

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
MESTRADO EM FILOSOFIA**

RAFAEL PEREIRA DE MENEZES

**A REVOLTA ENQUANTO VIVÊNCIA DO ABSURDO NO PENSAMENTO DE
ALBERT CAMUS**

**CURITIBA
2013**

RAFAEL PEREIRA DE MENEZES

**A REVOLTA ENQUANTO VIVÊNCIA DO ABSURDO NO PENSAMENTO DE
ALBERT CAMUS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Escola de Educação e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Miranda de Almeida

CURITIBA

2013

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central

M543r
2013 Menezes, Rafael Pereira de
A revolta enquanto vivência do absurdo no pensamento de Albert Camus /
Rafael Pereira de Menezes ; orientador, Rogério Miranda de Almeida. – 2013.
120 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,
Curitiba, 2013

Bibliografia: f. 116-120

1. Camus, Albert, 1913-1960. 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900.
3. Absurdo (Filosofia). 4. Nostalgia. I. Almeida, Rogério Miranda de, 1953-
II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação
em Filosofia. III. Título.

CDD 20. ed. – 100



Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Escola de Educação e Humanidades

PUCPR
GRUPO MARISTA

ATA Nº. 108/PPGF – DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e quatro dias do mês de junho de dois mil e treze, às dezesseis horas na sala de defesa de dissertações da Escola de Educação e Humanidades desta Universidade realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação do mestrando **Rafael Pereira de Menezes** intitulada: A REVOLTA ENQUANTO VIVÊNCIA DO ABSURDO NO PENSAMENTO DE ALBERT CAMUS. A Banca Examinadora foi composta pelos professores: Dr. Rogério Miranda de Almeida, Dr. Jelson Roberto de Oliveira, Dr. Jorge Luiz Viesenteiner e Dr.^a Georgia Cristina Amitrano. Após a instalação dos trabalhos pelo presidente da banca, professor Rogério Miranda de Almeida, o candidato fez uma exposição sumária da dissertação, em seguida procedeu-se à arguição pelos membros da banca e à defesa do candidato. Encerrada essa fase, os examinadores, em reunião reservada, apresentaram suas avaliações, tendo considerado o candidato APROVADO em sua defesa de dissertação conforme as notas e o conceito registrados abaixo. Após a proclamação dos resultados, o presidente da banca CONFERE ao candidato o título de Mestre em Filosofia. Encerrados os trabalhos às 18h20 min. lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos membros da Banca Examinadora.

MEMBROS DA BANCA		ASSINATURA	NOTA
Prof. Dr. Rogério Miranda de Almeida			9,50
Prof. Dr. Jelson Roberto de Oliveira			9,50
Prof. Dr. Jorge Luiz Viesenteiner			9,50
Prof. ^a Dr. ^a Georgia Cristina Amitrano			9,50
MÉDIA FINAL		CONCEITO	A

CIENTE

Prof. Dr. Jelson Roberto de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Filosofia - *Stricto Sensu*

Estas reflexões são dedicadas à memória de Olímpio Menezes, bem como a Maria Tereza, Guilherme, Aline, Murilo, Vicente, Suzie e Ramón.

AGRADECIMENTOS

Neste momento em que se encerra um ciclo de minha vida acadêmica, deixo registrados os seguintes agradecimentos:

Prof. Dr. Rogério Miranda de Almeida, meu orientador, que generosamente me acolheu e apoiou durante a elaboração destas reflexões.

Prof. Dr. Jorge Luiz Viesenteiner, especialmente pela atenção que me foi dispensada durante a elaboração de meu projeto de pesquisa.

Prof. Dr. Jelson Roberto de Oliveira, pela leitura criteriosa e comentários pertinentes oferecidos por ocasião de minhas bancas de qualificação e defesa.

Profa. Dra. Georgia Cristina Amitrano, por dispor-se a participar da banca de defesa, oferecendo comentários pertinentes e provocações frutíferas.

Tribunal Regional Eleitoral de Goiás pelo indispensável apoio financeiro que me foi fornecido por meio de seu programa de bolsas de estudos.

Aline, minha melhor leitora, colega, amiga e esposa.

Que proveito tira o homem de todo o trabalho com que se afadiga debaixo do sol? Uma geração passa, outra vem; mas a terra sempre subsiste. O sol se levanta, o sol se põe; apressa-se a voltar a seu lugar; em seguida, se levanta de novo. O vento vai em direção ao sul, vai em direção ao norte, volteia e gira nos mesmos circuitos. Todos os rios se dirigem para o mar, e o mar não transborda. Em direção ao mar, para onde correm os rios, eles continuam a correr. Todas as coisas se afadigam, mais do que se pode dizer. A vista não se farta de ver, o ouvido nunca se sacia de ouvir. O que foi é o que será: o que acontece é o que há de acontecer. Não há nada de novo debaixo do sol.

Eclesiastes, 1, 3-9

RESUMO

Estas reflexões consistem em uma análise da relação existente entre o sentimento do absurdo e a paixão da revolta descritas na obra de Albert Camus nos termos de uma vivência (*Erlebnis*), na acepção que este termo recebera na filosofia de Nietzsche. Deste modo, entendemos a noção de absurdo enquanto descrição de um sentimento que surge desde o divórcio entre a vontade de conhecer e unificar do intelecto humano e o mundo que não se deixa apreender de modo pleno. Tal sentimento é imperscrutável e manifesta-se na dimensão interior do indivíduo que passa pela descoberta absurda e é vivenciado como revolta, esta caracterizada como padecimento e enfrentamento do universo imposto pelo sentimento do absurdo até a sua superação na conquista de uma sabedoria prática que integra esse divórcio numa dimensão lúdica e criativa que faz da impossibilidade de apreensão racional do mundo uma oportunidade para uma multiplicação de suas descrições como arte, sempre parciais e incompletas, elaboradas desde a perspectiva das nuances das vivências e experiências individuais.

PALAVRAS-CHAVE: ALBERT CAMUS, FRIEDRICH NIETZSCHE, ABSURDO, REVOLTA, VIVÊNCIA, NOSTALGIA.

