révolutionnaire, la revendication irrationnelle de la liberté va prendre paradoxalement pour arme la raison. Seul pouvoir de conquête qui lui semble purement humain. Dieu mort, restent les hommes, c'est-à-dire l'histoire qu'il faut comprendre et Bâtir par tous les moyens. Aux crimes de l'irrationnel, l'homme, sur une terre qu'il sait désormais solitaire, va joindre les crimes de la raison en marche vers l'empire des hommes²¹ (CAMUS, 1965, p. 511).

O valor da revolta, aqui, acaba justificando a morte, a violência e todos os tipos de crimes, “desde o assassinato puro e simples do adversário político até o genocídio dos campos de concentração e os expurgos políticos” (BARRETO, 1997, p. 83). A revolta metafísica, nessa perspectiva, é o que dá origem às revoluções ocorridas a partir do século XX. A esse deslocamento, do que estava, até então, restrito aos debates intelectuais, para a história, Camus denominou de “*révolte historique*”, momento no

²¹ (...) banii Deus de seu céu, mas, com o espírito de revolta unindo-se abertamente ao movimento revolucionário, a reivindicação irracional da liberdade vai paradoxalmente usar como arma a razão, o único poder de conquista que lhe parece puramente humano. Morto Deus, resta a humanidade, quer dizer, a história, que é preciso compreender e construir. O *nihilismo*, que, no próprio seio da revolta, afoga então a força de criação, acrescenta apenas que se pode construí-la por todos os meios disponíveis. No auge do irracional, o homem, em uma terra que ele sabe ser de agora em diante solitária, vai juntar-se aos crimes da razão a caminho do império dos homens.

qual o homem, “*Refusant Dieu, il choisit l’histoire, par une logique apparemment inévitable*”²² (CAMUS, 1965, p. 515).

A partir daí, Camus passa a analisar os diversos episódios históricos, para demonstrar como o homem, na ausência de Deus e de valores, achou-se, ele próprio, no direito de ordenar o caos no período em que vivia, através do estabelecimento de virtudes pelas quais todos deveriam viver ou morrer. Desde os regicídios, configurados pela transição da monarquia para república – de onde vemos a substituição do poder de Deus pelo poder das leis –, ao terrorismo, Camus elabora um minucioso exame sobre como a humanidade, sobretudo a partir do século XX, soube “oferecer crimes e guerras ao culto do nada. O homem deixa de lutar com um objetivo e se entrega voluptuosamente ao exercício do poder pelo poder, do crime pelo crime, da frustração pela frustração” (BARRETO, 1997, p. 88). Por isso, Vicente Barreto conclui de *L’homme révolté*, que o escritor:

Às vezes diz que pensadores como Hegel e Nietzsche não compreenderam os limites da revolta autêntica e foram arrastados pelas tentações do nihilismo. Outras, inclina-se mais a achar que esses pensadores foram interpretados tendenciosamente pelos políticos. Por fim, acaba por dizer que nenhum sistema de governo pode dar uma resposta satisfatória às exigências da verdadeira revolta. Talvez essa última posição de Camus seja a que nos fica ao ler a sua obra. Isto ocorre principalmente pela tendência encontrada nas conclusões de “*L’Homme Révolté*” a respeito do anarco-sindicalismo e a simpatia com que escreve sobre os anarquistas russos (BARRETO, 1997, p. 91).

Nesses termos, ao analisar todo o cenário político do século XX, Camus nos propõe uma reflexão sobre uma ética que não relegue à História e à política o papel que, outrora, pertencia à religião e a Deus, pelos quais, através de utopias e dogmas, justificam-se os diversos crimes cometidos no decorrer da história. Assim, este livro constitui-se numa “crítica aos movimentos revolucionários que transformam a história num fim em si mesmo, legitimando a violência em nome da eficácia política – atitude filosófica à qual haviam aderido Sartre e Maurice Merleau-Ponty” (PINTO, 2010, p. 38).

Segundo Costa Pinto, foi “contra o elixir das utopias (e contra o Vírus totalitário que estas contêm) que Camus escreveu *O Homem Revoltado*” (PINTO, 2010, p. 41). Camus, neste livro, continua o raciocínio iniciado em *Le mythe de Sisyphe*, segundo o qual “a vida [...] é um bem necessário” (BARRETO, 1997, p. 69) e, assim como

²² “Recusando Deus, escolhe a história, por uma lógica aparentemente inevitável”.

condenara o suicídio no primeiro ensaio, deveria também condenar o assassinato. Segundo Boisdeffre:

Às tentativas demasiado ambiciosas dos filósofos e dos homens de Estado que transferem o absoluto para a História e a religião para a política, o autor do *Homem revoltado* opunha o aparente desinteresse do Sul, em outras palavras, a velha sabedoria mediterrânea. Mas, sobretudo, impunha à revolução um limite: o respeito do homem à sua dignidade e personalidade, calcadas aos pés pelos niilistas no poder (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 52).

A publicação de *L'homme révolté* culminou no rompimento pessoal de Camus com Sartre, assim como com grande parte dos intelectuais franceses (PINTO, 1998, p. 16-17). Segundo Pierre-Louis Rey: “*L'homme révolté est interprété par une partie de la gauche française comme une désertion: à la révolution, Camus préfère la revolte individuelle. Dénonçant le stalinisme, il passe pour un traître aux yeux de ses amis politiques*”²³ (REY, 1981, p. 5).

Entretanto, a revolta camusiana em nada tem a ver com uma atitude individual, ainda que se inicie dessa forma. O que ela pretendia era uma “descoberta, por homens conscientes, da existência de outras pessoas. O homem revoltado abandona seu egoísmo e dá as mãos para o seu semelhante”, na tentativa de reconstrução de um novo mundo, embora nem sempre seja compreendido dessa forma (BARRETO, 1997, p. 72).

No ano seguinte a publicação de *L'homme révolté*, em 1952, Camus adapta para o teatro *Les possédés*, de Fiodor Dostoievski e, em 1955, *Un cas intéressant*, de Dino Buzzati. No mesmo ano, passa a colaborar no semanário *L'express*, no qual reivindica uma solução pacífica para a guerra de independência da Argélia; tendo sua proposta de pacificação ignorada por ambas as partes – franceses e argelinos – Camus manteve-se, por um tempo, em silêncio e deixou de colaborar no semanário, enquanto a França continuava exercendo sua dominação sobre a Argélia.

Toda essa amargura pelo fracasso de suas ações políticas, Camus deixou transparecer em *La chute*, publicado em 1956. Para Rey, trata-se de “*monologue imaginaire d'un homme désespéré qui ne s'accuse que pour accuser son prochain*”²⁴ (REY, 1981, p. 6). *La chute* nos traz a “história de um advogado francês que, num bar de marinheiros em Amsterdam, faz seu exame de consciência, traça seu próprio retrato,

²³ “O homem revoltado é interpretado por uma parte da esquerda francesa como uma deserção: à revolução, Camus prefere a revolta individual. Denunciando o stalinismo, ele passa por um traidor aos olhos dos seus amigos políticos”.

²⁴ “monólogo imaginário de um homem desesperado que somente se acusa para acusar seu próximo”.

espelho onde seus contemporâneos podem, igualmente, reconhecer-se” (ÖSTERLING. In: CAMUS, 1971, p. 23). De acordo com Costa Pinto:

Seria o caso de dizer que, após o lirismo dos ensaios de juventude, da tragédia solar de *O Estrangeiro* e do mundo enclausurado de *A Peste*, Camus desvela com *A Queda* os aspectos mais sombrios (porque moralmente ambíguos) da equivalência e da gratuidade impostas às coisas por sua percepção do absurdo (PINTO, 2010, p. 41).

No ano seguinte, em 1957 – ano em que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura – publica a coletânea de contos *L'exil et le royaume*, e os ensaios *Réflexions sur la peine de mort* e *Réflexions sur la guillotine*, nos quais continua a desenvolver suas reflexões sobre o direito de decisão do homem sobre os assassinatos em nome de uma pretensa ordem. Em 1994, chega a público o romance no qual Camus trabalhava no momento de sua morte, em 1960, *Le premier homme*, escrito “em chave autobiográfica, com várias personagens e passagens identificáveis em sua trajetória pessoal” (PINTO, 2010, p. 41).

Das obras de Camus podemos depreender uma tentativa de se estabelecer um *ethos* que se compôs numa extrema austeridade e lucidez diante das promessas e utopias políticas. Por tratar-se de obras especulativas sobre sua realidade, encontramos algumas contradições que, no entanto, “não o impediram de marcar sua presença atuante e vigilante diante de alguns princípios e valores que ele considerava como básicos” (BARRETO, 1997, p. 116). Assim, para o escritor, qualquer atitude humana tem de levar em consideração, acima de tudo, a vida.

Por isso, em sua obra, o escritor parte da constatação do niilismo absoluto para desenvolver uma ética que rejeite, a uma só vez, o suicídio e o assassinato. Se não obteve o sucesso que esperava, em suas empreitadas, tampouco podemos dizer que sua obra não nos tocou de alguma forma e se fez de extrema importância para a compreensão daquele momento tão caro a nossa história. Conforme o próprio escritor faz questão de mencionar, lembrando de sua origem humilde, na sua Argélia natal:

Para começar, a pobreza nunca foi uma desgraça para mim: a luz espalhava nela suas riquezas. Mesmo as minhas revoltas foram por ela iluminadas. Creio poder dizer, sem trapacear, que, quase sempre, foram revoltas para todos, para que a vida de todos se elevasse na luz (CAMUS, 1996b, p. 17-18).

E é essa luz que Camus procura, através de seus escritos, refletir. Como vimos neste capítulo, sua obra ficcional foi conduzida fielmente por suas reflexões filosóficas,

esboçadas em seus ensaios, e seguiu em consonância com as principais aflições que atingiram o homem ocidental do século XX, durante os anos das duas grandes guerras. No capítulo seguinte, analisaremos, especialmente no romance *L'étranger*, como o homem, através do personagem central, *Meursault*, vivenciou esse momento de rupturas axiológicas e tentativas de construção de um mundo e de um *ethos* e como a sociedade agiu diante desse novo homem.

4 L'ÉTRANGER: UMA LEITURA SOBRE MORAL E DISCURSO

Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro.

Albert Camus.

A transição do século XIX para o século XX, como vimos nos capítulos anteriores, foi marcada por uma grande transformação epistemológica. Todos os valores que serviam de base para a sociedade ocidental foram duramente questionados, deixando o homem perplexo ante a nova realidade. Sem ter no que acreditar, o homem passa a buscar novas referências que o direcionem nesse novo mundo.

Uma das principais contestações, que representa, afinal, todas as que se seguem, é a colocada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, na segunda metade do século XIX. O projeto nietzschiano consiste numa crítica contundente as crenças impostas no decorrer da nossa história, no que diz respeito aos valores eternos de identidade e verdade. Para o filósofo, essa busca por valores absolutos surge, no homem ocidental, da “necessidade metafísica de duração, como anseio psicológico por fundamento” (MOSÉ, 2005, p. 13).

A partir dessa vontade humana de duração, de compreensão e apreensão do universo, surge a linguagem como “produto da necessidade psicológica de exclusão das diferenças, da vontade de nivelamento e redução, do medo da pluralidade e do conflito” (MOSÉ, 2005, p. 19), numa tentativa do homem de, através dela, unificar, controlar e, assim, dominar aquilo que, por excelência, seria móvel, maleável e fluido. Segundo Viviane Mosé, em seu estudo, sobre a filosofia nietzschiana, intitulado *Nietzsche e a grande política da linguagem*:

A fragilidade física do homem, diante da exuberância plural da natureza, colocava em risco sua sobrevivência, e foi a linguagem, na medida em que permitiu o agrupamento, a reunião, que possibilitou sua afirmação como espécie, que garantiu sua perpetuação. Mas é exatamente esta experiência de agrupamento que impõe a necessidade de identidade, de verdade (MOSÉ, 2005, p. 55).

A partir do momento em que o homem enxerga na gregariedade uma forma de manter-se vivo diante do caos do mundo, irrompe a necessidade de estabelecer códigos de conduta, designações sociais e regras morais, que garantam essa vivência em

comunidade. A linguagem, neste contexto, serve a esse propósito: nivelar, vulgarizar e negar as diferenças. Para Nietzsche, a “importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor” (NIETZSCHE, 2000a, p. 21).

Nessa perspectiva, tudo o que provém da linguagem – seus conceitos e valorações – resulta da necessidade humana de contenção e normatização dos instintos contraditórios, de tradução do desconhecido para o conhecido. Essa tentativa de, através da linguagem, conter aquilo que seria, *a priori*, mudança e devir, configura-se, para Nietzsche, numa primeira negação à vida: “negação do corpo, das intensidades, em nome da duração fictícia do ser, da essência, da verdade” – noções que, em certo sentido, dão segurança ao homem (MOSÉ, 2005, p. 14).

Por se constituir, a linguagem, numa negação, tal crítica diz respeito, em última análise, à “denúncia nietzschiana do niilismo da linguagem, ou seja, da vinculação entre linguagem e moral” (MOSÉ, 2005, p. 18), que se perfaz no julgamento e valoração da vida. Nietzsche não critica, nesse aspecto, a criação da linguagem pelo homem – visto que tenha surgido de sua busca por compreensão do mundo e de sua necessidade de sobrevivência –, mas o esquecimento de seu valor ficcional e sua consequente determinação como verdade absoluta, como aquilo que representaria, a fundo, o ser.

Para o filósofo, o “criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com as palavras o supremo saber sobre as coisas” (NIETZSCHE, 2000a, p. 21). Assim, o problema que se institui diz respeito ao tipo de relação estabelecida entre o homem e a linguagem. “A ficção dos signos foi construída para aumentar o domínio do homem, fortalecê-lo. Já a ideia de verdade nasce do esquecimento deliberado da origem fictícia dos signos, dos valores, das invenções” (MOSÉ, 2005, p. 52).

O nascimento da linguagem constitui-se, portanto, num primeiro sinal de niilismo. Nesse sentido, o ato de o homem criar princípios ordenadores que o auxiliem na compreensão do mundo diante das forças plurais da vida, é, por si só, um ato niilista e remonta desde a origem da linguagem, ganhando força com a filosofia socrático-platônica e estendendo-se até o cristianismo, responsável, sob o olhar de Nietzsche, por espiritualizar, divulgar e enraizar a moral, negando a vida. De acordo com o filósofo alemão:

O cristianismo é um sistema, um conjunto de ideias e de opiniões acerca das coisas. Se se extrai dele uma parte essencial, a crença em Deus, destrói-se tudo, e não nos fica nada necessário entre os dedos. O cristianismo supõe que o homem não sabe nem pode saber por si o que é bom e o que é mau: crê que só Deus o sabe. A moral cristã é um mandamento, sua origem é transcendente, está fora de toda crítica, de todo direito à crítica; contém apenas verdade, supondo-se que Deus seja a verdade; vive com a fé em Deus e desaparece com ela (NIETZSCHE, 1976, p. 65-66).

Daí a morte de Deus, em fins do século XIX, representar, sobretudo, a ruptura com todos esses paradigmas que – mesmo sob vários disfarces, como a fé na ciência, por exemplo – orientavam o ocidente até então. Para Nietzsche, a “ideia de Deus foi até agora a maior das objeções contra a existência. Nós negamos Deus, negamos a responsabilidade em Deus e ao fazê-lo salvamos o mundo” (NIETZSCHE, 1976, p. 48).

Entretanto, mesmo com a morte de Deus, a moral cristã e seu anseio por verdade e unidade, na concepção de Nietzsche, continuou por longos séculos, mesmo de forma subjacente, a direcionar a filosofia ocidental, na medida em que a figura divina foi substituída por outras referências fundamentais. Por isso, conforme argumenta o filósofo, “desprenderam-se do Deus cristão e agora com maior razão creem dever conservar a moral” (NIETZSCHE, 1976, p. 65).

A conservação da moral cristã como preceito fundador da racionalidade ocidental, sobre a qual se mantém toda a filosofia moderna, corresponde, dessa forma, à “hegemonia da moral cristã, estabelecida como a suprema referência de valores do homem ocidental”, revelando, “de modo sintomático, apenas a ausência de uma autêntica problematização desta moral, [...] uma submissão cega à autoridade da mesma” (ROCHA, 2009, p. 28). Assim, como nos aponta Rocha em seu artigo “Sobre o problema da moral no pensamento de Nietzsche”:

No que diz respeito à questão da moral, portanto, deve-se reconhecer, na história da filosofia, apenas um imenso esforço empenhado no sentido de estabelecer-lhe um fundamento, para uma melhor justificação da mesma. Mas este empreendimento fundacionalista indica, isto sim, a submissão dos pensadores à moral estabelecida. Somente por acreditarem previamente no valor dos valores vigentes é que o desafio de fornecer um fundamento para os mesmos se faz relevante, e até mesmo imprescindível (ROCHA, 2009, p. 29).

Em face disso, é na polêmica reflexão sobre a moral cristã que Nietzsche se engaja em seus últimos escritos, visto que é a partir de seu advento que o filósofo detecta, na sociedade ocidental, a “transformação do conceito de predomínio político num conceito psicológico”, arraigado em nossas consciências na forma de verdade

absoluta (NIETZSCHE, 2011, p. 37). É com a moral cristã, segundo o filósofo, que ocorre a inversão da aristocrática escala de valores – pautada, até o momento, “numa corporalidade forte, numa saúde florescente” (NIETZSCHE, 2011, p. 38) – para o que ele chamou de moral de escravos, responsável pelo enfraquecimento e domesticação do homem: “domesticar a besta humana, para fazer dela um animal manso e civilizado, um animal doméstico” (NIETZSCHE, 2011, p. 46). Nesse sentido:

Enquanto toda moral aristocrática nasce de uma triunfante afirmação de si própria, a moral dos escravos opõe um “não” a tudo que não lhe é próprio, que lhe é exterior, que não é seu; este “não” é o seu ato criador. Esta mudança do olhar que mede os valores, essa direção necessariamente exterior, ao invés de ser para si, é própria do ressentimento: a moral dos escravos necessitou sempre de um mundo oposto, exterior; necessitou, falando psicologicamente, de estimulantes externos para entrar em ação; a sua ação desde a profundidade é uma reação (NIETZSCHE, 2011, p. 41-42).

A mesma necessidade que, outrora, dera origem à linguagem, serviu como fundamento para toda tradição filosófica do ocidente e, exatamente por isso, conforme salienta Nietzsche, “toda a concepção do mundo e percepção do homem cristã e medieval pôde ainda celebrar uma ressurreição na teoria de Schopenhauer. Muita ciência ressoa na sua teoria, mas não é a ciência que a domina, e sim a velha conhecida ‘necessidade metafísica’” (NIETZSCHE, 2000a, p. 34-35), que se faz presente em todo pensamento moderno. De tal modo que é a necessidade metafísica da moral que Nietzsche se empenha em desconstruir, sobretudo a partir de *Humano, demasiado humano* (1878) e com mais ênfase e rigor a partir de sua *Genealogia da moral* (1887), até seus últimos escritos.

De acordo com Nietzsche, “as necessidades que a religião satisfaz e que a filosofia deve agora satisfazer não são imutáveis; podem ser *enfraquecidas* e *eliminadas*” (NIETZSCHE, 2000a, p. 35). Entretanto, para que isso aconteça, o filósofo propõe uma transvaloração dos valores, que consiste numa análise dos valores morais cristãos a partir das condições e circunstâncias que os tornaram possíveis, para, através da história, demonstrar as modificações que lhes ocorreram. Segundo Nietzsche, “A moral é apenas uma linguagem de signos, uma sintomatologia, é preciso saber de antemão do que se trata para se poder tirar partido dela” (NIETZSCHE, 1976, p. 49).

Sob o viés da filosofia tradicional, a origem dos valores morais foi avaliada, mormente, como um bem superior e divino, distanciada da perspectiva instaurada pelo filósofo alemão referente à historicidade dos mesmos – o que por si só já “opera uma

ruptura, uma desestabilização na velha ‘ordem moral do mundo’, pois com ela são abalados os principais artigos de fé do homem moderno” (ROCHA, 2009, p. 28). Nesses termos, a crítica nietzschiana consiste em desvelar o que há por trás de cada valor moral, defendendo que “é preciso colocar os valores em questão, ou seja, é preciso desconfiar daquilo que o homem, principalmente moderno, tem em alta conta” (MOSÉ, 2005, p. 19). Conforme Nietzsche ressalta, em prefácio à sua *Genealogia*:

Necessitamos de uma “crítica” dos valores morais e antes de tudo deve discutir-se o “valor destes valores”, e por isso é de toda a necessidade conhecer as condições e o meio ambiente em que nasceram, em que se desenvolveram e deformaram (a moral como consequência, como máscara, como hipocrisia, como enfermidade ou como equívoco, e também a moral como causa, remédio estimulante, freio ou veneno (NIETZSCHE, 2011, p. 28).

Em *Humano, demasiado humano*, Nietzsche classifica, no aforismo 94, as “três fases da moralidade até agora”, ressaltando a maneira como, a seu ver, ocorreu a evolução da moral no homem ocidental. De acordo com o filósofo:

O primeiro sinal de que o animal se tornou homem ocorre quando seus atos já não dizem respeito ao bem-estar momentâneo, mas àquele duradouro, ou seja, quando o homem busca a *utilidade*, a *adequação a um fim*: então surge pela primeira vez o livre domínio da razão. Um grau ainda mais elevado se alcança quando ele age conforme o princípio da *honra*, em virtude do qual ele se enquadra socialmente, sujeita-se a sentimentos comuns, o que o eleva bem acima da fase em que apenas a utilidade entendida pessoalmente o guiava: ele respeita e quer ser respeitado, ou seja: ele concebe o útil como dependente daquilo que os outros pensam dele. Por fim, no mais alto grau da moralidade *até agora*, ele age conforme a *sua* medida das coisas e dos homens, ele próprio define para si e para outros o que é honroso e o que é útil; torna-se o legislador das opiniões, segundo a noção cada vez mais desenvolvida do útil e do honroso. O conhecimento o capacita a preferir o mais útil, isto é, a utilidade geral duradoura, à utilidade pessoal, o honroso reconhecimento de valor geral e duradouro àquele momentâneo: ele vive e age como indivíduo coletivo (NIETZSCHE, 2000a, p. 71).

Dessa forma, a moral se estabelece e ganha força, inicialmente, na transição do homem como ser individual para um ser coletivo, como forma de garantir a gregriedade, a vida em comunidade, constituindo-se, assim, no que Nietzsche chama de “moral de rebanho” ou “moral de escravos”. A moral, sob o ponto de vista social, surge para “educar e disciplinar um animal”, fazendo dele um “homem determinado, uniforme, regular, e, por conseguinte, calculador”, através da “moralização dos costumes e pela camisa de força social” que lhe impõe (NIETZSCHE, 2011, p. 58).

Após esse primeiro momento e com o passar dos tempos, os valores morais foram assumindo, peremptoriamente, o caráter de valor absoluto, prevalecendo de tal forma até a elaboração da crítica nietzschiana. Nesses termos, ao propor uma avaliação desses valores “o que a genealogia de Nietzsche faz é uma crítica da racionalidade, do conhecimento, colocando em questão a crença em todo e qualquer fundamento originário: verdade, ser, essência, identidade, unidade, princípio, causa” (MOSE, 2005, p. 31).

É nesse sentido que o filósofo busca a genealogia desses valores, visto que, sob esse viés, “os valores têm nascimento, e esse nascimento se deve a ‘circunstâncias’, não a uma verdade originária. Ao contrário de serem divinos, os valores são profundamente humanos e respondem ao jogo de forças temporal da história” (MOSE, 2005, p. 32).

Segundo o filósofo, a criação de valores e a sua crença como algo absoluto, supremo e transcendente é justamente o que não permite que o homem atinja o máximo de sua potência. “De tal modo que fosse culpa da moral o não ter o tipo homem alcançado o mais alto grau do poder e do esplendor” (NIETZSCHE, 2011, p. 29). Nesses termos, a filosofia nietzschiana pretende “explicitar o processo de produção da linguagem, pondo a claro os jogos de força, os interesses e tensões que estiveram, desde sempre, movendo seus códigos e leis” (MOSE, 2005, p. 14).

A partir, sobretudo, de seus questionamentos, ao romper a “estabilidade dos valores” e os “conceitos tradicionais”, tornara-se difícil, ao homem, “prosseguir o caminho” (VOLPI, 1999, p. 7). Isso porque tal sentimento “constitui, assim, uma situação de desnortamento provocado pela falta de referências tradicionais, ou seja, dos valores e ideais que representavam uma resposta aos porquês e, como tais, iluminavam a caminhada humana” (MOSE, 2005, p. 8). Em seu estudo sobre o fenômeno niilista, Franco Volpi afirma que:

A palavra [niilismo] em si aparece já nas controvérsias que marcaram o nascimento do idealismo alemão, entre o fim do século XVIII e o início do século XIX. Depois, na segunda metade do século passado, tornou-se tema comum de discussão, mas só neste século o niilismo assoma como problema, com toda a virulência e amplidão. [...] Nietzsche via no niilismo “o mais perturbador” de todos os hóspedes. Era como um visitante funesto perambulando por todos os cômodos da casa, sem que se pudesse expulsá-lo porta afora (VOLPI, 1999, p. 7-8).

O niilismo, a partir do final do século XIX, portanto, assume novos contornos, não somente pautados na quebra dos valores metafísicos cristãos, mas, sobretudo, em

vista da “razão científica moderna que mata Deus, substituindo os desejos de eternidade pelos projetos de futuro” e progresso (MOSE, 2005, p. 43). Logo, o século XX é marcado por uma intensa crença na razão como salvação do homem frente ao devir e às forças plurais, em nome de dias sempre futuros.

De acordo com Viviane Mosé, “na modernidade, com a negação do mundo divino, o ‘outro mundo’ vai ser uma promessa de futuro, construído pela razão humana”, sempre na busca por respostas e certezas (MOSE, 2005, p. 44). Tal discussão, a respeito de algo que direcione o homem moderno em meio ao caos em que se encontra, será o ponto fulcral do pensamento camusiano. Sob o prisma do escritor franco-argelino, exposto em *Le mythe de Sisyphe*:

Sejam quais forem os jogos de palavras e as acrobacias da lógica, compreender é antes de tudo unificar. O desejo profundo do próprio espírito em suas operações mais evoluídas une-se ao sentimento inconsciente do homem diante do seu universo: é exigência de familiaridade, apetite de clareza. Compreender o mundo, para um homem, é reduzi-lo ao humano, marcá-lo com seu selo. [...] E também o espírito que procura compreender a realidade não se pode dar por satisfeito sem reduzi-la em termos de pensamento. [...] Essa nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano (CAMUS, 2010, p. 30-31).

E é esse desejo de compreender seu universo – racionalizá-lo – que impulsiona o homem nesta caminhada. Entretanto, para Camus, a promessa de futuro, baseada na razão humana, assumiu faces terríveis e violentas, culminando em sangrentas guerras e suscitando no homem a necessidade de buscar novos referenciais, não mais aqueles oriundos do mundo metafísico, mas na própria experiência, e que preservasse, acima de tudo, a vida humana: “viver é que seria necessário” (CAMUS, 1979, p. 17). Nesses termos, Camus ressalta sobre a tarefa do homem moderno:

É bem verdade que se trata de tarefa interminável. Mas aqui estamos para dar-lhe continuidade. Não creio suficientemente na razão para julgar que possa subscrever o progresso, nem tampouco em qualquer filosofia da história. Creio, em todo caso, que os homens jamais cessaram de avançar na consciência que tomavam de seu destino. Ainda não superamos nossa condição, embora a conheçamos melhor. Sabemos que estamos em contradição, mas que devemos recusar essa contradição e fazer o que for necessário para reduzi-la. Nossa tarefa de homens é a de encontrar as fórmulas, poucas que sejam, capazes de apaziguar a angústia infinita das almas livres. Devemos recompor os pedaços daquilo que foi destruído, tornar a justiça imaginável num mundo tão evidentemente injusto, a felicidade significativa para os povos envenenados pela infelicidade do século. Naturalmente é tarefa sobre-humana. Mas denominamos sobre-humanas as tarefas que os homens tardam muito tempo em realizar, eis tudo (CAMUS, 1979, p. 33).

Como podemos observar, o debate niilista, até então concernente somente ao campo intelectual da filosofia moderna, passa a expandir seus domínios também no que diz respeito ao âmbito histórico – transição definida por Camus, em seu *L’homme révolté*, como “*révolte historique*” – período no qual o homem passa a buscar na história as razões para superar o niilismo. Como Barreto nos explica:

Depois de toda essa trajetória intelectual o movimento de revolta entra no século XX ávido em transformar em realidade aquilo que até então fora luta e tensão racional. O revoltado em princípio queria conquistar o seu próprio ser e resolver o problema de suas relações com Deus. Nesse processo crítico acaba por recusar Deus, indo fatalmente tentar encontrar a verdade na história. O valor da revolta acabará sendo substituído pela morte, pela violência e pelo nihilismo moral (BARRETO, 1997, p. 83).

Volpi também concorda que, a partir do final do século XIX, o niilismo tenha se configurado num “fenômeno generalizado”, não adstrito somente ao continente europeu, tornando-se responsável por uma série de eventos revolucionários e, de certo modo, violentos. Segundo o teórico, na passagem para o século XX:

(...) o niilismo tornou-se fenômeno generalizado, impregnando toda a atmosfera cultural da época. Para tanto contribuiu, dentre outros fatores, o fato de o termo ter passado a designar um movimento de rebelião social e ideológica, extrapolando o âmbito dos debates filosóficos para penetrar diretamente o tecido social, dinamizando seus componentes anarquistas e libertários, e desencadeando um vasto processo de transformação (VOLPI, 1999, p. 37).

Submerso nesse contexto, Albert Camus desenvolve sua “filosofia do absurdo”, sobre a qual veremos refletir duas de suas principais obras: *Le mythe de Sisyphe* e *L’étranger*, ambas publicadas em 1942. O homem absurdo camusiano – como vimos no capítulo anterior – configura-se a partir desse sentimento niilista, através do qual, “privado de ilusões e de luzes”, parte em busca de algum referencial que não dependa e se baseie em valores metafísicos, naquele período, já tão desgastados. Para Camus, após a cisão ontológica, ocorrida na transição da *episteme* clássica para a moderna:

A hostilidade primitiva do mundo, através dos milênios, remonta até nós. Por um segundo não o entendemos mais, porque durante séculos só entendemos nele as figuras e desenhos que lhe fornecíamos previamente, porque agora já nos faltam forças para usar esse artifício. O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo (CAMUS, 2010, p. 28).

Sem os valores tradicionais que lhe serviam de apoio, o homem volta à escuridão de outrora, tateando às cegas pelo mundo, em busca de algo que o ampare. Tal sentimento, de desamparo, Camus compartilhou conosco através de sua obra. Embora sua teoria seja sistematicamente elaborada em seus ensaios, são nos romances que Camus dá corpo a ela, fazendo-nos sentir de modo mais intenso este sentimento, visto que, nesse sentido, a “ficção aparece como o suporte concreto do pensamento abstrato” (BARRETO, 1997, p. 144). Para Barreto:

O trágico da vida humana era descrito e descoberto no romance. Para Camus a ficção foi o meio utilizado para expressar a relação absurda encontrada entre o homem e os mecanismos sociais. O personagem camusiano movimenta-se no mundo absurdo e nele dá vazão à sua revolta. [...] Os romances de Camus desenvolvem-se no plano objetivo e no plano moral. No primeiro a experiência humana é descrita objetivamente, os personagens são estudados e as situações em que se encontram delineadas. Moralmente as experiências de cada personagem servem de matéria para o escritor tirar conclusões de valor universal (BARRETO, 1997, p. 143).

Dessa forma, Albert Camus procura demonstrar, através de seus romances, todos esses questionamentos e sentimentos que afligem o homem do século XX, através da experiência do homem absurdo, frente às transformações paradigmáticas ocorridas em nossa sociedade, em busca de uma ética em favor da vida. Como o próprio escritor ressalta: “É preciso colocar princípios nas grandes coisas; para as pequenas, basta a misericórdia. Infelizmente criamos máximas para preencher as lacunas de nossa própria natureza. No meu caso, a misericórdia de que falo chama-se, antes, indiferença” (CAMUS, 1996b, p. 22), indiferença ante os valores morais inculcados em nossa sociedade, que, por séculos, serviram como forma de dominação e submissão do homem e que, naquele momento, tornavam-se questionáveis – como constataremos, a seguir, no romance *L'étranger*.