ABSTRACT

These reflections aim at analyzing the relation between the sentiment of absurd and the passion of rebellion as Albert Camus describes them in his works from the viewpoint of experience (*Erlebnis*) and in connection with the meaning that Nietzsche gives to this word in his philosophy. Thus, we understand the concept of absurd as a sentiment that rises from the gap that exists between, on one hand, the human desire to know and unify, and, on the other hand, the resistance that comes from the world, which does not allow its rational apprehension. This sentiment unfolds itself in the interior of the individual, who faces this absurd discovery and its experienced as rebellion. Therefore, Rebellion expresses itself as suffering, for it has to face the universe, which appears as absurd. Nonetheless, it has to be overcome by the achievement of a practical wisdom that would integrate this split in a creative and playful dimension. This dimension will transform the impossibility of a rational apprehension of the world in an opportunity to multiply its partial and incomplete descriptions as an artistic world. Thus, art will be created from a perspective of nuances arising from the individual experiences.

KEYWORDS: ALBERT CAMUS, FRIEDRICH NIETZSCHE, ABSURD, REBELLION, EXPERIENCE, NOSTALGIA.

SIGLAS E ABREVIações

PARA AS OBRAS DE CAMUS

- C* *Calígula* (Desde o volume *Caligula and three other plays*, da Random House)
C1 *Carnets, 1* (Desde o volume *Primeiros cadernos*, da Ed. Livros do Brasil)
C2 *Carnets, 2* (Desde o volume *Primeiros cadernos*, da Ed. Livros do Brasil)
C3 *Carnets, 3*
EE *O avesso e o direito*
HR *O homem revoltado*
J *Os justos* (Desde o volume *Caligula and three other plays*, da Random House)
L'E *O estrangeiro*
L'ET *O verão* (Desde o volume *Núpcias, o verão*, da Ed. Nova fronteira)
LP *A peste*
LPH *O primeiro homem*
M *O mal-entendido* (Desde o volume *Caligula and three other plays*, da Random House)
MS *O mito de Sísifo*
N *Núpcias* (Desde o volume *Núpcias, o verão*, da Ed. Nova fronteira)
RRD *Resistance, rebellion and death*

PARA AS OBRAS DE NIETZSCHE

- A* *Aurora*
ABM *Além do bem e do mal*
EH *Ecce homo*
GC *A gaia ciência*
GM *Genealogia da moral*
HH *Humano, demasiado humano*
HH2 *Humano, demasiado humano, 2*
VP *Vontade de potência*
Z *Assim falava Zaratustra*

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	12
2- ADEUS À INOCÊNCIA.....	18
3- A DESCOBERTA ABSURDA	26
4- ABSURDO E REVOLTA	35
5- LIMITES	44
6- NIETZSCHE E CAMUS: INFLUÊNCIA E USO	55
7- A REVOLTA ENQUANTO VIVÊNCIA DO ABSURDO.....	68
8- UM PROBLEMA DE COMUNICAÇÃO.....	77
9- IMAGEM, SÍMBOLO, ROMANCE	86
10- MORAL X <i>ETHOS</i>	100
11- CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

1- INTRODUÇÃO

A hipótese proposta nestas reflexões é a de que a revolta, em Camus, pode ser lida como *pathos* e como uma vivência do sentimento do absurdo. Quando falamos em vivência, referimo-nos especificamente à acepção que este termo recebe na obra de Nietzsche. Estas reflexões nada mais pretendem que aplicar tal hipótese ao conjunto do pensamento de Camus. Se confirmada, poderemos obter uma chave de leitura, uma ferramenta de interpretação que permitiria compreender com maior clareza a multiplicidade dos discursos e formas dentro dos ciclos da obra de Camus como estratégia para abordar a incomensurabilidade da vida.

Por primeira motivação tivemos as dificuldades que normalmente se apresentam na interpretação filosófica da obra de Albert Camus. Este autor, um *pied noir* argelino nascido há um século na cidade de Monrovi e criado no bairro operário de Belcourt, em Argel, construiu sua obra no limite entre literatura e filosofia, entre imagem poética e discurso analítico, entre a objetividade conceitual e a unidade estética.

A obra de Camus apresenta-se como uma unidade de ciclos temáticos multidiscursivos, que abrangem teatro, romance, ensaios líricos e filosóficos como ilustrações, perspectivas e formas diferenciadas de transmitir um *ethos* apreendido na vida, nas grandes questões que esta suscita e desde os grandes sentimentos que se impõem em seu percurso. A tentativa de restituir à filosofia seu "suporte de carne" encontra-se por trás da multiplicidade de discursos que torna a obra, sobre a qual ora nos debruçamos, tão rica e, talvez por isso mesmo, ambígua.

As ambiguidades afirmam-se no estilo que, por muitas vezes, iguala personagens históricos, religiosos e literários, cria diálogos entre autores e mitos e condensa o pensamento não em sua mera complexidade teórica, mas na relação que este guarda com os problemas da vida no seu cotidiano. A vida, para Camus, desenvolve-se desde os jogos de força entre a nostalgia individual de cada um - que nunca se dissipa -, a vontade de sentido - que nunca é satisfeita - e o sentimento do absurdo que se volta contra a nostalgia em nome da vontade de sentido e contra a vontade de sentido em nome da nostalgia. Tal sentimento tem sua expressão *pathetica* na revolta, que é sua paixão correlata e o resultado prático de seu

universo.

Quanto à relação de forças que mencionamos, é pertinente afirmarmos que o homem, para Camus, caracteriza-se por possuir uma natureza, esta que podemos aqui, preliminarmente, afirmar como definida desde a presença constante dos jogos de força entre as vontades, sentimentos e emoções os quais foram citados no parágrafo anterior. Esta afirmação será desenvolvida nos primeiros capítulos destas reflexões.