4.1 A MORAL EM L'ÉTRANGER

O romance *L'étranger* (1942), publicado em pleno contexto de guerra, traz à tona os principais debates filosóficos suscitados naquele momento tão conturbado – referentes à constituição do sentimento absurdo no homem em sua relação com o mundo –, colocando-nos diante das séries de acasos que levam o protagonista, *Meursault*, a se comportar e a agir como um estrangeiro. Tais atitudes configuram-se numa sensação de não pertencimento àquilo que é convencional e serve como norte para a sociedade vigente.

Como já mencionamos anteriormente, o sentimento de *l'étrangeté* tornara-se comum após os questionamentos propostos, sobretudo, pela filosofia nietzschiana acerca dos axiomas, cujo “único valor que apresentam é o de serem sintomas e só como sintomas merecem ser levados em consideração” (NIETZSCHE, 1976, p. 18). *Meursault*, nesse aspecto, representa tais questionamentos, colocando em xeque, com suas atitudes e silêncios, questões referentes aos valores eternos de identidade e verdade, amplamente discutidas pelo filósofo alemão e enaltecidas pela sociedade moderna.

Tal fato gera uma visível incoerência entre o personagem e seus pares, na medida em que aquele representaria o porvir – novos modos de subjetivação – enquanto estes a primazia de valores antigos, que insistem em permanecer. Diante desse estranhamento ante a transição epistêmica, “perceber que o mundo é ‘denso’, entrever a que ponto uma pedra é estranha, irreduzível para nós, com que intensidade a natureza, uma paisagem pode se negar a nós” (CAMUS, 2010, p. 28), torna-se sentimento comum ao homem moderno.

Nesse sentido, o pensamento camusiano provoca uma reflexão sobre como deve o homem portar-se diante dessa realidade inapreensível e insubjugável e quais são as consequências ocorridas a depender de suas escolhas: agir conforme a sociedade, negando a si próprio, ou inversamente, seguir sua verdade, sendo negado pelo mundo? Diante de tal indagação, o escritor conclui, em *Le mythe de Sisyphe*, que se trata de uma problemática sem resolução, que o “fosso entre a certeza que tenho da minha existência e o conteúdo que tento dar a esta segurança jamais será superado. Para sempre serei estranho a mim mesmo” (CAMUS, 2010, p. 32).

Esse sentimento de não pertencimento, referenciado já no título do romance *L'étranger*, direciona, substancialmente, as atitudes que locomovem o narrador-

protagonista, transferindo “da história para o leitor a vivência absurda” (BARRETO, 1997, p. 147), sobre a qual a trama se constrói. Segundo Barreto:

Neste romance, Camus propõe-se a mostrar a incoerência da vida humana. O absurdo é apreendido pela descrição de diversas experiências feitas pelo próprio herói. Meursault, o personagem principal, relata algumas de suas experiências existenciais. Verifica-se que o autor preocupou-se basicamente em dar ao leitor uma visão do caráter de Meursault e como ele reagiu diante da vivência absurda (BARRETO, 1997, p. 145-146).

Em paralelo à perspectiva esboçada em *Le mythe de Sisyphe* – ao desenvolver seu raciocínio sobre o absurdo –, Camus descreve o homem nesse momento de rupturas axiológicas, salientando a maneira irreflexiva e atônita como vive diante do que o cerca. Mostra-nos, também, por conseguinte, o momento em que ele se dá conta de sua condição e, perplexo de sua existência vazia, revolta-se diante do que o oprime. Assim, o escritor destaca em seu ensaio, como se descrevesse, ao mesmo tempo, a rotina de *Meursault*:

Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. “Começa”, isto é importante. A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento de consciência (CAMUS, 2010, p. 27).

É a história dessa tomada de consciência que vemos narrada, de maneira simples e concisa, em *L'étranger*: da transformação do homem absurdo – que age, rotineiramente, da mesma forma – ao homem consciente de seus atos e de suas consequências, ensaiando o que Camus, posteriormente, definirá como homem revoltado: o homem que rompe com o equilíbrio natural e, por isso, aceita dignamente seu castigo. De acordo com Barreto:

A história narrada por Camus é bastante simples. Não se caracteriza pela riqueza dos acontecimentos ou multiplicidade de personagens. Toda a trama gira em torno da vida rotineira e medíocre de Meursault, violentamente transformada quando ele assassina sem razão aparente um árabe. “L'Étranger” é importante sob diversos aspectos. Sob o ponto de vista da narração, Meursault contraria todos os tipos literários. Tradicionalmente os romances escritos na primeira pessoa conferem ao narrador um papel de destaque na história. Ele é o grande herói que tudo vê e compreende na sua narrativa. Meursault encontra-se singularmente despreparado para essa missão. Quase não tem capacidade intelectual, sua percepção psicológica é nula, sua trágica experiência traz-lhe satisfação, vive e comporta-se depois do

crime com a mais completa indiferença ética e moral. Tudo isso perpassado pela aridez emotiva, demonstrada nas suas relações com a mãe e depois com a namorada. O herói criado por Camus é confuso, perplexo, inconsciente, incapaz de pensar claramente (BARRETO, 1997, p. 146).

Lembre-mo-nos, aqui, das considerações tecidas por Jacques Rancière (2009, p. 36) – mencionadas no segundo capítulo desta pesquisa – sobre as mudanças ocorridas em relação aos temas literários na transição da *episteme* clássica para a moderna. Nessa perspectiva, a literatura, a partir do século XIX, trataria da vida de personagens não mais tão gloriosos quando da época do regime representativo, passando a auscultar a vida de personagens comuns, apreendidos nos “subsolos do mundo social”, para buscar, através deles, a história de um povo e de uma época.

Nesses termos, *Meursault* retrata, de modo condizente, o homem do século XX, também despreparado diante das mudanças paradigmáticas pelas quais passa; daí Albert Camus conseguir essa identificação tão forte entre o leitor e seu narrador-protagonista, na medida em que permite entrever um sentimento comum entre ambos. Tal angústia diante de uma vida sem sentido, entretanto, define o personagem na primeira parte do livro, com atitudes através da qual percebemos claramente a incoerência que se perfaz naquele momento: sem nenhum paradigma moral que o oriente, *Meursault* caminha desnorteado, sem objetivos, à revelia da sociedade. Segundo Camus, contudo, podemos:

(...) postular a princípio que as ações de um homem que não trapaceia devem ser reguladas por aquilo que ele considera verdadeiro. A crença no absurdo da existência deve então comandar sua conduta. (...) Falo aqui, evidentemente, dos homens dispostos a estar de acordo consigo mesmos (CAMUS, 2010, p. 22).

Se o homem absurdo, portanto, não se submete a convenções sociais e a regras morais, vive em plena harmonia consigo próprio e a sua verdade o norteia. *Meursault*, nesse sentido, é um homem que não trapaceia seus instintos e vive de acordo com a sua verdade, sobre a qual estabelece uma ética.

É através de sua verdade que conserva sua liberdade, na medida em que não necessita prestar contas à sociedade, recuperando, nesse aspecto, o homem individual em detrimento do homem gregário, tão estimado após o estabelecimento da linguagem e motivador da valorização moral. Conforme aponta Lourenço Leite sobre o personagem central de *L'étranger*, em seu estudo *Albert Camus, o epígono do absurdo*:

Meursault, por sua vez, rejeitara toda a forma de regra e de convenção que colocasse em risco sua liberdade. Estrangeiro por excelência, em um mundo fundamentado de moralismos, tivera como sentença maior sua perda de liberdade, contudo, não olvidara que sua desgraça só tivera ocorrido por conta da onipresença do sol (LEITE, 2003, p. 3).

De acordo com o pensamento nietzschiano a esse respeito, o “homem ‘livre’, o senhor de uma vontade vasta e indomável, encontra nessa posse a sua escala de valores” (NIETZSCHE, 2011, p. 59), a qual ele, obstinado, segue até a morte, tal qual o homem absurdo camusiano. A escala de valores do homem absurdo, assim como em Nietzsche, em nada tem a ver com aqueles metafísicos – que “enfraquece” e “domestica” o homem – e sim com valores que potencialize, a seu ver, a vida, respeitando o caráter maleável e fluido do mundo, o devir. Para Barreto:

O viver mais intensamente para Camus não significa ter um número cada vez maior de experiências para tornar a vida mais válida. Isto seria simplificar o problema. Não se trata, por outro lado, da criação de uma nova escala de valores. A vivência de um número variado de experiências significa termos as mesmas oportunidades para viver mais intensamente. A diferença entre dois homens que vivem o mesmo número de anos reside na maior ou menor consciência do que experimentaram. Não é necessária a utilização de uma escala de valores desde que sentimos plenamente a vida, a revolta, a liberdade. O único obstáculo para o homem é a morte. Esta torna inútil qualquer lucidez e desaba sobre a pessoa humana soterrando-a e tirando-lhe a oportunidade de viver (BARRETO, 1997, p. 55).

É sobre o modo de viver do homem absurdo e no que ele acredita que vemos narrados na primeira parte do romance; enquanto, na segunda parte, presenciamos a maneira como a sociedade se porta diante de tal homem. Dessa forma, *Meursault* inicia seu relato descrevendo alguns acontecimentos que, de certo modo, tenham lhe marcado, demonstrando suas atitudes e sentimentos para com eles: a morte de sua mãe, seu reencontro com *Marie*, suas amizades, seu trabalho, até o assassinio do árabe, etc.

Já na segunda parte, o narrador-protagonista atém-se a narrar a apuração de seu crime até sua condenação à morte, momento no qual passa por um intenso processo de autorreflexão até culminar no que Camus, posteriormente, define como o homem revoltado, visto que, para o escritor: “Começar a pensar é começar a ser atormentado” (CAMUS, 2010, p. 20), constituindo-se, este ato – de reflexão –, no primeiro passo para se atingir a consciência e, por conseguinte, a revolta.

Formalmente, o romance é narrado em primeira pessoa, utilizando-se do *passé composé*, no lugar do convencional *passé simple*²⁵, e divide-se em duas partes – como mencionado acima – compostas, respectivamente, de seis e cinco capítulos, aparentemente fechados em si mesmos. Para Dominique Maingueneau, em *Elementos de linguística para o texto literário* (2001):

Desse ponto de vista, a revolução estilística operada por Camus em *O estrangeiro* apenas se destaca com mais nitidez. Preferindo o passado composto [composé] ao simples [simple], esse romance não apresenta os acontecimentos como os atos de um personagem que estariam integrados numa cadeia de causas e efeitos, de meios e de fins, mas como justaposição de atos fechados sobre si mesmos, nenhum dos quais parece implicar o seguinte (MAINGUENEAU, 2001, p. 57).

No que se refere ao encadeamento da narrativa, essa distinção se faz de extrema importância para entendermos porque Camus emprega o *passé composé* no lugar do convencional *passé simple*, do qual resulta – por parte do leitor – um sentimento de proximidade entre o mesmo e os conteúdos narrados no romance por *Meursault*, visto que confere à narração um teor de relato pessoal. Ainda de acordo com a distinção dos tempos verbais, Maingueneau assevera que como o enunciado da narrativa não está diretamente relacionado à situação de enunciação, o *passé simple* tem por finalidade exprimir uma relação de causalidade entre os acontecimentos narrados, visíveis na própria tessitura verbal. Segundo o teórico:

Uma forma de passado simples só se emprega associada a outras, cada uma servindo de referência à que se segue, na ausência de qualquer referência relativa ao momento da enunciação. As formas de passado simples representam intervalos temporais reduzidos a uma espécie de ‘ponto’ indivisível cuja justaposição se interpreta como sucessão de acontecimentos que se apóiam sem encavalamento uns sobre os outros (MAINGUENEAU, 2001, p. 55).

Já a utilização do *passé composé* – reforçado pelo fato de os próprios capítulos serem escritos como um bloco isolado de acontecimentos (cada um descrevendo de um

²⁵ Na língua francesa existem dois pretéritos – *passé composé* e *passé simple* – que equivalem a um mesmo tempo verbal no português: o pretérito perfeito. Maingueneau explica que a distinção entre o *passé composé* e o *passé simple* se dá no que se refere ao plano do discurso e da narrativa, este entendido como “um modo de enunciação narrativa que se dá como dissociada da situação de enunciação”, e àquele como “toda enunciação escrita ou oral que estiver relacionada à sua instância de enunciação”. Ou seja, embora na narrativa haja uma situação de enunciação, com enunciador e co-enunciador, tempo e espaço narrativos, estes elementos não são necessariamente visíveis no enunciado, ao passo que no discurso, o enunciado está estritamente relacionado à situação de enunciação. Deste modo, o *passé composé* é o tempo base do discurso e o *passé simple* da narrativa.

a dois dias aleatoriamente, separados do todo da narrativa)²⁶ – não permite, no texto, esse encadeamento de acontecimentos, visto que sua causalidade só se torna possível em associação à situação de enunciação, rompendo, dessa forma, com a velha fórmula cartesiana de causa-efeito, que tanto delinea o pensamento moderno. No emprego do *passé composé*, os acontecimentos são encarados como blocos verbais estáticos acabados neles mesmos e com aspecto conclusivo, sem a preocupação em dar uma sequência lógica aos fatos.

Essa forma fragmentária de se captar um acontecimento nos permite enxergá-lo de forma sempre testemunhal, “perspectivística”, sem a onisciência de um narrador que tudo sabe, como um deus: característica suscitada pelo *passé simple*, utilizado, predominantemente, na literatura francesa, durante o regime clássico. Vicente Barreto ressalta sobre o aspecto formal do romance que:

O vocabulário usado na obra camusiana recebeu da crítica especializada diversos qualificativos: “style sobre”, “style depouillé”. “écriture blanche”, etc. Camus mostra em sua obra como uma experiência complexa como o absurdo pode e deve ser relatada com sobriedade e concisão. Dir-se-ia mesmo que seu estilo é o estilo do absurdo. O estilo é descontínuo como também o é a experiência absurda. Por essa razão o absurdo surge para o leitor não como consequência da existência criada pelo autor, mas sim porque a vida é absurda. A deliberada descontinuidade dos seus romances transmite a impressão do fragmentário e do abrupto, características do absurdo. Essa forma dada ao seu vocabulário e sintaxe, também se reflete no tratamento da questão do tempo no romance. Os acontecimentos aparecem como uma sucessão e não como uma sequência (BARRETO, 1997, p. 147-148).

Esta fragmentação, que configura a chamada estética absurda, corresponde à estruturação de toda a narrativa – na qual o que está em jogo não é uma totalização dos significados, a busca por uma verdade, e sim essa possibilidade de olhares sobre os acontecimentos e sobre o homem –, denunciando, também, a personalidade do próprio narrador-protagonista que se limita a relatar sua história, sem julgamentos e valorações. Em face disso, o “ideal do narrador é estar constantemente aberto ao que o cerca”, reduzindo, “tentando eliminar, a distância que o separa do mundo. Para isto ele se deixa levar pelas menores sensações, encontradas na vida diária” (BARRETO, 1997, p. 41).

Assim, as atitudes do narrador-protagonista não podem ser explicadas por nenhuma coerência que não parta dele mesmo e do mundo em que vive. “Deparamo-nos

²⁶ No primeiro capítulo, *Meursault* relata sobre o recebimento da notícia da morte de sua mãe, seu velório e enterro, que correspondem a dois dias; no segundo capítulo, fala do fim de semana após a morte de sua mãe; no terceiro, narra sobre a segunda-feira seguinte a estes acontecimentos e retoma seu relato somente no domingo, narrando sobre o restante da semana anterior e o fim de semana no qual se encontra; etc.

com o caráter do personagem, a sua maneira de ser, ‘estrangeiro’ ao mundo que o cerca, que não consegue sentir nada, alguma pena ou saudade pela morte da mãe. Meursault mostra-se honesto e objetivo ao descrever seus sentimentos” (BARRETO, 1997, p. 146). Dessa forma, seu relato inicia-se a partir do dia da morte de sua mãe, quando o mesmo declara: “*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*”²⁷ (CAMUS, 1996a, p. 9).

A notícia, entretanto, não lhe desperta maiores comoções, apenas uma dúvida em relação à data do ocorrido, já que o documento não se encontra datado, apenas com os dizeres: “*«Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués»*”²⁸ (CAMUS, 1996a, p. 9). Sua preocupação em relação à morte de sua mãe limita-se a questões relativas ao tempo que deverá dispensar para chegar ao asilo, velar e enterrar a mãe, assim como à reação de seu patrão ao pedir-lhe folga, objetivando tratar de todos esses pormenores de maneira que não afete em demasia a sua rotina.

Essa indiferença em relação à morte de sua mãe o acompanhará em todos os demais acontecimentos, posteriormente, relatados e será fator preponderante em seu julgamento. “Para o homem absurdo”, conforme ressalta Camus, “não se trata de explicar e resolver, mas de sentir e descrever. Tudo começa com a indiferença clarividente” (CAMUS, 2010, p. 98). Assim, *Meursault* reflete, após receber a notícia:

*L’asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d’Alger. Je prendrai l’autobus à deux heures et j’arriverai dans l’après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J’ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n’avait pas l’air content. Je lui ai même dit: «Ce n’est pas de ma faute.» Il n’a pas répondu. J’ai pensé alors que je n’aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n’avais pas à m’excuser. C’était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c’est un peu comme si maman n’était pas morte. Après l’enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle*²⁹ (CAMUS, 1996a, p. 9).

²⁷ “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, eu não sei. Recebi um telegrama do asilo. ‘Mãe morta. Enterro amanhã. Sentimentos distintos’. Isso não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem”.

²⁸ “«Mãe morta. Enterro amanhã. Sentimentos distintos»”.

²⁹ O asilo de velhos fica em Marengo, a oitenta quilômetros de Argel. Vou tomar o ônibus às duas horas e chego ainda à tarde. Assim posso velar o corpo e estar de volta amanhã à noite. Pedi dois dias de licença a meu patrão e, com uma desculpa destas, ele não podia recusar. Mas não estava com um ar muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: «A culpa não é minha». Não respondeu. Pensei, então, que não devia ter-lhe dito isto. A verdade é que eu nada tinha por que me desculpar. Cabia a ele dar-me pêsames. Com certeza irá fazê-lo depois de amanhã, quando me vir de luto. Por ora é um pouco como se mamãe não tivesse morrido. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso encerrado e tudo passará a reverter-se de um ar mais oficial.

Com a notícia do falecimento, *Meursault* parte rumo à Marengo, vilarejo onde se localiza o asilo em que sua mãe vivera em seus últimos anos, chegando a afirmar que, no momento: “*J’étais un peu étourdi parce qu’il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard*”³⁰ (CAMUS, 1996a, p. 10). Ademais, nada parecia abalá-lo com esta novidade, já que, antes de partir para Marengo, “*j’ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d’habitude*”³¹ (CAMUS, 1996a, p. 9).

Chegando ao asilo, *Meursault* quis ver sua mãe imediatamente – fato desconsiderado, na segunda parte da narrativa, durante o seu julgamento, no qual só foi ressaltada a sua demonstração de frieza para com sua mãe. Segundo o narrador-protagonista, naquele dia: “*J’ai voulu voir maman tout de suite. Mais le concierge m’a dit qu’il fallait que je rencontre le directeur. Comme il était occupé, j’ai attendu un peu*”³² (CAMUS, 1996a, p. 10).

Em sua conversa com o diretor do asilo, foi lido o dossiê da mãe, no qual constava que ela se encontrava ali há três anos e que *Meursault* a mantinha neste local por não conseguir prover o seu sustento, já que ganhava pouco. Além disso, foi ressaltado que ali ela era mais feliz, por estar em convívio com pessoas de sua geração, com quem podia compartilhar suas experiências de outros tempos – outro fator desconsiderado em seu julgamento. Conforme o narrador-protagonista declara sobre sua mãe “*Dans les premiers jours où elle était à l’asile, elle pleurait souvent. Mais c’était à cause de l’habitude. Au bout de quelques mois, elle aurait pleuré si on l’avait retirée de l’asile. Toujours à cause de l’habitude*”³³ (CAMUS, 1996a, p. 11).

Dessa forma, *Meursault* tenta sempre justificar suas atitudes, mas com uma franqueza que acaba por embaraçá-lo ainda mais diante da sociedade. Após dizer, por exemplo, que não visitava a mãe por causa do choro que sua visita causava, afirma com naturalidade que “*aussi parce que cela me prenait mon dimanche – sans compter l’effort pour aller à l’autobus, prendre des tickets et faire deux heures de route*”³⁴ (CAMUS, 1996a, p. 11). De acordo com Barreto:

³⁰ “Eu estava um pouco atordoado porque foi preciso ir à casa de Emmanuel para pedir emprestadas uma gravata preta e uma braçadeira”.

³¹ “Eu almocei no restaurante, do Céleste, como de costume”.

³² “Eu quis ver mamãe imediatamente. Mas o porteiro disse-me que precisava procurar o diretor. Como ele estava ocupado, esperei um pouco”.

³³ “Nos primeiros dias de asilo chorava muitas vezes. Mas era por causa do hábito. Ao fim de alguns meses teria chorado se a tirassem de lá, tudo devido ao hábito”.

³⁴ “também porque a visita me tirava o domingo, sem contar o esforço para ir até o ônibus, pegar as passagens e fazer duas horas de viagem”.

Camus pretende mostrar, através da insensibilidade de Meursault, como a sociedade é fechada à franqueza aberta. A vida social é feita de abstrações que se transformam em valores e normas de conduta aprisionadoras do homem. Por que chorar a morte de sua mãe se na verdade ele estava cansado, sujo, com fome, aborrecido dentro de um terno? A necessidade transforma os sentimentos e aquilo que poderia parecer, à primeira vista, indiferença, é no fundo uma fidelidade a si próprio (BARRETO, 1997, p. 150).

Após a leitura do dossiê, o diretor finalmente leva *Meursault* ao necrotério, onde sua mãe será velada. Nesse momento, o porteiro lhe pergunta se deseja que o caixão seja destampado para que, assim, possa vê-la e sua resposta negativa causa certo constrangimento a ambos. Segundo o narrador-protagonista, após a negativa: “*Il s’est interrompu et j’étais gêné parce que je sentais que je n’aurais pas dû dire cela*”³⁵ (CAMUS, 1996a, p. 12).

Esta estranha sensação de ter sempre se excedido nas palavras – marcada por expressões como “*je n’aurais pas dû lui dire cela*”³⁶ (CAMUS, 1996a, p. 9) ou “*j’ai pensé que je l’avais déjà dit*”³⁷ (CAMUS, 1996a, p. 24) – faz com que *Meursault* busque muitas vezes o silêncio, chegando a afirmar que assim o faz porque “*je n’ai jamais grand-chose à dire*”³⁸ (CAMUS, 1996a, p. 68). Segundo Camus, o homem absurdo, na sua condição de questionador da ordem vigente, utiliza-se do silêncio como próprio mecanismo de subversão, como forma de dar coerência àquilo que não é coerente: a existência. Assim:

*Toute philosophie de la non-signification vit sur une contradiction du fait même qu’elle s’exprime. Elle donne par là un minimum de cohérence à l’incohérence, elle introduit de la conséquence dans ce qui, à la croire, n’a pas de suite. [...] La seule attitude cohérente fondée sur la non-signification serait le silence, si le silence à son tour ne signifiait. L’absurdité parfaite essaie d’être muette*³⁹ (CAMUS, 1965, p. 418).

Podemos associar, sem nos precipitarmos, o silêncio de *Meursault* à perspectiva nietzschiana, na qual o silêncio ressoa, muitas vezes, como resposta a linguagem – que se estabelece como exclusão das diferenças, nivelamento, contenção das pluralidades e dos conflitos –, como forma de fugir de seu domínio, de sua tentativa de dar sentido ao

³⁵ “Ele se interrompeu e eu fiquei constrangido porque senti que não deveria ter dito isso”.

³⁶ “não devia ter-lhe dito isso”.

³⁷ “Eu pensei que já tinha dito”.

³⁸ “eu nunca tenho grande coisa a dizer”.

³⁹ Qualquer filosofia da não-significação vive sobre uma contradição do fato mesmo da qual ela é expressa. Ela dá, assim, um mínimo de coerência à incoerência, ela introduz sentido naquilo que, acredito, não tem nexos. [...] A única atitude coerente baseada na não-significação seria o silêncio, se o silêncio, por sua vez, não significar. A absurdidade perfeita pretende ser muda.

mundo, porque o “lugar da linguagem não é o do sentido, mas, ao contrário, o da experimentação do vazio, da ausência” (MOSE, 2005, p. 17). E é nessa ausência de sentido que *Meursault* se move em sua existência.

Isso explica, de certo modo, porque, durante o velório, *Meursault* se sente desconfortável e inquieto, não entendendo o sentido de tal cerimônia. Ele observa com esmero cada detalhe da sala e, com isso, afasta-se da emoção que deveria sentir, chegando a ter sono diante da monotonia em que se encontra. Assim, ele relata que, durante o velório: “*je sentais le sommeil me gagner*”⁴⁰ (CAMUS, 1996a, p. 13) e “*Je crois que j’ai somnolé un peu*”⁴¹ (CAMUS, 1996a, p. 14), assumindo, adiante, que dormira durante praticamente todo o velório da mãe:

*Ensuite, je ne sais plus. La nuit a passé. Je me souviens qu’à un moment j’ai ouvert les yeux et j’ai vu que les vieillards dormaient tassés sur eux-mêmes, à l’exception d’un Seul qu’ici, le menton sur le dos de ses mains agrippées à la canne, me regardait fixement comme s’il n’attendait que mon réveil. Puis j’ai encore dormi. Je me suis réveillé parce que j’avais de plus en plus mal aux reins. Le jour glissant sur la verrière*⁴² (CAMUS, 1996a, p. 16-17).

Durante todo o velório, *Meursault* age sempre com muita naturalidade: toma café com leite e, mesmo hesitando em um primeiro momento, fuma um cigarro, relatando que o porteiro:

*Il m’a offert alors d’apporter une tasse de café au lait. Comme j’aime beaucoup le café au lait, j’ai accepté et il est revenu un moment après avec un plateau. J’ai bu. J’ai eu alors envie de fumer. Mais j’ai hésité parce que je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman. J’ai réfléchi, cela n’avait aucune importance. J’ai offert une cigarette au concierge et nous avons fumé*⁴³ (CAMUS, 1996a, p. 14).

Em seguida, os idosos, amigos da sua mãe, entram na sala, e o velório continua. *Meursault* se prende a cada movimento dos visitantes. Sempre alheio, chega a ter a impressão de que a mãe não representa nada aos olhos dos outros idosos que a velam,

⁴⁰ “eu senti o sono me dominar”

⁴¹ “Eu creio que cochilei um pouco”

⁴² Em seguida, não sei mais nada. A noite passou. Lembro-me de que, em dado momento, abri os olhos e vi que os velhos dormiam dobrados sobre si mesmos, à exceção de um único que, de queixo encostado às costas das mãos, que se agarravam à bengala, me olhava fixamente, como se esperasse apenas o meu despertar. Depois, voltei a adormecer. Acordei porque os rins doíam cada vez mais. O dia resvalava sobre a vidraça.

⁴³ Ofereceu-se, então, para me trazer uma xícara de café com leite. Como gosto muito de café com leite, aceitei, e ele voltou alguns instantes depois com uma bandeja. Bebi. Tive, então, vontade de fumar. Mas hesitei, porque não sabia se podia diante de mamãe. Pensei, não tinha nenhuma importância. Ofereci um cigarro ao porteiro e fumamos.

mas ao comentar isso nos dá a impressão de que é aos seus olhos que não havia alguma representatividade, ao referir-se à mãe com palavras como “esta morta” e “o corpo”, por exemplo: “*j’avais même l’impression que cette morte, couchée au milieu d’eux, ne signifiait rien à leurs yeux*”⁴⁴ (CAMUS, 1996a, p. 16) e “*Puis nous nous sommes rangés pour laisser passer le corps*”⁴⁵ (CAMUS, 1996a, p. 19).

No fim do velório, *Meursault* aponta um fato curioso entre ele e os idosos, amigos de sua mãe: embora não tenham mantido qualquer aproximação durante toda a noite, o simples fato de dividirem a mesma experiência parecia tê-los aproximado. Assim, ele afirma que: “*En sortant, et à mon grand étonnement, ils m’ont tous serré la main – comme si cette nuit où nous n’avions pas échangé un mot avait accru notre intimité*”⁴⁶ (CAMUS, 1996a, p. 17). Durante todo o momento em que está no asilo, o personagem-narrador prende-se mais às suas percepções sensoriais e físicas sobre o que está acontecendo ao seu redor que ao motivo que realmente o levava ali: a morte da mãe – revelando que, naquele dia:

*J’étais un peu perdu entre le ciel bleu et blanc et la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué de la voiture. Tout cela, le soleil, l’odeur de cuir et de crottin de la voiture, celle du vernis et celle de l’encens, la fatigue d’une nuit d’insomnie, me troublait le regard et les idées*⁴⁷ (CAMUS, 1996a, p. 21).

Aliás, são estas sensações físicas que impulsionam sua vida antes de qualquer designação conceitual, questionando a noção moderna que concede primazia à razão (*logos*) em detrimento dos instintos (*pathos*), como forma de apreensão da totalidade. Na modernidade, conforme Lourenço Leite destaca:

(...) agrilhado e a mercê do domínio do conhecimento o homem tem se “dado conta”, que, mesmo em meio a todas as possibilidades de objetivação do real, algo permanece oculto e indecifrável. Porém, o conforto da falta de presença da totalidade do real é sentido pelo corpo humano que, além de suas sensações, também pode acolher o indescritível. [...] Camus, por sua vez, ao tratar de questões que se justificariam pela razão, utiliza-se da inteligência intuitiva que captura o real com dados provindos do corpo. A intermediação, portanto, como meio de ligação entre o concreto e o racional,

⁴⁴ “tinha mesmo a impressão de que esta morta, deitada no meio deles, não significava nada a seus olhos”.

⁴⁵ “Depois, nós nos afastamos para deixar passar o corpo”.

⁴⁶ “Ao saírem, e para meu grande espanto, vieram todos apertar-me a mão – como se esta noite, em que não havíamos trocado uma só palavra, tivesse aumentado a nossa intimidade”.

⁴⁷ Eu estava um pouco perdido entre o céu azul e branco e a monotonia destas cores, negro-pegajoso do asfalto aberto, negro-desbotado das roupas, negro-laca do carro. Tudo isto, o sol, o cheiro de couro e de esterco do carro, o do verniz e do incenso, o cansaço de uma noite de insônia, me perturbava o olhar e as ideias.

tradicionalmente exercida pela filosofia, nem sempre encontra lugar no pensamento camusiano (LEITE, 2003, p. 11).

Nesse sentido, mais vale, para *Meursault*, as sensações que determinadas palavras ou acontecimentos lhe despertam, que os conceitos atribuídos a tais. Por isso age com tanta indiferença diante de fatos que não lhe despertam nenhuma emoção, chegando a dizer, em resumo, do dia da morte de sua mãe que: “*tout s’est passé ensuite avec tant de précipitation, de certitude et de naturel, que je ne me souviens plus de rien*”⁴⁸ (CAMUS, 1996a, p. 22) e a enfatizar sobre “*ma joie quand l’autobus est entré dans le nid de lumières d’Alger et que j’ai pensé que j’allais me coucher et dormir pendant douze heures*”⁴⁹ (CAMUS, 1996a, p. 22).

Apesar de toda a aura de tristeza que deveria permear o momento da morte de sua mãe, *Meursault* alegra-se ao se deparar com a beleza do dia e dos campos por onde caminha, observando, durante o enterro, que “*c’était une belle journée qui se préparait. Il y avait longtemps que j’étais allé à la campagne et je sentais quel plaisir j’aurais pris à me promener s’il n’y avait pas eu maman*”⁵⁰ (CAMUS, 1996a, p. 17). Com sua volta a Argel, finda o primeiro capítulo, encerrando também o relato sobre o falecimento de sua mãe, que perdurou por dois dias e que, retomado em seu julgamento, seria definitivo para sua condenação à morte.

No segundo capítulo, *Meursault* continua a relatar sobre alguns acontecimentos que, de alguma forma, fizeram-se importantes para ele, na tentativa, talvez, de retê-los e, posteriormente, avaliá-los, já que, também tais fatos, serão retomados em seu julgamento. Passa a narrar, então, o seu reencontro, no sábado seguinte ao enterro da mãe, com *Marie Cardona*, “*une ancienne dactylo de mon bureau dont j’avais eu envie à l’époque*”⁵¹ (CAMUS, 1996a, p. 23).

De acordo com *Meursault*, eles se encontram casualmente em um centro de lazer, onde foram tomar banho de mar. Após nadarem juntos, o narrador-protagonista a convida para ir, naquela noite, ao cinema. *Marie* observa que ele está vestido com uma gravata preta e, ao perguntar-lhe se está de luto e obter como resposta um natural “sim”, fica espantada, principalmente quando sabe ter acontecido no dia anterior e da morta em questão se tratar de sua mãe: “*Je lui ai dit que maman était morte. Comme elle voulait*

⁴⁸ “Tudo se passou, então, com tanta rapidez, certeza e naturalidade, que não me lembro mais de nada”.