Daremos especial atenção à noção de nostalgia, desde sua análise nas obras de juventude de Camus. Entendemos que tal noção é indispensável na boa interpretação do pensamento do autor justamente por definir o universo de plenitude que funda a vontade de sentido presente no homem que descobre o absurdo da existência e se lança no movimento de revolta. Diversas situações existenciais, como a do operário numa vida autômata, do jovem vivendo sob o sol nas praias, da criança pobre em seu "idílio" de descobertas e aventuras fundem-se enquanto símbolo de uma vida de inocência que é perdida na descoberta absurda, converte-se em nostalgia de uma plenitude que não pode retornar, no *locus* de onde o indivíduo julgará que o absurdo permeia sua existência.

O absurdo é descrito como divórcio, existente entre a vontade de sentido e o injustificado silêncio do mundo. É uma expressão da rejeição da necessidade da morte pela vontade de vida que se impõe a cada respiração. O mundo só pode ser julgado absurdo por alguém que busque um sentido e tal noção de sentido origina-se daquele sentimento de plenitude que integra a nostalgia de cada indivíduo. No momento em que este descobre a condição absurda, é abandonado por aquele sentimento de plenitude e será acompanhado, desde então, por uma saudade daquela unidade perdida. É em nome dessa saudade que o sujeito rejeitará o desarrazoado do mundo e lutará pela construção de novos universos de sentido que aplaquem sua nostalgia. Porém, tal luta não pode ser vencida - a vida irrefletida não pode ser restabelecida, especialmente pela reflexão - e todas as criações do homem na revolta se converterão, portanto, em absurdos a serem superados - pela revolta.

Trata-se de um movimento circular do homem lançado na vida e que, sem recurso ao eterno, procura criar para si mesmo uma moralidade de homem livre, onde sua individualidade pode afirmar-se enquanto possibilidade de criação e de

recomeço. As grandes questões da filosofia, seus autores, bem como os artistas e obras analisadas por Camus sempre o são desde tal perspectiva. Os filósofos investigados nos ensaios mais assemelham-se então a personagens em um romance, onde a interpretação de suas obras é reduzida ao simbólico e empregada, como em um diagnóstico, na avaliação dos jogos de forças entre nostalgia, vontade de unidade e silêncio do mundo. Também enquanto diferentes momentos e perspectivas, todos os personagens dos romances de Camus descobrem o absurdo, vivenciam-no - e tal vivência traduz-se em revolta.

Entendemos que a revolta deve ser caracterizada como paixão, mais especificamente, como a paixão correspondente ao sentimento do absurdo. O homem na revolta é o homem que enfrenta o desarrazoado e o silêncio do mundo, partindo da angústia provocada por sua nostalgia em direção à construção de um novo universo de sentido que a aplaque. O fato de tal empresa ser impossível é irrelevante - apenas ressalta a condição absurda e, como não poderia ser diferente, lança o homem na revolta.

Porém, talvez pelo espaço de tempo decorrente entre a publicação das obras de Camus, bem como pela separação dos temas do absurdo e da revolta em ciclos distintos e pela multiplicidade dos estilos de discurso utilizados dentro de cada ciclo e entre eles, é comum uma interpretação que separa absurdo e revolta, como se entre eles houvesse uma relação hierárquica ou temporal, como se o indivíduo que descobre o mundo absurdo, posteriormente, se revoltasse contra tal absurdidade.

Nossa hipótese rejeita tal interpretação para afirmar a unidade entre absurdo e revolta, como faces interna e externa de uma mesma vivência que se impõe desde a crise do pensamento na qual o Ocidente se viu (e se vê) imerso desde o Século XIX.

Um dos marcos no curso desta crise é o pensamento de Nietzsche, do qual Camus ocupou-se durante todo o curso de sua vida intelectual, das primeiras leituras na Universidade de Argel até a data de sua morte, ocasião em que um volume de *A gaia ciência* fora encontrado em sua valise. Em Nietzsche, único autor citado nos discursos que Camus proferiu ao ser laureado com o prêmio Nobel de literatura em fins dos anos 50, o autor encontrou a forma de filosofia com a qual se identificaria e levaria a cabo em sua produção, a do experimentalismo, dos "hábitos breves", da multiplicidade de estilos como reconhecimento de uma

incomensurabilidade da própria vida enquanto nela se está lançado.

Desta forma de ver a filosofia como resposta aos sentimentos mais pungentes, somada à adesão ao pensamento experimental nietzschiano, nasce para Camus a noção de que se a vida é incomensurável, o conhecimento racional não pode abrangê-la como um todo. Tal fato não implica, para Camus, em uma defesa do irracionalismo ou em uma desvalorização do conhecimento, mas em seu reenquadramento, destacando a capacidade de criar conceitos e registrar nuances da vida que, integradas pela memória, apresentam-se como imagens não concêntricas e que, justamente por sua não integração conceitual, podem ser aplicadas na prática, como elementos limitados de uma capacidade de interpretação também limitada que se afirma na vida, em seu uso precário. O uso de tais imagens encontra seus limites no próprio sentimento do absurdo quando afastadas as razões "de carne" que as originaram.

Tal modo de pensamento e vida encontra seu suporte na produção de uma filosofia orientada por imagens, identificada a um *ethos* de criação artística que se afirma de forma mais plena na elaboração de romances. É em seus romances que Camus irá reconstruir os universos de sentido que foram perdidos na descoberta absurda. O romance é o universo fechado onde há solução de continuidade, onde as palavras certas são ditas e há, até mesmo, a possibilidade do reconhecimento de uma moralidade.

No entanto, pelo fato de que a criação artística só é possível pela eleição e seleção de nuances e imagens, que correspondem apenas às facetas das vivências que nunca se dão completamente pelo fato da vida ser incomensurável, tal moralidade é limitada, só é válida no contexto da própria criação e, aplicada na vida que sempre ultrapassa a obra, faz com que o criador reencontre o absurdo e volte a manifestar sua revolta.