⁴⁹ “minha alegria quando o ônibus entrou no ninho de luzes de Argel, e eu pensei que me ia deitar e dormir durante doze horas”.

⁵⁰ “era um belo dia que se anunciava. Há muito tempo que não ia ao campo e sentia o prazer que teria em passear, se não fosse por mamãe”.

⁵¹ “uma antiga datilógrafa de meu escritório que eu desejara na época”.

savoir depuis quand, j'ai répondu: 'Depuis hier'. Elle a eu petit recul, mais n'a fait aucune remarque"⁵² (CAMUS, 1996a, p. 24).

À noite, os dois vão ao cinema assistir a uma comédia de *Fernandel* e, “vers la fin de la séance, je l'ai embrassée, mais mal. En sortant, elle est venue chez moi”⁵³ (CAMUS, 1996a, p. 24). Mesmo com todos estes acontecimentos no fim-de-semana – a morte da mãe e seu reencontro com *Marie* –, *Meursault* conclui apenas que “c'était toujours un dimanche de tiré, que maman était maintenant enterrée, que j'allais reprendre mon travail et que, somme toute, il n'y avait rien de changé”⁵⁴ (CAMUS, 1996a, p. 28).

Fatos que na vida das pessoas, geralmente, têm uma enorme relevância, na vida de *Meursault* não passam de detalhes, como, por exemplo, quando lhe perguntam sobre a idade de sua mãe e ele desconversa ou mesmo diz uma idade aproximada, para não incorrer em erro: “‘Elle était vieille?’ J'ai répondu: ‘Comme ça’ parce que je ne savais pas le chiffre exact”⁵⁵ (CAMUS, 1996a, p. 21), ou ainda, em conversa com seu patrão: “a voulu savoir aussi l'âge de maman. J'ai dit ‘une soixantaine d'années’, pour ne pas me tromper”⁵⁶ (CAMUS, 1996a, p. 29).

O relacionamento de *Meursault* e *Marie* é marcado pelo desejo físico, expressado por palavras que remetem ao corpo, como no momento em que nadam juntos e ele comenta que “dans ce mouvement, j'ai effleuré ses seins”⁵⁷ (CAMUS, 1996a, p. 24) e, no cinema, “elle avait sa jambe contre la mienne. Je lui caressais les seins”⁵⁸ (CAMUS, 1996a, p. 24). Em outros trechos, também, ele afirma que “quand elle a ri, j'ai eu encore envie d'elle”⁵⁹ (CAMUS, 1996a, p. 24) e ainda quando “j'ai senti ses jambes autor des miennes et je l'ai désirée”⁶⁰ (CAMUS, 1996a, p. 55).

A ausência de um sentimento mais profundo se torna ainda mais aparente quando *Marie* pergunta se *Meursault* a ama e ele, inocentemente, responde “que cela ne voulait rien dire, mais qu'il me semblait que non”⁶¹ (CAMUS, 1996a, p. 40) ou quando ela o

⁵² “Disse-lhe que mamãe tinha morrido. Como quisesse saber há quanto tempo, respondi: ‘Morreu ontem’. Hesitou um pouco, mas não fez nenhum comentário”.

⁵³ “no fim da sessão, eu a beijei, mas mal. Ao sair, veio para minha casa”.

⁵⁴ “Pensei que passara mais um domingo, que mamãe agora já estava enterrada, que ia retomar o trabalho e que, afinal, nada mudara”.

⁵⁵ “‘Ela era velha?’. Eu respondi: ‘Assim, assim’, porque não sabia ao certo qual a idade exata”.

⁵⁶ “quis saber também qual a idade de mamãe. Eu disse ‘uns sessenta anos’, para não me enganar”.

⁵⁷ “nesse movimento, eu rocei seus seios”.

⁵⁸ “ela tinha sua perna contra a minha. Acariciava-lhe os seios”.

⁵⁹ “quando riu, voltei a sentir desejo por ela”.

⁶⁰ “senti suas pernas em volta das minhas e desejei-a”.

⁶¹ “que isso não queria dizer nada, mas que me parecia que não”.

pede em casamento e tem como resposta que “*cela m’était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait*”⁶² (CAMUS, 1996a, p. 46). Em seguida, ao ser indagado sobre a aceitação do mesmo pedido partindo de outra mulher com quem mantivesse a mesma relação, *Meursault* responde apenas “*naturellement*”⁶³ (CAMUS, 1996a, p. 47), causando perplexidade em sua companheira.

Além de *Marie*, o personagem-narrador relaciona-se com *Céleste* – dono do restaurante onde almoça quase todos os dias – a quem se refere salientando “*son gros ventre, son tablier et ses moustaches blanches*”⁶⁴ (CAMUS, 1996a, p. 30); com *Salamano*, seu vizinho de andar que “*a des croûtes rougeâtres sur le visage et le poil jaune et rare*”⁶⁵ (CAMUS, 1996a, p. 31); e com *Raymond Sintès*, outro vizinho de andar, sobre quem, segundo *Meursault*:

*Dans le quartier, on dit qu’il vit des femmes. Quand on lui demande son métier, pourtant, il est «magasinier». En général, il n’est guère aimé. Mais il me parle souvent et quelquefois il passe un moment chez moi parce que je l’écoute. Je trouve que ce qu’il dit intéressant. D’ailleurs, je n’ai aucune raison de ne pas lui parler*⁶⁶ (CAMUS, 1996a, p. 32).

Todos esses personagens são apresentados ocasionalmente na primeira parte do livro – quando *Meursault* descreve sua rotina – e retomados um a um durante seu julgamento e, embora sejam pessoas próximas e comuns, em vez de terem uma influência positiva sobre seu caso, mostrando seu lado sociável, acabam por denunciar ainda mais seu aspecto estrangeiro em relação à sociedade. *Raymond*, por exemplo, pivô de sua participação no crime que o condena à morte, em nenhum momento declara isso ao juiz e, por não ser uma pessoa bem vista na sociedade, deixa resvalar para *Meursault* o seu caráter duvidoso, já que ambos declaram serem amigos.

No início da narrativa, ao falar de *Raymond*, *Meursault* relata sobre a relação do vizinho com sua amante, a qual, sob a suspeita de tê-lo enganado, é espancada. Após ser indiciado, *Raymond* pede que o amigo deponha em seu favor na delegacia, falando sobre a hipotética trapaça da amante como motivadora da violência. *Meursault* atende prontamente a seu pedido e, sem nenhuma objeção, livra o amigo da prisão.

⁶² “isso não tinha importância alguma e que poderíamos o fazer se ela o quisesse”.

⁶³ “naturalmente”.

⁶⁴ “sua grande barriga, o avental e os bigodes brancos”.

⁶⁵ “tem crostas avermelhadas no rosto e o cabelo amarelo e ralo”.

⁶⁶ No bairro, dizem que vive à custa de mulheres. Mas, quando lhe perguntam pela sua profissão, responde que é “comerciante”. Em geral, não gostam dele. Mas fala frequentemente comigo e, às vezes, passa alguns momentos em minha casa porque eu o escuto. Acho o que ele diz interessante. Aliás, não tenho nenhum motivo para não lhe falar.

É essa situação que dá início ao conflito que resultará na prisão do narrador-protagonista, quando, certo dia, o irmão da moça, de origem árabe, parte para tirar satisfação com *Raymond*, e é também espancado. Entretanto, o conflito encontra-se longe de acabar. Alguns dias depois, *Meursault* e *Marie*, a convite de *Raymond*, resolvem ir à praia, na casa de um casal de amigos, e percebem que estão sendo seguidos por um grupo de árabes, dentre os quais se encontra o desafeto de *Raymond*.

Ao chegarem à praia, tomam banho de mar e almoçam, tudo tranquilamente, e nessa ocasião *Meursault* diz que “*Pour la première fois peut-être, j’ai pensé vraiment que j’allais me marier*”⁶⁷ (CAMUS, 1996a, p. 53). Após o almoço, *Meursault*, *Raymond* e o amigo – *Masson* – resolvem dar uma caminhada pela praia, enquanto *Marie* e a esposa do amigo cuidam da arrumação da cozinha.

Ao caminhar pela praia, o narrador-protagonista enfatiza o calor escaldante que faz no momento e o transtorno que toda essa paisagem lhe causa, afirmando que: “*Le soleil tombait presque d’aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable. [...] On respirait à peine dans la chaleur de pierre qui montait du sol*”⁶⁸ (CAMUS, 1996a, p. 56). O calor exerce, durante toda a narrativa, grande influência nas atitudes de *Meursault*. Segundo Rey:

(...) *la chaleur jouera un rôle capital à l’enterrement (em provoquant la lassitude et, dans une certaine mesure, l’indifférence de Meursault), dans la liaison avec Marie (rencontrée aux bains de mer), dans le meurtre lui-même (provoqué par le soleil), au cours du procès enfin (les juges, qui s’éventent et s’épongent le front, paraissent pressés d’en finir)*⁶⁹ (REY, 1981, p. 23).

Assim, a sensação incômoda provocada pelo sol e pelo calor aumenta gradativamente na medida em que se aproxima ao episódio do assassinato do árabe. *Meursault* chega a ressaltar que “*je ne pensais à rien parce que j’étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue*”⁷⁰ (CAMUS, 1996a, p. 56), quando os três amigos se deparam com os tais árabes. Neste momento, “*le sable surchauffé me semblait brouge*

⁶⁷ “pela primeira vez, talvez, eu pensei que iria me casar”.

⁶⁸ “O sol caía quase a pino sobre a areia e o seu brilho no mar era insustentável. [...] Respirava-se com dificuldade no calor de pedra que subia do chão”.

⁶⁹ (...) o calor será fundamental no funeral (provocando a lassidão e, em certa medida, a indiferença de *Meursault*), na relação com *Marie* (encontro ao banho de mar), no assassinato em si (provocado pelo sol), no curso do processo, enfim (os juízes abanando-se e enxugando a testa, pareciam com pressa para terminar).

⁷⁰ “não pensava em nada porque estava meio adormecido por este sol na minha cabeça descoberta”.

*maintenant*⁷¹ (CAMUS, 1996a, p. 57), marcando o clima de tensão no qual se encontram.

Já no primeiro encontro acontece a briga. *Raymond* e *Masson* batem nos árabes, quando um deles puxa uma faca e acerta *Raymond*, deixando-o ferido. Os árabes fogem e *Meursault* e *Masson* levam o amigo ao médico para tratar dos ferimentos. Na volta, o ferido decide ir à praia novamente e *Meursault* o segue, para garantir que o mesmo não se envolva novamente em confusão. Nesse momento, “*le soleil était maintenant écrasant. Il se brisait en morceaux sur le sable et sur la mer*”⁷² (CAMUS, 1996a, p. 58).

Nesse segundo encontro com os árabes não ocorre briga. Entretanto, faz-se de extrema importância seu relato, visto que é precisamente neste momento que *Raymond* entrega a *Meursault* um revólver, no intuito de brigar com o árabe de forma honesta, mas com a garantia de que, no caso de o árabe puxar a faca novamente, *Meursault* atire. Para chamar a atenção para este acontecimento da narrativa, Camus nos oferece uma cena quase estática, como um quadro, reforçando o momento exato em que *Meursault*, ao acaso e sob o sol, torna-se um assassino em potencial: “*Pourtant, nous sommes restés encore immobiles comme si tout s’était refermé autour de nous. Nous nous regardions sans baisser les yeux et tout s’arrêtait ici entre la mer, le sable et le soleil, le double silence de la flûte et de l’eau*”⁷³ (CAMUS, 1996a, p. 59).

Todavia, por fim, nada ocorre, e *Raymond* e *Meursault* voltam à casa do casal de amigos, dando o caso por encerrado. Chegando lá, no entanto, *Meursault*, com “*la tête retentissante de soleil*”⁷⁴ (CAMUS, 1996a, p. 60), hesita entre o esforço necessário para subir as escadas e entrar na casa e o esforço gasto para retornar à praia. Opta, então, pela praia, voltando a caminhar, despreocupadamente, em direção ao mesmo lugar onde encontrara os árabes, momentos antes. Vale ressaltar que *Meursault*, nesse momento, ainda se encontra sob a posse do revólver fornecido por *Raymond*.

No terceiro e definitivo encontro, portanto, ocorre o assassinato. Mas não de forma premeditada, como o promotor, na segunda parte do romance, insiste em afirmar. O que acontece é uma sucessão de acasos que desembocam, finalmente, no crime. Tudo gratuitamente. Segundo *Meursault* descreve, no momento:

⁷¹ “a areia superaquecida me parecia agora vermelha”.

⁷² “o sol estava agora esmagador. Ele se desfazia em pedaços sobre a areia e sobre o mar”.

⁷³ “No entanto, ficamos imóveis, como se tudo tivesse fechado a nossa volta. Olhávamo-nos sem baixar os olhos e tudo aqui se detinha entre o mar, a areia, o sol, o duplo silêncio da flauta e da água”.

⁷⁴ “a cabeça latejando de sol”.

C'était le même éclatement rouge. Sur le sable, la mer haletait de tout la respiration rapide et étouffée de ses petites vagues. Je marchais lentement vers les rochers et je sentais mon front se gonfler sous le soleil. Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance. Et chaque fois que je sentais son grand souffle chaud sur mon visage, je serrais les dents, je fermais les poings dans les poches de mon pantalon, je me tendais tout entier pour triompher du soleil et de cette ivresse opaque qu'il me déversait. À chaque épée de lumière jaillie du sable, d'un coquillage blanchi ou d'un débris de verre, mes mâchoires se crispaient⁷⁵ (CAMUS, 1996a, p. 60).

Quando *Meursault* chega ao local do último encontro, percebe que o árabe também tinha voltado e que estava descansando. Para ele “*c'était une histoire finie et j'étais venu là sans y penser*”⁷⁶ (CAMUS, 1996a, p. 60). Diante da permanência de *Meursault* a sua frente, o árabe coloca a mão na faca. *Meursault*, no revólver. Ficam por alguns instantes se encarando e o calor faz o narrador-protagonista relembrar o dia do enterro de sua mãe, sob o sol também esmagador. Ele sabe que, ao dar meia-volta, tudo terminaria ali, mas o sol, a areia, o mar, toda aquela paisagem o impede de tomar qualquer atitude e ele permanece ali, estático.

Ambos se entreolham por um longo tempo, com as mãos postas em suas respectivas armas. Contudo, num momento de estupidez, *Meursault* dá um passo à frente, na tentativa de escapar da opressão do sol pesando sobre a sua cabeça. O árabe, então, puxa a faca, enquanto ele, o gatilho do revólver. O sol reluz sobre a lâmina da faca, refletindo seu brilho diretamente sobre os olhos de *Meursault* que, por sua vez, atira e, depois, repete o disparo mais quatro vezes, numa mistura de fúria e incredulidade por ter rompido com o equilíbrio que encontrava diante da natureza. O narrador-protagonista relata que, no momento:

Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur tout son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché la ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé⁷⁷ (CAMUS, 1996a, p. 62).

⁷⁵ Era o mesmo brilho vermelho. Na areia, o mar ofegava com toda a respiração rápida e sufocada de suas pequenas ondas. Eu caminhava lentamente para os rochedos e sentia a testa inchar sob o sol. Todo este calor me apertava, opondo-se a meus passos. E cada vez que sentia o seu grande sopro quente no meu rosto, trincava os dentes, fechava os punhos nos bolsos da calça, retesava-me todo para triunfar sobre o sol e essa embriaguez opaca que ele despejava sobre mim. A cada espada de luz que jorrava da areia, de uma concha esbranquiçada ou de um caco de vidro, meus maxilares se crispavam.

⁷⁶ “era uma história encerrada e viera para cá sem pensar nisso”.

⁷⁷ Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou.

Na primeira parte do livro, portanto, *Meursault* relata sua rotina e os acontecimentos que o levam ao cárcere – descrito na segunda parte. Aqui, constatamos a maneira como o personagem age diante de diversas situações cotidianas: sua relação com a mãe, com a namorada, com os vizinhos, demonstrando que “aos olhos de Camus todas as ações acham-se colocadas no mesmo plano” e têm o mesmo valor (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 49).