Esse caráter de negação da própria criação é a marca do teatro de Camus. Nele, a revolta volta-se contra si mesma quando um personagem que adquiriu uma moralidade na vivência de sua revolta esgota-a nas situações-limite descobertas dentre os fatos concretos não abrangidos pela moralidade adquirida. Há um paralelismo entre o moralista dos romances e o absurdista das peças de teatro que só é resolvido nos ensaios. Os ensaios, para Camus, servem como uma espécie de

dicionário de correspondência entre os símbolos avivados nos romances e a sua extensão e limites encontrados no teatro. Como gênero limítrofe entre a filosofia e a literatura, é a fórmula – de escrita e de vida – na qual Camus consagra o caráter limítrofe de sua filosofia ao fazer com que os símbolos falem contra si mesmos, reduzindo a própria filosofia às imagens dela que são referentes à vida para tirar as consequências práticas destas, separando aquilo que é urgente para a vida cotidiana do que, como afirmou em *O mito de Sísifo*, são apenas jogos. O conhecimento leva ao absurdo e o absurdo leva ao conhecimento. Essa forma de ver o mundo, que é característica do pensamento de Camus, faz com que os ensaios sempre se estruturam ao redor de mitos, como crítica ao historicismo linear e tentativa sempre renovada de retorno ao universo de sentido de onde origina-se e justifica-se a própria vida.

Estas reflexões serão divididas em introdução, 9 capítulos e considerações finais. O capítulo 2, como já dissemos, será dedicado à noção de nostalgia como elemento fundante do juízo que afirma a absurdidade. A seguir, no capítulo 3, trataremos da relação entre o sentimento de nostalgia e a descoberta absurda. No capítulo 4, introduziremos a noção de que o par absurdo/revolta pode ser interpretado como as duas faces de uma mesma vivência. No capítulo 5, trataremos dos limites impostos e enfrentados pelos indivíduos lançados na revolta. Este capítulo encerra a primeira parte destas reflexões e tem a função de, ao introduzir alguns conceitos originalmente presentes na obra de Nietzsche e que foram utilizados e resignificados por Camus, servir de interlúdio à sua segunda parte, na qual introduziremos a hipótese que norteia estas reflexões.

No capítulo 6 trataremos especificamente da influência exercida pelo pensamento de Nietzsche sobre a obra camusiana, influência esta que se afirma na elaboração, por Camus, de uma filosofia que se afirma desde o paradoxo e que se identifica com a vida enquanto esta acontece, ou seja, enquanto *pathos*, enquanto enfrentamento da vivência de um sentimento específico de absurdidade, cujo resultado só pode ser vislumbrado em nuance, como "um diamante de mil faces". Finalmente, no capítulo 7, explicitaremos a relação que propomos entre a revolta como vivência do absurdo em Camus e a noção de vivência em Nietzsche.

Em nosso capítulo 8 trataremos de um paradoxo que surge na aplicação da

noção de vivência ao pensamento de Camus: para este autor, a revolta implica em alteridade e comunicação. No entanto, uma vivência é sempre incomunicável em sua plenitude, por se tratar de uma experiência radicalmente individual. A revolta também possui esse caráter individualista que, no entanto, se soluciona ao afirmar que a comunicação entre os indivíduos se dá justamente desde a incompletude do conhecimento humano, no espaço que há para a criação e a afirmação de imagens das vivências humanas enquanto nuances de um todo que lhes escapa e que só podem ser reunidas enquanto criação artística.

Nos dois últimos capítulos, tentaremos interpretar, sob a luz da nossa hipótese, a estrutura formal da obra de Camus. Deste modo, no capítulo 9, trataremos da forma que Camus entendia como a mais adequada para a comunicação dos símbolos resultantes das experiências da vida: o romance. Finalmente, no capítulo 10, trataremos da função do teatro e do ensaio na obra de Camus, para sugerir, em nossas considerações finais que, na vinculação dos ensaios e nos próprios ciclos da obra a figuras míticas, Camus sugere um processo de tentativa de retorno, de vislumbre das origens do sentimento de plenitude e propõe, ao mesmo tempo, o trabalho de recriação do mundo desde a revolta como uma possibilidade de vivência de uma aventura lúdica, de uma segunda infância, bem como recoloca a clássica noção de tempo circular que era tão cara aos gregos.

2- ADEUS À INOCÊNCIA

Albert Camus, em seu ensaio *O homem revoltado*, menciona, por dezessete vezes, um sentimento de nostalgia que, simultaneamente consolida o sentimento de absurdo, permite ao indivíduo ingressar em seu universo e que, em nome desse sentimento, estruturar seu movimento de revolta. Toda a obra camusiana é perpassada por uma certa “saudade da unidade” (HENGELBROCK, 2006, p. 25).

Uma questão preliminar para que avancemos na hipótese que procuraremos elucidar é a investigação da gênese¹ dessa nostalgia, bem como de sua natureza e, finalmente, da forma em que esta se apresenta na obra de Albert Camus. O tema da nostalgia é central para a compreensão da obra camusiana. No entanto, costuma ser pouco explorado pelos comentadores, que partem da descoberta absurda narrada nas obras do primeiro ciclo sem questionar os fundamentos de tal descoberta. Falar sobre a noção de nostalgia implica no questionamento de um ponto decisivo na formulação do pensamento de Camus: em nome de qual noção, sentimento ou lembrança de sentido o homem julgará sua situação perante o mundo como absurda?

Na autocrítica que faz as vezes de introdução de sua primeira obra publicada, a coletânea de ensaios *O avesso e o direito*, Camus afirma que “não há amor pela vida sem desespero de viver” (EE, introdução, p.31) Aqui, Camus não trata do desespero no sentido corrente, ou seja, como uma aflição. O desespero camusiano é mais literal, no sentido de *des-esperar*. Trata-se da condição daqueles que, por uma adesão plena à vida e à terra, vivendo como que em em *êxtase dionisíaco* (MALAFAIA, 2009, passim), nada esperam do futuro e não se projetam para além do presente e daquilo que é vivido.

1 Cf. Ribeiro, 1996, p. 88; O autor citado entende que Camus faz uso do método genealógico na elaboração de *O homem revoltado*. Em posição que também adotamos nestas reflexões e que será objeto de explanação no capítulo 10, entendemos que a revolta sempre se desenrola dentro de um jogo de forças que se estabelece entre a nostalgia descrita neste capítulo e a vontade de sentido e apreensão do mundo. Em uma definição preliminar, afirmamos que o esforço genealógico, em Camus, tem por objetivo demonstrar, dentro da história das revoluções europeias, a forma em que essas forças estabelecem-se, reorganizam-se e decaem - e como tal jogo se relaciona com a ascensão e queda das ideologias e regimes revolucionários. O mesmo método será usado ainda em *O primeiro homem*, romance póstumo onde Camus retorna à Argélia para, em uma autobiografia um tanto ficcional, buscar a gênese dos elementos que fundam sua noção de nostalgia.

Essa adesão desesperada é característica daqueles que habitam a pátria mediterrânea tantas vezes descrita por Camus (HR, cap.5). O termo mediterrâneo carrega o caráter ambíguo de retratar, ao mesmo tempo, um ideal “clássico-trágico” de vida que remete à antiguidade romana e grega e um meio termo, o centro de uma tensão que existe entre a vontade de sentido e o silêncio do mundo, entre o desejo de vida e permanência e a presença paradoxal da morte e, no fundo, no desespero que surge quando se constata o divórcio que se dá entre aquele que conhece e aquilo que deveria ser cognoscível - mas nunca se dá a conhecer.

Trata-se de uma vida de pobreza, a meio caminho entre o sol, o mar e o deserto, descrita em *Núpcias* da seguinte forma :

[...] as pessoas casam-se novas. Trabalha-se desde muito cedo e esgota-se em dez anos a experiência de uma vida. Um trabalhador com trinta anos já jogou todas as suas cartas, espera o fim, no meio da mulher e dos filhos. Os seus momentos felizes foram curtos e sem clemência, como a sua vida (N, p.31).

A nostalgia a que se referirá Camus em *O homem revoltado* é a nostalgia desse tipo humano, a nostalgia do sentimento de uma simplicidade e de uma felicidade seca, curta, voltada ao concreto, privada das ilusões da vida burguesa contemporânea, habitando um mundo sensual, limitado ao corpo e suas funções – a alimentação escassa, o sexo sem ilusões românticas, a aceitação da morte como um fato da vida. Um mundo que não se deixa marcar pelo selo da presença do homem (MS, p.30), onde o sol literalmente queima e a natureza recobre com flores as grandes obras da civilização. Novamente em *Núpcias*, lemos uma ilustração de tal mundo:

Nesse casamento de ruínas com a primavera, as ruínas tornaram-se em pedras novamente e, tendo perdido o polimento imposto pelo homem, reintegraram-se na natureza. Para o retorno dessas filhas pródigas, a natureza esbanjou as flores. Por entre as lajes do foro, o heliotropo introduz a cabeça redonda e branca, e os gerânios vermelhos derramam sangue sobre tudo aquilo que outrora foram casas, templos e praças públicas. Tal como esses homens cuja ciência reconduz a Deus, os muitos anos fizeram retornar as ruínas à morada materna. (N, pp.11/12)

Como num protesto – neste momento ainda inconsciente - contra história e tempo (HR, p.31), o tipo mediterrâneo vive uma condição de eterno-presente, numa vida irrefletida e inocente onde mesmo a moralidade não se coloca como problema – por sua ausência ou onipresença – e o mundo apresenta-se ilimitado, pois o indivíduo não se apercebe dos limites de sua condição. Não se ressentido dos limites

do conhecimento humano, pois não se projeta para fora do contingente. Ainda em *Núpcias*, tal questão é colocada da seguinte forma:

[...] o corpo não lhes coloca problemas, ou, pelo menos, eles conhecem a única solução que o corpo lhes propõe: é uma verdade fadada a apodrecer e que, por isso mesmo, se reveste de amargura e de nobreza tais que eles não ousam encará-la (N, pp. 38/39).

Essa inocência pode ser caracterizada como uma condição original. “Uma condição quase animal” (QUILLIOT, 1970, p.34)² que impõe naturalmente sua própria moralidade. Conforme Quilliot:

A conquista do mundo sensual é a primeira tarefa do homem, não sua única. Para tal, duas virtudes são necessárias, paciência e honestidade: a última nos livra das convenções, mentiras e da falsa modéstia. A primeira provoca o florescimento dos sentidos e transforma a vocação para a felicidade em uma revelação verificável: “Em Tipasa, ver equivale a crer” (QUILLIOT, 1970, p.34).³

Há uma hierarquia de valores que surge da adesão à vida mediterrânea - mais firme e coerente do que a imposta por qualquer “universo de sentido”, por se referir a uma adesão concreta à uma felicidade que impõe suas próprias condições e que não precisa de uma reflexão *a posteriori* ou de uma justificação artificial para se afirmar como verdadeira. Ela é verdadeira porque existe: um axioma ao qual não se questiona, pois sua própria presença afasta a necessidade de qualquer questionamento.

Claro, Camus não trata dessa “originalidade” mediterrânea como uma situação historicamente verificável. Utiliza-se, para tal, de um método genealógico⁴ que busca as origens de um sentimento que se converte em doença (MS, p. 20 e HENGELBROCK, 2006, p.24) quando desligado de suas fontes. Ainda com Quilliot, lemos que:

Devemos ser cuidadosos para evitar um equívoco; estamos muito distantes das situações existenciais profundamente implantadas no momento histórico. O velho perante a face da morte, o adolescente perante sua própria estranheza, o pobre perante a monotonia de sua existência representam muitas situações eternas. Tudo se desdobra como se ao final existisse um protótipo – não do homem e seu universo – mas da condição humana em seu caminho do berço ao túmulo. Desde este momento, pode-se prever que a noção de natureza humana irá, para Camus, adquirir uma certa consistência na descoberta dos limites que o tempo e a carne nos impõem. (QUILLIOT, 1970, p.22).