A única ação que indica desequilíbrio, para *Meursault*, até o momento, é o assassinato do árabe, ao qual o personagem reage com fúria e desconsolo, resultando nos quatro tiros excedentes. Lembremos que Camus, em seu ensaio *Le mythe de Sisyphe*, condena o suicídio e, posteriormente, em seu *L'homme révolté*, expande sua reflexão também acerca do assassinio, que se tratam, em sua perspectiva, de mortes provocadas, que partem de uma lógica humana. Contrariamente, em relação à morte de sua mãe, Meursault reage com certa conformidade, visto que se trata de uma morte natural, por conta da própria finitude do homem no mundo.

Constatamos, também, no romance, que as atitudes do narrador-protagonista são direcionadas mais por suas sensações físicas que pelos valores morais vigentes, sobre os quais a sociedade se sustenta. Em seus primeiros livros – sobretudo em *Noctes* –, Camus relata sobre sua passagem pelas paisagens mediterrâneas e as sensações que elas lhe causam, demonstrando uma intensa harmonia entre ele e a natureza. Segundo o escritor:

Sua essência fermenta sob o calor, e da terra ao sol eleva-se, sobre toda a extensão do mundo, um álcool generoso que faz vacilar o céu. Caminhamos ao encontro do amor e do desejo. Não buscamos lições, nem a amarga filosofia que se exige da grandeza. Além do sol, dos beijos e dos perfumes selvagens, tudo o mais nos parece fútil. Quanto a mim, não procuro estar sozinho nesse lugar. Muitas vezes estive aqui com aqueles que amava, e discernia em seus traços o claro sorriso que neles tomava a face do amor. Deixo a outros a ordem e a medida. Domina-me por completo a grande libertinagem da natureza e do mar (CAMUS, 1979, p. 3).

De acordo com alguns críticos de sua obra, Camus reflete, nesses traços, uma tendência pagã e hedonista em relação ao mundo, constituída à margem da moralidade cristã. Contudo, segundo Vicente Barreto, tais aspectos justificam-se, em sua obra, levando-se em conta que, em Camus:

A moralidade é pré-cristã e por isso alguns críticos apressam-se em descobrir no escritor uma tendência neo-pagã, quando na verdade, o que lemos em suas obras é o reflexo da moralidade corrente nesses países [mediterrâneos]. O

prazer físico e o sensualismo em geral representam para o africano um dos bens da vida que devem ser normalmente usufruídos, sem as complicações e limitações impostas pela Igreja no continente europeu (BARRETO, 1997, p. 28).

Friedrich Nietzsche reflete em sua obra que a questão da moralidade “não é fixa e igual em todos os tempos”. Entretanto, quando alguém age de uma determinada forma, o que vai definir se ele é um ser “moral” ou “imoral” é se a maneira como ele escolheu viver condiz com a moral vigente. O “‘imoral’ designa, portanto, que um indivíduo ainda não sente, ou não sente ainda com força bastante, os motivos mais elevados” da cultura em questão (NIETZSCHE, 2000a, p. 50). Nesses termos, podemos constatar que, no século XX, o “(...) imoralista [é] aquele que nega a moral cristã, a moral da decadência, da antinatureza, que ensina o desprezo pelos instintos, que inventou uma alma para negar o corpo” (MOSÉ, 2005, p. 60).

Meursault, portanto, locomove-se, como o mesmo relata, nesse sentido: negando a moral vigente em benefício de seus instintos e de sua verdade: nisso configura-se a revolta camusiana. Todavia, como veremos adiante, ele só chega à consciência de seu ato na segunda parte do livro, durante a apuração de seu crime e sua consequente condenação à morte.

4.2 O DISCURSO EM L'ÉTRANGER

Na segunda parte do livro, é importante atentarmo-nos para os discursos utilizados pelas instituições de poder – aqui personificadas pelo promotor, pelo advogado de defesa, pelo juiz de instrução e pelo capelão –, no julgamento de *Meursault*, como instrumentos de manipulação e dominação do homem, sustentados pela linguagem dominante e todos os pré-conceitos existentes nela.

De acordo com Vicente Barreto, aqui, “Camus preocupou-se então em mostrar como a justiça está impregnada de preconceitos e é no fundo incapaz de julgar e compreender” aqueles que fogem à normatividade (BARRETO, 1997, p. 150). Isso se dá porque tais instituições se pautam em valores arcaicos e se sustentam por meio de um discurso moralizante e segregador.

Nesse aspecto, o filósofo francês, Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (1996), assinala que o discurso não é tão-somente aquilo que manifesta (ou oculta) um desejo, mas é, antes de tudo, o próprio objeto do desejo. O discurso “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10), visto que é, através dele, que exercemos nosso próprio domínio sobre o mundo.

Tendo o discurso como base a força da verdade, com suas separações arbitrárias, sem um valor *a priori*, é mister afirmar que ele é não apenas modificável, mas que se encontra em perpétuo deslocamento, sustentado por todo um sistema de instituições que regem nossa sociedade. De acordo com Foucault, para tirar do discurso esse *status* de verdade, cabe a nós questionarmos, em primeiro lugar, a nossa vontade de verdade e restituirmos ao discurso um caráter apenas de acontecimento, permitindo um olhar que não prime pela continuidade (relação de causa e efeito cartesiana). Finalmente, conforme reflete o filósofo, cabe a nós suspendermos a soberania do significante, para, assim, possibilitarmos a multiplicidade de significações.

Partindo desse pressuposto, analisaremos, na segunda parte do romance de Camus, de que forma este discurso é utilizado para retirar de cena algo que perturba a suposta ordem e controlar os acontecimentos aleatórios, já que as interdições que o atingem revelam rapidamente a sua ligação com o desejo e com o poder. Segundo apreendemos das considerações de Foucault, através do discurso:

(...) só aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal. E ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade (FOUCAULT, 1996, p. 20).

Desse modo, na segunda parte do romance, *Meursault* relata sobre o andamento de seu processo até o momento de sua condenação, demonstrando, também aqui, o raciocínio absurdo que se revela. Logo ao ser preso, o personagem teve a impressão de que seu caso era muito simples, e realmente o era, até que a dissonância entre o seu discurso e o das instituições de poder fizesse com que o seu caso se tornasse extremamente complexo. Segundo *Meursault*, “*La première fois au commissariat, mon affaire semblait n’intéresser personne. Huit jours après, le juge d’instruction, au contraire, m’a regardé avec curiosité*”⁷⁸ (CAMUS, 1996a, p. 65).

Tal curiosidade se deu a partir do momento em que *Meursault* passou a ser considerado como “*monsieur l’Antéchrist*”⁷⁹, pelo juiz de instrução que julga o seu caso. No primeiro dia de interrogatório, quando lhe é perguntado se tem advogado, *Meursault* diz que não, e o juiz nomeia, com isso, um advogado de defesa para assumir o seu caso: “*J’ai trouvé qu’il était très commode que la justice se chargeât de ces détails. Je le lui ai dit. Il m’a approuvé et a conclu que la loi était bien faite*”⁸⁰ (CAMUS, 1996a, p. 65). *Meursault* encara tudo como uma ficção e diz que “*au début, je ne l’ai pas pris au sérieux*”⁸¹ (CAMUS, 1996a, p. 65).

O narrador-protagonista descreve minuciosamente a sala em que é interrogado e os movimentos do juiz, como se estivesse em um filme policial, afirmando que “*j’avais déjà lu une description semblable dans des livres et tout cela m’a paru un jeu*”⁸² (CAMUS, 1996a, p. 66). Em um primeiro momento, *Meursault* parece não entender o que se passa e a gravidade do seu problema, enfrentando a situação ainda como se não tivesse nada a ver com ela.

Por diversos momentos, ele precisa lembrar-se de que cometera um crime e que, por mais que tivesse toda uma situação que o impulsionara ao ato, era um criminoso, como podemos observar ao final do interrogatório, em despedida ao juiz: “*En sortant,*

⁷⁸ “A primeira vez, na delegacia, o meu caso parecia não interessar a ninguém. Oito dias depois, ao contrário, o juiz de instrução olhou-me com curiosidade”.

⁷⁹ “senhor Anticristo”.

⁸⁰ “Achei que era muito cômodo a justiça encarregar-se desses pormenores. Disse-lhe isto. Concordou comigo e concluiu que a lei era bem-feita”.

⁸¹ “no início, não o levei a sério”.

⁸² “já tinha lido descrições semelhantes em livros e tudo isto me pareceu um jogo”.

*j'allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j'avais tué un homme*⁸³ (CAMUS, 1996a, p. 66), ou ainda após um momento de fúria do mesmo, em que *Meursault* fica assustado e, depois, comenta: “*Je reconnaissais en même temps que c'était ridicule parce que, après tout, c'était moi le criminel*”⁸⁴ (CAMUS, 1996a, p. 70).

Quando o seu advogado se apresenta a ele, no dia seguinte, o teor da conversa se concentra basicamente no dia do enterro de sua mãe, já que tal fato se constituiria numa lacuna em favor de sua defesa: “*Et ce sera un gros argument pour l'accusation, si je ne trouve rien à répondre*”⁸⁵ (CAMUS, 1996a, p. 66). O advogado comenta que os investigadores descobriram que *Meursault* dera provas de insensibilidade naquela situação e, ao perguntar se ele sofrera, obtém a seguinte resposta:

*J'ai répondu cependant que j'avais un peu perdu l'habitude de m'interroger et qu'il m'était difficile de le renseigner. Sans doute, j'aimais bien maman, mais cela ne voulait rien dire. Tous les êtres sains avaient plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient*⁸⁶ (CAMUS, 1996a, p. 66-67).

A resposta deixa o advogado estupefato, obrigando *Meursault* a prometer que não dirá isso novamente nem ao juiz de instrução e nem durante o seu julgamento. O acusado tenta, ainda, amenizar o que falara dizendo preferir, lógico, que a mãe não estivesse morta. Mas o advogado não se mostra satisfeito, pedindo para *Meursault* afirmar que, no dia do enterro da mãe, escondera seus sentimentos naturais. O acusado não aceita a sugestão do advogado, respondendo que assim não o fará, “*perce que c'est faux*”⁸⁷ (CAMUS, 1996a, p. 67).

Meursault age naturalmente; não como se julga correto, mas de acordo com os seus desejos. Foucault nos alerta que é mais válido contar uma mentira dentro do discurso dominante, que ater-se a uma verdade em um discurso que não seja aceito pela sociedade. Para o filósofo: “É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘política’ discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos” (FOUCAULT, 1996, p. 35). É essa “política discursiva” que escapa à

⁸³ “Ao sair, ia até estender-lhe a mão, mas lembrei-me a tempo de que matara um homem”.

⁸⁴ “Eu reconhecia, ao mesmo tempo, que era ridículo, pois afinal o criminoso era eu”.

⁸⁵ “E esse será um grande argumento para a acusação, se eu não achar nenhuma resposta”.

⁸⁶ Entretanto, respondi que perdera um pouco o hábito de me interrogar e que era difícil dar-lhe uma informação. É claro que amava mamãe, mas isso não queria dizer nada. Todos os seres normais tinham, em certas ocasiões, desejado, mais ou menos, a morte das pessoas que amavam.

⁸⁷ “porque é mentira”.

Meursault, que se recusa a com ela compactuar. Prefere seguir a sua verdade. E a segue até o final.

No segundo dia de interrogatório, seu advogado não comparece e, mesmo tendo o direito de não responder às perguntas do juiz, resolve fazê-lo. A pedido do juiz, *Meursault* repete tudo o que aconteceu no dia do crime e, no meio da conversa, mais uma vez, a sua relação com a mãe é retomada. Diante das respostas dadas, no decorrer do interrogatório, o juiz se altera, tira um crucifixo da gaveta e começa a coagi-lo diante da imagem do cristo crucificado, perguntando sobre sua crença em Deus. Segundo o relato de *Meursault*, o juiz:

*Alors, il m'a dit très vite et d'une façon passionnée que lui croyait en Dieu, que sa conviction était qu'aucun homme n'était assez coupable pour que Dieu ne lui pardonnât pas, mais qu'il fallait pour cela que l'homme par son repentir devînt comme un enfant dont l'âme est vide et prête à tout accueillir*⁸⁸ (CAMUS, 1996a, p. 69-70).

Diante de muita insistência, *Meursault* responde que não acredita em Deus, deixando o juiz desorientado, enquanto ele próprio se prende mais ao calor que estava fazendo na sala de interrogatório – “à vrai dire, je l'avais très mal suivi dans son raisonnement, d'abord parce que j'avais chaud et qu'il y avait dans son cabinet de grosses mouches qui se posaient sur ma figure”⁸⁹ (CAMUS, 1996a, p. 70) – e ao fato de o juiz está-lo tratando por “você”: “J'ai bien remarqué qu'il me tutoyait, mais j'en avais assez. La chaleur se faisait de plus en plus grande. Comme toujours, quand j'ai envie de me débarrasser de quelqu'un que j'écoute à peine, j'ai eu l'air d'approuver”⁹⁰ (CAMUS, 1996a, p. 70). As atitudes e os pensamentos de *Meursault* – como quando assassinou o árabe –, uma vez mais, mostram-se despertados por suas percepções sensoriais, demonstrando como seus impulsos físicos perturbam frequentemente os seus sentimentos.

O interrogatório chega ao fim e longos meses se passam, durante os quais vários interrogatórios se sucedem. O caso é tratado como outro qualquer e as conversas

⁸⁸ Disse-me, então, muito depressa, e de um modo apaixonado, que ele acreditava em Deus, que tinha convicção de que nenhum homem era tão culpado para que Deus não o perdoasse, mas que, para isso, era necessário que o homem, pelo seu arrependimento, transformasse-se como que numa criança, cuja alma está vazia e pronta a tudo acolher.

⁸⁹ “a bem dizer, eu não acompanhara muito bem seu raciocínio: primeiro, porque estava com calor e porque havia no escritório grandes moscas, que pousavam no meu rosto”.

⁹⁰ “Reparei que me estava tratando de você, mas para mim bastava. O calor estava cada vez mais intenso. Como sempre, quando quero me livrar de alguém que mal estou escutando, demonstrei um ar de aprovação”.

estabelecidas sempre em tom de cordialidade, chegando *Meursault* a constatar que “*Tout était si naturel, si bien réglé et si sobrement joué que j’avais l’impression ridicule de ‘faire partie de la famille’*”⁹¹ (CAMUS, 1996a, p. 72). Para Barreto, a “fase de instrução do processo serve para Camus mostrar o choque irreconciliável entre a simplicidade de *Meursault* e a sociedade. No fundo, os juízes representam os valores ameaçados de uma sociedade formal” (BARRETO, 1997, p. 151), que, em nome desses mesmos valores, tentam a todo custo coagir e submeter o personagem.

O tempo passa sem que *Meursault* se dê conta disso, tanto que as denominações dos dias da semana deixam de lhe fazer sentido. Para o prisioneiro, é como se só existisse um dia prolongado, só restando sentido nas palavras “ontem” e “amanhã”, fazendo-nos refletir um pouco sobre a ideia de tempo cronológico que temos. Conforme nos diz *Meursault*: “*Je n’avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts. Longs à vivre sans doute, mais tellement distendus qu’ils finissaient par déborder les uns sur les autres. Ils y perdaient leur noms*”⁹² (CAMUS, 1996a, p. 80).

No dia de seu julgamento, ao fim de aproximadamente um ano de sua prisão – “*Je peux dire qu’au fond l’été a très vite remplacé l’été*”⁹³ (CAMUS, 1996a, p. 83) –, o advogado fala a *Meursault* que seu processo será julgado rapidamente, porque tem um caso mais importante após o dele: o de um parricida. O réu demonstra interesse e certo entusiasmo, pois nunca havia assistido a um julgamento antes, sem levar em conta, entretanto, que, neste caso, o julgado era ele mesmo – o que não lhe parece fazer muita diferença. Para *Meursault*:

*Je n’ai eu qu’une impression: j’étais devant une banquette de tramway et tous ces voyageurs anonymes épiaient le nouvel arrivant pour en apercevoir les ridicules. Je sais bien que c’était une idée niaise puisque ici ce n’était pas ridicule qu’ils cherchaient, mais le crime. Cependant la différence n’est pas grande et c’est en tout cas l’idée qui m’est venue*⁹⁴ (CAMUS, 1996a, p. 84).

⁹¹ “Tudo era tão natural, tão bem organizado e tão sobriamente representado, que eu tinha a impressão ridícula de ‘fazer parte da família’”.

⁹² “Não compreendera ainda até que ponto os dias podiam ser, ao mesmo tempo, curtos e longos. Longos para viver, sem dúvida, mas de tal modo distendidos que acabavam por se sobrepor uns aos outros. E nisso perdiam seus nomes”.