2 As traduções deste autor são de nossa autoria.

3 As reflexões envolvendo a máxima que encerra a citação serão retomadas no capítulo 4.

4 Ver nota 1.

Camus, em *O homem revoltado*, sugere a existência de uma natureza humana:

Vê-se que a afirmação implícita em todo ato de revolta estende-se a algo que transcende o indivíduo, na medida em que o retira de sua suposta solidão, fornecendo-lhe uma razão para agir. Mas cabe observar que esse valor que preexiste a qualquer ação contradiz as filosofias puramente históricas, nas quais o valor é conquistado (se é que um valor se conquista) no final da ação. A análise da revolta nos leva pelo menos à suspeita de que há uma natureza humana, como pensavam os gregos, e contrariamente aos postulados do pensamento contemporâneo. Por que se revoltar, se, em si, nada há de permanente a ser preservado?(HR, p. 28)

Camus toma tal ideia como uma suspeita, uma possibilidade, desde o fato que a presença da nostalgia “demonstra” a presença de um valor que antecede ao fato. Seria um elemento desta natureza, conforme afirmou Quilliot na citação que fizemos constar acima, a descoberta dos limites impostos pelo tempo e pela carne. Mas só é possível falar em descoberta de limite desde uma perspectiva onde tais limites fossem, anteriormente, desconhecidos e guardados por uma noção anterior de plenitude e ausência de limites – assim, entendemos que a noção de natureza humana em Camus tem a função de indicar essa nostalgia “pré-racional” e a angústia que acompanha o homem desde a descoberta de seus limites.

A descrição do homem mediterrâneo é parte do “projeto” camusiano de tentar descrever os fenômenos do sentimento do absurdo - que nasce quando essa unidade inocente na qual vivera o homem perde-se. Esse *aggiornamento* para o que a vida urbana burguesa tem de artificial passa necessariamente pela busca daquilo que confronta tal espécie de vida, da origem daquela nostalgia que faz com que modernos e contemporâneos vivam sempre com os olhos voltados para um passado idealizado e/ou sonhando com uma “cidade perfeita” do futuro.

Conforme escreveu Camus, “a obra de uma vida não é mais do que um longo caminho que se percorre para voltar a encontrar, pelos desvios da Arte, as duas ou três imagens, simples e grandes, a que, pela primeira vez, abrimos o coração” (EE, introdução, p.40). Esse longo caminho, sinuoso e inexato, é a chave para a compreensão do “método” camusiano. Um olhar para trás que determina o presente, na busca daquela realidade quase mítica que constitui, se não uma herança comum da civilização ocidental, a justificativa para a má consciência que funda a náusea que acompanha o mundo dessacralizado contemporâneo. Para Quilliot:

A alma é aquele defeito no processo do tornar-se universal, aquela amarga

pendência entre homem e mundo, o impossível desejo de refazer uma terra natal para si mesmo: “para aqueles que são muito atormentados pelo próprio ser, a terra natal é aquela que os nega” (QUILLIOT, 1970, p.37)

Parafraseando Nietzsche, o homem torna-se interessante quando ganha uma alma, quando o sujeito acredita poder prescindir do corpo para situar-se no mundo (GM 1ª diss., 7). Para Camus, tal fenômeno ocorre pois o movimento desta alma é justamente o do desejo de retorno a um universo originário, onde havia plenitude e inocência, onde a consciência não se batia contra seus próprios limites pois não se importava com eles.

Pouco importa que tal universo originário seja apenas simbólico, que o homem mediterrâneo argelino tenha tornado-se terrorista para libertar-se do regime colonial ou que a mesma cultura mediterrânea, louvada por seu sensualismo, tenha deixado ao mundo por legado a metafísica dualista e o reino dos céus. Afinal, esses movimentos também eram vistos naquelas terras como jogos, tinham sua nobreza enquanto *disputatios*, sem a perenidade que receberam no “norte” que se opõe ao mediterrâneo. Dentro desse espírito que, em *O primeiro homem*, Camus avalia a disputa colonial argelina, entre árabes e franceses:

Isso. Fomos feitos para nos entendermos. Tão estúpidos e broncos como nós, mas o mesmo tipo de homens. Ainda vamos nos matar um pouco uns aos outros, cortar testículos, torturar mais um pouquinho. E depois recomeçaremos a viver como homens. É essa terra que quer que isso seja assim. Mais anisete? (LPH, p. 161)

Como dissemos, o mediterrâneo de Camus e o tipo de homem que nele habita não se situam na história, mas contra a história, naquele sentimento que faz o indivíduo identificar-se consigo mesmo, elevado à dignidade do símbolo e do mítico⁵, naquelas grandes imagens que, por reunirem em si mesmas as contradições que as ensejam, projetam-se sempre para o futuro e estão sempre presentes na formulação dos pensamentos enquanto inspiram as forças criativas em todos os tempos de uma civilização. Conforme podemos ler na *Introdução a O estrangeiro* elaborada por J.-P. Sartre:

Com Camus, bem como com Jean Grenier, a meditação forma um teto apertado sobre as sensações e as cobre, sobrepondo-as telha por telha. Embrulha a paixão pela vida com um tipo de halo trágico. Toda a técnica de Camus está aí: fazer os seres humanos, a vida, todo o universo prestarem depoimento; elevá-los à dignidade do símbolo – ou melhor, escolher uma

⁵ Abordaremos as questões da simbologia e dos mitos na obra de Camus, respectivamente, no capítulo 9 e nas considerações finais.

peessoa, um lugar, um instante que represente um dos cumes da vida; ver o indivíduo abandonando-se ao ritmo e lógica deste cume; “viver Tipasa”, viver a Argélia, viver a estranheza e reconstituir tal experiência sem reservas e provocações (SARTRE apud QUILLIOT, 1970, p.33)

Sartre escreveu que vivemos a infância como futuro (apud HENGELBROCK, 2006, p.14). Quem se projeta no futuro o faz a partir de algum ponto de partida, de um início que oferece, ao mesmo tempo, direção e orientação na espiral que é, ainda segundo Sartre, o curso de uma vida. Essas imagens de um “paraíso perdido” (QUILLIOT, 1970, p.91) mítico, como são as imagens mediterrâneas da Argélia na juventude de Camus ou da ressignificação que ele dá a toda antiguidade clássica em uma leitura que já parte dessa mitificação argelina são um retorno à “infância”, e “o que retorna é um modo determinado de entrar em relação com os homens e as coisas” (HENGELBROCK, 2006, p.14).

As impressões estéticas e imagens colocadas por Camus são o ponto de partida das quais ele se projeta para propor sua filosofia. Também são tais imagens que justificam o estilo muitas vezes lacônico e brusco que caracteriza seus escritos, especialmente nas obras de seu primeiro ciclo⁶. Para Hengelbrock:

O estilo lacônico representa a tentativa para restringir, para reduzir o pensamento à sua essência, corresponde ao desejo de não o deixar cair numa retórica cheia de palavras e de sentir os problemas naquela simplicidade com que, primitivamente, a vida os apresenta. “A dialética erudita e clássica” não pode exprimir este modo de pensar. (HENGELBROCK, 2006, p.25)

A descrição do Mediterrâneo, especialmente a contida nas obras de juventude, remete àqueles lugares comuns, àqueles símbolos “revelados” a partir dos quais o indivíduo se projeta, e neles deve ser encontrada a origem da nostalgia que funda o sentimento do absurdo e também os caminhos que levem à sua possível superação.

Pois se o mundo é julgado absurdo, são essas imagens, que constituem o cerne da experiência individual, que possibilitam tal julgamento; a partir do momento

⁶ Cf. Ribeiro: “Camus modula os temas que o preocupam em três domínios: o ensaio, o romance e o teatro. Ele próprio distinguiu os ciclos da sua obra, chamando-lhes enigmaticamente Sem Amanhã: I. O mito de Sísifo (ciclo do absurdo); II O mito de Prometeu (ciclo da revolta); III O mito de Némesis (ciclo da medida); cuja composição é a seguinte: 1a série: O Absurdo, ciclo a que também chamou “expressão da negação” sob três formas: Romanesca: L'Etranger; Dramática: Calígula, Le Malentendu; Ideológica: Le Mythe de Sisyphé. 2a série: A Revolta, ciclo que anunciou como sendo positivo, igualmente sob três formas: Romanesca: La Peste; Dramática: L'Etat de Siège, Les Justes; Ideológica: L'Homme Révolté. Segundo suas declarações em Estocolmo, entrevista uma terceira camada, relativa ao tema do amor, talvez o romance que não teve tempo de terminar: Le Premier Homme. [...] podemos conjecturar que La Chute e Le Premier Homme fariam parte do 3º ciclo da Nêmesis, deusa da medida.” (1996, p. 41/42).

em que as núpcias entre mundo e homem são rompidas e a vida deixa de ser meramente vivenciada para passar a ser mediada pela reflexão, a lembrança daquela “infância” onde o mundo fazia sentido por não precisar de sentido torna-se acusadora. O mito engloba as contradições que aquela realidade, quando ainda realidade e não apenas memória, continha, e as justifica em uma totalidade que constitui uma visão de mundo. De acordo com Soares:

Curiosamente, essa orientação nos aproxima em certo aspecto da maneira como a antropologia contemporânea opera com a categoria do mito, menos como uma propriedade intrínseca da “mente primitiva” e mais como um modo de codificação da experiência temporal encontrando em todas as sociedades, sendo as modernas, lado a lado com uma alternativa cognoscitiva e prática que poderíamos chamar de “história”. (2010, p.28)

O que se afirma é que este homem mediterrâneo é, ao menos numa análise retrospectiva, o homem feliz, “o primeiro homem, o que ainda não comeu os frutos do conhecimento [...] O mundo é sua única religião. O mar e o sol de lábios dados.” (RIBEIRO, 1996, p.233) Importante é esta figura usada por Ribeiro, que retoma o diálogo protorreligioso que sempre acompanhou o pensamento camusiano. A ideia deste retorno ao mito (ALVES, 2004, p.47) que impulsiona o sentimento do absurdo é a nostalgia de um tempo de inocência onde cada indivíduo via a si mesmo como o primeiro homem, como Adão antes da serpente. A Argélia de Camus, o mito do mediterrâneo é composto por suas lembranças de “infância”, não apenas da infância etária dos anos anteriores à entrada no Liceu de Argel, mas do tempo em que vivera o mundo e para o mundo.

E se o sentimento do absurdo tornou-se doença coletiva (HR, p.20) é porque cada indivíduo guarda seu próprio Éden, sua própria Argélia, sua lembrança de inocência e simplicidade de um tempo em que o mundo era simples e a vida fácil. A condição do operário que *desencanta* de sua rotina, a do jovem que *descobre* o mundo, a do intelectual que *desconstrói* os universos de sentido, dentre outros exemplos contidos na obra de Camus, é a condição daquele que se dá conta de que já vivenciou – e não mais vivencia - uma realidade encantada, coberta e construída em um mundo pleno de sentido.

Como Camus escreveu no Mito de Sísifo, “a dialética erudita e clássica” não serve à expressão de um pensamento desta natureza. E não serve pois seu

“surgimento”⁷ enquanto discurso filosófico é “posterior” ao abandono desse mundo sem contradições (MS, p.23). Todo pensamento que presume o primado da razão sobre o sensível é julgado, perante esse sentimento de plenitude original, como artificial e insuficiente.

O indivíduo que vivenciou essa plenitude e unidade com o mundo sempre guardará a ânsia de voltar a ter a mesma segurança, a mesma certeza de que sua existência encontra-se justificada. Resta sempre a nostalgia de viver no mundo como que diante de um espelho (MS, p.31), onde cada imagem justifica seu reflexo e valida-se novamente. Ressaltamos que essa vivência pode ter diversas feições e origens - da infância sob o sol à ignorância do operário; da juventude vivida à exaustão à alienação de massas; da morte injustificada da pessoa amada ao assassinio seguido de condenação à morte - dentre as quais Camus seleciona algumas como exemplo na elaboração de sua obra.

São essas experiências originárias, guardadas na lembrança da plenitude deste mediterrâneo, que fazem com que o indivíduo aspire simultaneamente por unidade e sentido, pois a memória da unidade e do sentido são sentimentos vivos que se instalam quase que de forma totalitária e resultam em uma reestruturação das formas de pensar e agir do indivíduo.