⁹³ “Eu posso dizer, no fundo, que o verão depressa substituiu o verão”.

⁹⁴ Tive somente uma impressão: eu estava diante do banco de um bonde e todos estes passageiros anônimos espiavam o recém-chegado para lhe observar o ridículo. Sei perfeitamente que era uma ideia tola, pois aqui não era o ridículo que eles procuravam e sim o crime. No entanto, a diferença não é tão grande e, em todo o caso, foi a ideia que me ocorreu.

Tal indiferença de *Meursault*, em relação ao seu julgamento, destaca-se ainda com mais nitidez, sobretudo, quando, após longos debates entre o promotor e seu advogado de defesa, sobre a sua personalidade, ele afirma que: “*Je me suis expliqué aussi la bizarre impression que j’avais d’être de trop, un peu comme un intrus*”⁹⁵ (CAMUS, 1996a, p. 85). Segundo Boisdeffre, no romance:

(...) tudo é estreitamente motivado, mas o sentimento do absurdo é provocado pelo desequilíbrio entre o subjetivo e o objetivo, a vida que Meursault viveu e que a sociedade viu, Meursault assiste ao seu processo sem que nele se sinta implicado, toma conhecimento dele mas não se reconhece nele (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 42).

Como o próprio narrador-protagonista relata, tudo procedeu naturalmente durante seu julgamento: o sorteio dos jurados, a leitura do auto de acusação, a chamada das testemunhas e, assim, uma a uma, as personagens apresentadas na primeira parte do livro são retomadas. No depoimento da primeira testemunha – o diretor do asilo –, perguntam sobre as reclamações feitas pela mãe de *Meursault* acerca de sua internação e sobre as atitudes do acusado, no dia do enterro:

*Le directeur a regardé alors le bout de ses souliers et il a dit que je n’avais pas voulu voir maman, je n’avais pas pleuré une seule fois et j’étais parti aussitôt après l’enterrement sans me recueillir sur sa tombe. Une chose encore l’avait surpris: un employé des pompes funèbres lui avait dit que je ne savais pas l’âge de maman*⁹⁶ (CAMUS, 1996a, p. 89).

Todos os acontecimentos relatados, por Meursault, na primeira parte do romance, são retomados, sob a perspectiva, dessa vez, dos outros personagens e, com a intervenção do promotor, direcionados com o intuito de transformar o réu em uma pessoa sem sentimentos, que premeditara e matara com crueldade o árabe. Os discursos das testemunhas são manipulados pela acusação e travestidos de uma moralidade a qual o acusado não pertence e não compreende. Para Barreto:

Todo o processo contra Meursault é montado para que a sociedade consiga reafirmar a convicção de que existe razão para viver-se nos moldes impostos por ela própria. Todas as pessoas envolvidas procuram mostrar que suas vidas têm um sentido e isto em contraste com a aparente incoerência e passividade amoral de Meursault. [...] Não há nenhum ponto de contato entre este “estrangeiro” e a sua própria gente (BARRETO, 1997, p. 151).

⁹⁵ “Foi assim que interpretei a estranha impressão de estar sobrando, um pouco como um intruso”.

⁹⁶ O diretor olhou, então, para as pontas dos sapatos e disse que eu não quisera ver mamãe, que não chorara uma única vez e que partira logo depois do enterro, sem me recolher junto ao túmulo. Ainda outra coisa o surpreendera: um empregado da agência funerária lhe dissera que eu não sabia a idade de mamãe.

Dessa forma, o porteiro fala que *Meursault* dormiu, fumou e bebeu café com leite, no dia do velório; *Marie* fala do dia em que começaram o namoro e da comédia a que assistiram, um dia após o enterro da mãe de *Meursault*. Após esses testemunhos, o promotor, imediatamente, interpela os jurados: “«*Messieurs les jurés, le lendemain de la mort de sa mère, cet homme prenait des bains, commençait une liaison irrégulière, et allait rire devant un film comique. Je n’ai rien de plus à vous dire*»”⁹⁷ (CAMUS, 1996a, p. 94). Ele acrescenta, também, momentos depois: “«*Le même homme qui au lendemain de la mort de sa mère se livrait à la débauche la plus honteuse a tué pour des raisons futiles et pour liquider une affaire de moeurs inqualifiable*»”⁹⁸ (CAMUS, 1996a, p. 95).

Depois da condução dada pelo promotor aos depoimentos, assumindo uma estratégia de acusação baseada na suposta insensibilidade de *Meursault*, nada do que as outras testemunhas dizem passa a ter importância. Quando *Céleste* e *Masson* falam que *Meursault* é um homem de bem, por exemplo, ou quando *Salamano* diz que o acusado se preocupou com o seu cão; nada parece redimir o réu perante o júri e, em última instância, a sociedade. O advogado de defesa chega a questionar se seu cliente está sendo acusado de matar um homem ou de enterrar a mãe sem derramar uma lágrima. Mas o promotor, atento, rebate: “j’accuse cet homme d’avoir enterré une mère avec un coeur de criminel”⁹⁹ (CAMUS, 1996a, p. 96).

Neste momento, o destino de *Meursault* já estava determinado e nada mais havia a ser feito, chegando o mesmo a declarar que: “*Pour la première fois depuis bin des années, j’ai eu une envie stupide de pleurer parce que j’ai senti combien j’étais détesté par tous ces gens-là*”¹⁰⁰ (CAMUS, 1996a, p. 90), já que o juiz, no final de seu julgamento, “*Il a déclaré que je n’avais rien à faire avec une société dont je méconnaissais les règles les plus essentielles et que je ne pouvais pas en appeler à ce coeur humain dont j’ignorais les réactions élémentaires*”¹⁰¹ (CAMUS, 1996a, p. 103).

A justiça, diante da constatação da diferença moral de *Meursault* e de que não conseguiria, através de nenhum artifício, subjugar-lo, condena-o, por fim, à força, para

⁹⁷ “«Senhores jurados, no dia seguinte a morte de sua mãe, este homem tomava banho de mar, iniciava um relacionamento irregular e ia rir diante de um filme cômico. Nada mais tenho a lhes dizer»”.

⁹⁸ “«O mesmo homem que no dia seguinte à morte da mãe se entregava a mais vergonhosa devassidão, matou por motivos fúteis e para liquidar um inqualificável caso de costumes»”.

⁹⁹ “«eu acuso este homem de ter enterrado a mãe com o coração de um criminoso»”.

¹⁰⁰ “Pela primeira vez, em muitos anos, tive uma vontade tola de chorar, porque senti até que ponto era detestado por toda aquela gente”.

¹⁰¹ “Declarou que eu nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia e que eu não podia apelar para o coração dos homens cujas reações elementares ignorava”

eliminar o incômodo causado pelo mesmo à sociedade. A mesma justiça encarregada de conter a violência, sustentada por valores e discursos duvidosos, acaba por propagá-la ainda de forma mais cruel:

[a justiça] mediadora encarregada de supostamente humanizar o convívio entre os homens, ao contrário, mostra-se o mais impassível dos mecanismos, uma engrenagem irrefreável, um moto-contínuo encarregado de inscrever a violência peremptoriamente no seio das relações humanas (GERMANO, 2007, p. 320).

Após sua condenação, enviam a *Meursault* um capelão a fim de que este, numa última tentativa de assimilação, absolva sua alma e a prepare para a vida eterna. O condenado apenas diz que: “*il me restait peu de temps. Je ne voulais pas perdre avec Dieu*”¹⁰² (CAMUS, 1996a, p. 119) e que se há uma vida após a morte, que gostaria apenas que fosse uma em que se lembrasse da atual. *Meursault*, como Nietzsche, diz sim à vida, ao negar os valores morais vigentes, e deseja, por fim, que haja muitos expectadores no dia da sua execução, e que eles o recebam com gritos de ódio, fazendo-o pertencer pela primeira vez a um mundo que sempre lhe foi indiferente.

Neste ponto, através da revolta camusiana representada por *Meursault*, vemos recuperada a noção do indivíduo soberano nietzschiano, que, nessa perspectiva, constitui-se no:

(...) indivíduo próximo de si mesmo, o indivíduo livre da moralidade dos costumes, o indivíduo autônomo e supermoral (pois “autônomo” e “moral” se excluem), numa palavra, o indivíduo de vontade própria, independente e persistente, o homem que pode prometer e que possui em si próprio a consciência nobre e vibrante do que conseguiu, a consciência da liberdade e do poder, o sentimento de ter chegado à perfeição humana (NIETZSCHE, 2011, p. 59).

Perfeição, contudo, somente alcançada com a aceitação de sua morte. Embora pleno de vida, *Meursault* prefere seu aniquilamento a sua preservação e assimilação a este mundo hipócrita e dissimulado, que, fundamentado por valores vis, elimina tudo aquilo que lhe apareça como diferente e ameaçador.

Outro aspecto importante observado em relação à execução de *Meursault* – quando o protagonista declara, no final do romance, que “*Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu’il y ait beaucoup de*

¹⁰² “me restava pouco tempo, eu não queria perder com Deus”.

spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine"¹⁰³ (CAMUS, 1996a, p. 122) – é a dura crítica tecida por Camus ao sistema penal daquele período, constituída pela utilização da pena capital, sobretudo acerca de sua “espetacularização”. Alguns críticos supõem, a esse respeito, que tal episódio tenha relação com um acontecimento datado e que “*les dernières pages ont été influencées par l'exécution de Weidmann, guillotiné le 16 juin 1939: le scandale qu'elle provoqua, en suscitant autour du condamné une sorte de réunion mondaine, mit fin aux exécutions capitales sur la voie publique*”¹⁰⁴ (REY, 1981, p. 15-16). Dessa forma, conforme Emanuel Germano:

(...) podemos divisar n’*O Estrangeiro*, uma dimensão ética muito bem delineada no que diz respeito à recusa da pena capital, de modo que podemos considerá-lo de certa perspectiva, até mesmo uma heurística da inutilidade e do horror de sua aplicação. Dilatando o conteúdo da representação da pena de morte, podemos assinalar que a narrativa da condenação de Meursault, manifesta uma postura humanista de recusa, que é mais abrangente, da violência – em especial da violência de estado que é legitimada pela lei (GERMANO, 2007, p. 322).

Quando *Meursault* recusa a verdade que tentam lhe impor, recusa, em última análise, todo esse aparato religioso-judiciário que tenta a todo o custo assimilar o *outro* em seus moldes. “O bem da maioria e o bem da minoria”, conforme nos diz Nietzsche, “são dois pontos de vista completamente opostos”, não sendo permitida a “liberdade de considerar o primeiro como superior em si mesmo” (NIETZSCHE, 2011, p. 56), por isso não podem servir como instância julgadora de atos alheios. Nesse sentido, podemos entrever, em *L'étranger*, o que Camus, posteriormente, em *L'homme révolté*, chamaria de revolta: o dizer “não” que se refere, por fim, a um “sim” – sim a si mesmo e a sua verdade. Para Barreto:

A revolta torna-se positiva quando o revoltado toma consciência da profundidade da sua afirmação ao dizer “não”. Descobre de que forma os seus valores estão ameaçados por toda uma ordem que ele aceitava até determinado ponto. No processo de negar a ordem existente o revoltado cria a sua própria ordem. Essa ordem pessoal é consequência lógica dos valores em defesa dos quais ele disse “não” a um sistema que procurava negá-los (BARRETO, 1997, p. 72).

¹⁰³ “Para que tudo fosse consumado, para que eu me sentisse menos só, restava-me desejar que houvesse muitos espectadores no dia de minha execução e que eles me acolhessem com gritos de ódio”.

¹⁰⁴ “as últimas páginas foram influenciadas pela execução de Weidmann, guilhotinado em 16 de junho de 1939: o escândalo que ela provocou, levando o condenado a uma espécie de reunião social, pôs fim às execuções capitais em vias públicas”.

Através da revolta, no final do romance, *Meursault* tenta dar alguma coerência a sua vida absurda. No entanto, tal coerência, o personagem-narrador só encontra com a aceitação de sua morte em face da prevalência de sua verdade sobre os valores vigentes. Conforme salienta Camus, viver nunca é fácil, especialmente devendo obediência a certos costumes que não são os nossos. Morrer, entretanto, “por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento (CAMUS, 2010, p. 21), diante de um mundo tão indiferente.

Meursault, o homem absurdo, cumpre o seu papel, nega aquilo que não lhe faz sentido – os valores cristãos – em benefício de seus sentidos, manifestados em harmonia com a natureza e não com regras sociais. Nesses termos, ao analisar o romance *L'étranger*, constatamos que o personagem central é condenado não pelo crime que cometeu, mas pelo simples fato de não compactuar com a moral cristã, que, como vimos anteriormente, constitui-se como aspecto fundamental do pensamento ocidental. Ainda de acordo com Emanuel Germano:

Poderíamos, no limite, pensar que do ponto de vista narrativo o castigo que Meursault recebe não está ligado ao assassinato que cometeu, mas remete a necessidade da justiça de afirmar *a priori* o imperativo moral e às convenções sociais vigentes: é a insensibilidade o suicídio jurídico-social de Meursault que só um sacrifício, equitativamente insensível poderia reparar (p. 318; grifos do autor).

Nesse sentido, conforme assinala Albert Camus, em entrevista, “*le héros du livre est condamné parce-qu’il ne joue pas le jeu*”¹⁰⁵, tornando-se, assim, “*le seul christ que nous méritons*”¹⁰⁶, porque não vive com base em uma verdade absoluta. De acordo com Barreto, com esse romance:

Camus pretende mostrar como uma sociedade forjada no cinismo e no crime não pode enfrentar o desafio representado por Meursault. A sociedade só é forte na disciplina com que subjuga. Fora daí ela não tem reservas para compreender e absorver as múltiplas e variadas manifestações humanas (BARRETO, 1997, p. 152).

Meursault tem sua própria maneira de lidar com o mundo e tenta escapar sempre da coação da linguagem dominante. Trata-se aqui de uma tentativa de ressignificar o

¹⁰⁵ “o herói do livro é condenado porque não joga o jogo”.

¹⁰⁶ “o único cristo que merecemos”.

mundo, de possibilitar diversos olhares sem se prender às convenções estabelecidas pelo homem através dos séculos. De acordo com Barreto:

O problema da moral é resolvido por Camus de uma forma direta e objetiva. Existem pessoas que agem errado, procurando observar regras morais. A honestidade do homem absurdo, não está na obediência às regras convencionais, mas sim no respeito às normas que ele próprio dita. Todas as morais são baseadas na ideia de que um ato tem obrigatoriamente conseqüências. O homem absurdo aceita com serenidade essas conseqüências e está pronto a pagar por elas. O espírito absurdo não procura regras morais, mas simplesmente imagens das vidas humanas (BARRETO, 1997, 56).

Desse modo, o romance nos faz refletir sobre a vontade de verdade que se impõe em nossos pensamentos e que não nos permite outros olhares, outros discursos e a criação de subjetividades singulares, com base em uma coerência formulada a partir do próprio mundo em que vivemos. Conforme o pensamento nietzschiano nos coloca, desde o final do século XIX: “Não tem sentido e nem autenticidade que o homem se perturbe com algo que não seja humano” (GUIMARÃES, 1971, p. 34). A autenticidade se encontra quando somos movidos pelo desejo, desejo de criar e de agir, desenvolvendo modos de subjetivação singulares, capazes de gerir a realidade das sociedades, de modo que não haja o confinamento das diferentes minorias (seja ela racial, social ou sexual).

A partir desse romance, podemos pensar – neste trabalho, de maneira apenas tangencial – sobre o que Félix Guattari e Suely Rolnik, em *Cartografias do desejo* (2005), apresentam-nos acerca de novas produções subjetivas na contemporaneidade. Segundo este estudo há:

Uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 22).

As sociedades antigas, conforme observamos em *Cartografias*, que não incorporaram ainda o processo capitalístico; as crianças, que não são integradas ao sistema; ou as pessoas que estão nos hospitais psiquiátricos e não conseguem ou não querem submeter-se ao sistema dominante, têm uma percepção inteiramente diferente,

correspondendo a outros modos de representação do mundo. Em face disso, vimos no romance, como, diante de indivíduos que se constituem singularmente, algumas instituições realizam seu controle e manutenção do *status quo*, eliminando aqueles que, de algum modo, tentam subvertê-las – como o nosso personagem central de *L'étranger*, que desconstrói os sentidos no que se refere à sensibilidade, ao afeto, ao desejo, à representação, à imagem, em suma, transvalorizando todos os valores.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa objetivamos refletir sobre alguns temas esboçados por Albert Camus – em seus ensaios, paralelamente a sua obra ficcional –, levando em consideração o contexto no qual foram produzidos, com o intuito de demonstrar o inconsciente político/estético que se delineava naquele momento tão problemático e que, ao mesmo tempo, fizeram-se imprescindível em seus escritos. Assim, introduzimos nosso trabalho mencionando os principais acontecimentos do século XX – as duas grandes guerras, por exemplo, que marcaram profundamente toda a humanidade, assim como as rupturas paradigmáticas estabelecidas a partir do século anterior –, ressaltando a importância da obra camusiana para a compreensão dos mesmos.

Para respaldarmos nossa perspectiva transdisciplinar, partimos das considerações propostas por Jacques Rancière sobre o regime estético das artes – instituído na transição da *episteme* clássica para a moderna –, marcando a transformação da própria concepção de literatura, a qual passou a corresponder ao entrelaçamento dos diversos saberes, do “pensamento” com o “não-pensamento”, emergindo da fusão do real empírico e do potencializado, rompendo com o sistema de representação vigente até então. Para explicarmos essa transformação na concepção de literatura, traçamos no segundo capítulo desta dissertação – de modo sucinto, embora não menos aprofundado – uma historicidade das relações entre arte e filosofia, demonstrando, desde o período pré-socrático, passando pelos regimes miméticos da arte, o jogo de forças que as impeliram ora a uma aproximação ora a um afastamento entre si.

Ao fim do capítulo mencionado, explicitamos a vertente a qual nos filiamos, neste trabalho, através das proposições de Rancière, no que diz respeito ao regime estético da arte, que a coloca como produto-produtor do momento no qual emerge. Ao verificarmos as rupturas propostas por esse novo regime, relacionamo-lo à produção literária de Albert Camus, no que tange aos temas escolhidos pelo autor, em consonância às principais aflições do homem do século XX, além dos aspectos formais utilizados em sua obra – como a supressão de encadeamentos narrativos baseados numa relação de causa-efeito, por exemplo, tão privilegiados na *episteme* clássica. Como observamos, sobretudo após a análise do romance *L'étranger*, foi:

(...) possível perceber como é desfeita a lógica dos encadeamentos narrativos do regime poético em nome de uma escrita capaz de se apoderar de qualquer coisa do mundo, em uma nova atitude ante a realidade que a apresenta em

sua pura presença ou que sobrecarrega os significados de seus elementos, fazendo deles os signos por meio dos quais se traz à superfície uma época, uma sociedade ou uma história (SANTOS; SOUZA, 2016, p. 96).

Sob esse viés, foi-nos possibilitado vislumbrar – em nosso terceiro capítulo – como o contexto político-social do período entre guerras configurou-se de suma importância para o estabelecimento das formulações sobre o absurdo e a revolta desenvolvidas em todo o pensamento camusiano, servindo de força motriz para sua ficção. Em sua introdução ao ensaio *Le mythe de Sisyphe*, Camus declara que sua pretensão não consistia em elaborar sistemas filosóficos que dessem conta da realidade de então, mas de refletir sobre questões que se faziam essenciais, sob seu olhar, ao homem moderno, frente à sua condição absurda. Segundo o escritor:

Neste sentido, pode-se dizer que meu comentário tem muito de provisório: não é possível prejudicar a posição que ele assume. Só se encontrará aqui a descrição, em estado puro, de um mal do espírito. Por ora, nenhuma metafísica, nenhuma crença está presente aqui. Estes são os limites e a única escolha assumida por este livro (CAMUS, 2010, p. 18).

Diante desse “mal do espírito” – denominado por Camus de “absurdo” – o escritor desenvolve suas reflexões na tentativa de compreender o momento que atravessava. Nesse sentido, como ressalta Costa Pinto, o absurdo “seria, assim, aquele ‘ponto zero’ de suas obras, que podem ser vistas como variações dessa intuição primeira, à qual sempre retornam” (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 5) e que remetem, por fim, a própria condição humana. Assim, ao descrever – em nossa introdução – os principais acontecimentos históricos ocorridos na passagem do século XIX para o século XX, demonstramos – no terceiro capítulo – como tais acontecimentos marcaram a vida e, conseqüentemente, a obra de Albert Camus, influenciando-o na sua tomada de posição em relação aos principais fatos políticos do século XX. Como nos lembra o crítico Boisdeffre:

A época – a da ocupação alemã e do universo concentracionário, da bomba atômica e do Estado Moloch – pode lhe ter inspirado a maioria de seus temas e haver curvado a sua sensibilidade. Não lhe proporcionou nem o estilo, nem a obsessão fundamental que lhe ditou a sua obra: o horror da morte, presente no coração do mundo como o bicho na fruta, “esse medo físico do animal que ama o sol” perante o destino que o espera e que nada justifica (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 55).

Como observamos, durante a pesquisa, o momento em questão foi marcado por importantes rupturas paradigmáticas, que influíram de maneira profunda na constituição do homem do século XX e o levaram ao mais absoluto niilismo – o que, para Camus, teria sido a causa do momento turbulento e violento no qual se encontrava. De acordo com o escritor, à filosofia moderna caberia a difícil tarefa de pensar uma alternativa para o homem superar esse niilismo, proveniente da cisão ontológica, que não o conduzisse à morte – seja por via do suicídio ou do assassinato: “Matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela a vida ou que não a entendemos” (CAMUS, 2010, p. 21).

Em vista disso, para Camus, tratava-se – em suas primeiras obras – de aceitar a condição absurda da existência e desejar vivê-la, mesmo sem o apoio das instâncias metafísicas, que conduzia o homem impreterivelmente a um mundo extraterreno. Tratava-se, também, de, na ausência de tais instâncias, pensar em algo que pudesse orientar o homem moderno e evitar as mortes injustificadas vivenciadas em tempos de guerras – “essa dimensão ideológica do absurdo surgirá em *O homem revoltado*, mas já está em germe nesse livro que faz do mito grego de Sísifo [...] um emblema paradoxal de fidelidade ao mundo e de desacordo em relação a ele” (PINTO. In: CAMUS, 2010, p. 8). Dessa forma:

A busca por uma solução ética foi uma das grandes preocupações de Camus. Profundamente influenciado pela Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra, ele procurou achar alguma base que não o homem para balancear a brutalidade do nazismo e do stalinismo. Confrontado com um dilema, Camus não quer recorrer à história, pois a história resultou em um reino de terror; ele quer encontrar valores absolutos independentes do tempo, pois isso constituiria o “velho deus” negador da criatividade humana. Desafiar a história é aprisionar o homem aos eventos históricos; desafiar qualquer valor absoluto aparentemente aprisiona o homem a um poder superior. Camus acredita que o homem revoltado descobre a origem de sua rebelião na natureza, mas não prega princípios abstratos e nem que estes sempre existiram (OLLIVO; SIQUEIRA, 2008, p. 268).

Discutimos – ainda no terceiro capítulo – sobre a tentativa de Camus de elaborar uma ética que primasse, acima de tudo, pela vida. Assim, o escritor almejou desenvolver suas reflexões através de seus ensaios e romances, visto que, nesse universo, “a obra é então a oportunidade única de manter sua consciência e de fixar suas aventuras. Criar é viver duas vezes” (CAMUS, 2010, p. 97-98). Nesses termos, ao justificar a arte como forma de compreensão do momento em que vivia, Camus declara:

Eis porque os verdadeiros artistas nada desprezam: eles se forçam a compreender em vez de julgar. E, se eles têm uma escolha a fazer neste mundo, não pode ser senão aquela de uma sociedade onde, segundo a insigne palavra de Nietzsche, não reinará mais o juiz mas o criador, quer seja ele trabalhador ou intelectual. Da mesma maneira, o papel do escritor não se separa de árduos deveres. Por definição, ele não pode colocar-se, hoje, a serviço dos que fazem a História, ele está a serviço dos que a suportam (In: CAMUS, 1971, p. 17).

Nesse sentido, por fim, analisamos – no quarto capítulo – como *L'étranger* encontra-se precisamente nesta intersecção entre a filosofia e a literatura, permitindo-nos o “árduo dever” de, a partir dele, discutirmos as rupturas paradigmáticas estabelecidas após a cisão ontológica, ocorrida na modernidade. Ao buscarmos, para tanto, as reflexões do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, sobre a configuração dos preceitos morais, vislumbramos, através de *Meursault*, como a sociedade reage frente àquele que busca viver de maneira diferente aos valores impostos pela sociedade. De acordo com Camus: “Sob a iluminação mortal desse destino, aparece a inutilidade. Nenhuma moral, nenhum esforço são justificáveis *a priori* diante das matemáticas sangrentas que ordenam nossa condição” (CAMUS, 2010, p. 29). Diante do tema da moral, o escritor, confessa-nos:

Eu quis, sem dúvida, corrigir o que ela [a vida] produzia de pior em mim. Como todo mundo, tentei, bem ou mal, corrigir minha natureza pela moral. Mas, pobre de mim, foi o que me custou mais caro. Com energia, e isso eu tenho, às vezes chega-se a uma conduta segundo a moral, mas não se consegue ser. E sonhar com moral, quando se é um homem de paixão, é consagrar-se à injustiça, no próprio tempo em que se fala de justiça (CAMUS, 1996b, p. 30).

É nesse sentido que a obra de Albert Camus não nos permite ficarmos indiferentes (como nos declara a citação de Italo Calvino, na abertura deste trabalho), visto que nos propõe um olhar sobre aquele momento tão desumano de nossa história. Desse modo, Camus buscou, por meio de sua arte – de sua escrita –, pensar de forma lúcida numa saída para o caos em que o mundo se encontrava: sem a fé em Deus, sem a crença na razão, frente a frente com o nada. Através de seu romance, o escritor nos fez refletir sobre a maneira como o homem absurdo vivenciou este momento e, por viver de maneira estrangeira aos paradigmas morais, foi eliminado, por meio da justiça, da sociedade que tanto o oprimia. O escritor Albert Camus buscava encontrar respostas, se não as encontrou, “basta-nos saber que [...] partilhou da nossa história, nossas desgraças e nossa esperança” (BOISDEFFRE. In: CAMUS, 1971, p. 54).

6 REFERÊNCIAS

ANSELL-PEARSON, Keith. **Nietzsche como pensador político: uma introdução**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARRETO, Vicente. **Camus: vida e obra**. 2ª edição. Editora Paz e Terra, 1997.

BARTHES, Roland. **Le Degré zéro de l'écriture: nouveaux essais critiques**. Paris: Ed. Seuil, 1972.

BOISDEFFRE, Pierre de. "Vida e obra de Albert Camus". In: CAMUS, Albert. **A peste**. Tradução de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1971.

BORNHEIM, Gerd A. **Os filósofos pré-socráticos**. 9ª edição. São Paulo: Editora Cultrix Ltda., 1998.

_____. **Sartre: metafísica e existencialismo**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1984.

BOSCO, Francisco. "O congênito e o adquirido: do dinheiro e do amor, da beleza e do valor, da doença e dos remédios". Dossiê: A consolação e a filosofia. **Revista Cult**, São Paulo, n. 143/ ano 13, fevereiro/2010, p. 34-35.

BRISVILLE, Jean-Claude. **Camus**. Paris: Éditions Gallimard, 1959.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. [Perché leggere i classici, 1991]. 1ª edição. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMUS, Albert. **A peste**. Tradução de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1971.

_____. "Calígula". In: **Théâtre, récits, nouvelles**. Paris: Gallimard, 1962.

_____. Entrevista concedida em 1955, em Paris – França. Disponível em: <http://pagesperso-orange.fr/mondalire/etranger.htm>. Acesso em: 10 de junho de 2010.

_____. “L’homme révolté”. In: **Essais**. Paris: Éditions Gallimard, 1965, p. 413-709.

_____. “Morale e politique”. In: **Essais**. Paris: Éditions Gallimard, 1965, p. 271-293.

_____. **La peste**. Paris: Éditions Gallimard, 1947.

_____. **L’étranger**. Paris: Éditions Gallimard, 1996a.

_____. **Núpcias; O verão**. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **O avesso e o direito**. 3ª edição. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1996b.

_____. **O estrangeiro**. 20ª edição. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2010.

COSTA, Nilzete Moraes. **Dor e alegria: o avesso e o direito em “O Estrangeiro” de Albert Camus**. Dissertação de mestrado. Vitória: Programa de pós-graduação em Letras, 2004.

FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel; PINHEIRO, Paulo (Orgs). **A fidelidade à terra**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

FILHO, Andreilino Ferreira dos Santos. “Corrosão da racionalidade estética em Eurípedes segundo O Nascimento da Tragédia de Nietzsche”. **Sapere Aude**. Belo Horizonte: v. 5, n. 10, 2º sem. 2014, p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 16ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. “O que é um autor?” In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. (Col. Ditos e Escritos).

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** 40ª edição. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.

GERMANO, Emanuel Ricardo. **O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** 7ª edição revisitada. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. **As dimensões do homem: mundo, absurdo, revolta** (Ensaio sobre a filosofia de Albert Camus). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1971.

KIRK, Geoffrey S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, Malcom. **Os filósofos pré-socráticos.** 7ª edição. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiro para nós mesmos.** Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

LEITE, Lourenço. “Albert Camus, o epígono do absurdo”. In: SALLES, João Carlos (Org.). **Filosofia e Consciência Social.** Quarteto Editora: 2003.

MALRIEU, Joël. Dossier. In: **L'étranger.** Ed. Gallimard – Paris, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de linguística para o texto literário.** Tradução de Maria Augusta de Matos. Martins Fontes. São Paulo, 1996.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MOUGENOT, Michel. **L'étranger de Albert Camus.** Paris: Bertrand-Lacoste, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. **100 aforismos sobre o amor e a morte.** Seleção e Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2012.

_____. **A filosofia na idade trágica dos gregos.** Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Edições 70. Lisboa: Portugal, 1982.

_____. **A gaia ciência.** Tradução de Alfredo Margarido. 4ª edição. Lisboa: Guimarães Editores LDA., 1987.

_____. **A genealogia da moral.** 2ª edição. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

_____. **Obras Incompletas.** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000b.

_____. **O crepúsculo dos ídolos: ou a filosofia a golpes de martelo.** Tradução Edson Bini e Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1976.

_____. **O nascimento da tragédia.** Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

ÖSTERLING, Anders. “Discurso de recepção”. In: CAMUS, Albert. **A peste.** Tradução de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1971.

OLIVO, Luis Carlos Cancellier de; SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli de. “O direito e o absurdo: uma análise de ‘O estrangeiro’, de Albert Camus”. **Revista Sequência**, nº 56, p. 259-276, jun. 2008.

PLATÃO. **Diálogos.** 4ª edição. Tradução de José Cavalcante de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987.

_____. **Diálogos.** Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

PINGAUD, Bernard. **L'étranger d'Albert Camus.** Paris: Éditions Gallimard, 1992.

PINTO, Manuel da Costa Pinto. **Albert Camus: um elogio do ensaio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____. “Altiua austeridade”. Dossiê: A consolação e a filosofia. **Revista Cult**, São Paulo, n. 143/ ano 13, fevereiro/2010, p. 36-41.

_____. “O mito de Sisífo: ponto zero”. In: CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2010, p. 5-8.

RANCIÈRE, Jacques. “A literatura impensável”. In: **Políticas da escrita**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 25-45.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2005.

_____. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

REY, Pierre-Louis. **L'étranger: Albert Camus**. Paris: Ed. Hatier, 1981.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche: biografia de uma tragédia**. 2ª edição. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

SANTORO, Fernando. “Sobre a estética de Aristóteles”. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. I, n. 2 (mai-ago/2007, p. 1-13).

SARTRE, Jean-Paul. “O existencialismo é um humanismo”. In: **Sartre**. Coleção Os Pensadores. 3ª edição. Tradução de Rita C. Guedes, Luiz Roberto S. Fortes e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SANTOS, Nadier Pereira dos; SOUZA, Joana Kelly Marques de. “A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière”. **Revista de Filosofia**, v. 13, n. 1. Bahia: 2016, p. 87-108.

SOUZA, José Cavalcante de (Org.). **Os pré-socráticos**: vida e obra. Tradução de José Cavalcante de Souza *et al.* Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Narrativa e fronteira cultural. In: **Revista de história e estudos culturais**. Abril/Maio/Junho de 2005. Vol. 2. Ano II, nº 2. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Felipe%20Charbel%20Teixeira.pdf>
Acesso em: 18/05/2011.

VOLPI, Franco. **O nihilismo**. Tradução de Aldo Vannucchi. São Paulo: Edições Loyola, 1999.