É a criança que julga o adulto e é a ignorância que julga o conhecimento, num mundo privado de sentido e que o buscará, mesmo já consciente de que todo conhecimento pleno é, depois da descoberta do absurdo, impossível (MS, passim). E essa infância mítica, essa ingenuidade, antecede aquele momento descrito em *O mito de Sísifo*, e do qual trataremos a seguir, quando “os cenários desmoronam”. Pois quando tal fato ocorre, o que resta é uma nostalgia do momento em que eles estavam de pé. É a nostalgia o que impulsiona o homem absurdo à construção de novos cenários, à supressão de muros pela construção de novos muros.

7 Novamente, no recorte genealógico e não histórico.

3- A DESCOBERTA ABSURDA

Camus, ao tratar da situação do homem que abandona a vida irrefletida descrita no capítulo anterior, propõe o uso da figura dos “muros absurdos” para ilustrar a situação daquele sujeito que se vê fora da “casa do pai”⁸, das “núpcias”, do universo de sentido que antecede a sensação de náusea (MS, p.29) que se impõe a quem é deparado com um mundo espesso e irreduzível (MS, p.28). A contradição principal descoberta, conforme Camus, é a injustificada e absurda presença da morte, que se contrapõe à vontade do homem de tudo compreender e integrar por não ser uma experiência que possa ser simbolizada (MS, p.29), uma vez que apenas o que é experimentado pode ser simbolizado.

O que se formula sobre a morte é um símbolo de um símbolo (MS, p.29), uma descrição da experiência alheia, esta justificada dentro de um universo de sentido como parte de uma explicação de mundo que abarca toda a vivência do indivíduo. Deste modo, o que há de absurdo na presença da morte é, pelo menos, amortecido por uma explicação de finalidade que, mesmo que não faça sentido em si mesma, é aceita por vir da mesma origem que permitiu com que todo o resto da vivência daquele indivíduo fosse dotada de plenitude e sentido.

O “universo de sentido” é, como afirmamos no capítulo anterior, o cenário onde transcorria essa vida de plenitude e beleza. E os cenários desmoronam (MS, p.27) num dia qualquer, sem que se possa dizer muito sobre os motivos deste fato. Assim como o argumento fundado num “paraíso perdido”, a descoberta do absurdo é

8 Retiramos tal analogia da obra *O primeiro homem*, cujo título faz referência à alegoria da criação do mundo narrada no livro do Gênesis. Neste romance póstumo e inacabado, Camus elabora a descrição de um mundo sem memória ou história, onde cada indivíduo era “como o primeiro homem”. A descrição da vida neste mundo desenrola-se, alternadamente, entre os malsucedidos esforços genealógicos empreendidos pelo adulto Albert Camus por cemitérios e cartórios argelinos em busca de suas origens pessoais e familiares, e que demonstram “a impossibilidade da memória” conforme afirma Manoel da Costa Pinto na introdução à edição brasileira, e a narrativa romanesca propriamente dita, que é construída a partir das imagens da infância de Camus. Esse mundo originário é descrito como um cenário fechado, para o qual não há retorno. A memória é impossível e, desde o momento final da narrativa, quando o jovem Camus abandona uma possível vida como tanoeiro na oficina de seu tio para iniciar seus estudos no Liceu de Argel, o acesso àquela plenitude de sua infância pobre sob o sol está fechada. Assim, se aquele cenário era o cenário do primeiro homem, ou seja, uma alusão ao Éden, à casa criada por Deus, a descoberta dos limites e a saída da vida irrefletida correspondem ao momento em que, por comer do fruto da árvore proibida – conhecimento do bem e do mal - o homem é expulso da casa de seu Pai e parte para construir ele mesmo seu lugar no mundo.

unívoca e indemonstrável. O absurdo, assim como a plenitude, é um sentimento (MS, p.25)⁹ e não se presta a demonstrações apodíticas, mas sim a verificações quanto aos seus efeitos, a descrição de seu “mundo exclusivo, onde eles encontram seu ambiente [...] Um universo significa uma metafísica e uma atitude de espírito” (MS, p.25).

Todo um trabalho de genealogia e fenomenologia¹⁰ dos sentimentos de plenitude, nostalgia e absurdo será elaborado por Camus com o objetivo de torná-los claros no ponto específico onde sua compreensão faz sentido e é adequada, como parte do método declarado em *O mito de Sísifo*, de “restituir à filosofia o suporte de carne” (MS, p.103) evitando o tipo de pensamento que se afirma apenas como mero jogo de eruditos. Pois o que importa na descoberta absurda é que o sentimento do absurdo impõe uma verdade (HR, p.18) ao pensamento. Uma verdade parcial e provisória, é certo, mas que nem por isso deixa de se impor.

Tal verdade que acompanha a descoberta do absurdo demonstra que a vida não tem sentido último ou que, se existe tal sentido, ele nos é inacessível e, portanto, indiferente. Aquele indivíduo que até a descoberta absurda viveu no tempo de um eterno presente, consumindo-se durante o processo cujo desfecho é a morte – única certeza fora dos universos de sentido - na plena adesão ao tempo presente, aceitava o futuro como algo natural ou mesmo positivo, como a decorrência lógica do encadeamento das lembranças do passado e das ações do presente. Desde a descoberta absurda, tal atitude perante a vida torna-se impossível. Para Camus:

Da mesma maneira, e em todos os dias de uma vida sem brilho, o tempo

⁹ Camus também fala da noção de absurdo, ou seja, da representação simbólica deste sentimento para fins de comunicação. Em MS, lemos que “O sentimento do absurdo não é, portanto, a noção do absurdo. Ele a funda, simplesmente. Não se resume a ela, exceto no breve instante em que aponta seu juízo em direção ao universo. Depois só lhe resta ir mais longe. Está vivo, o que significa que deve morrer ou repercutir mais adiante, assim como os temas que repercutimos.” (pp.39/40). Camus ainda equipara a absurdidade a uma paixão, “a mais dilacerante de todas” (MS, p.34). No entanto, remete tal afirmação ao questionamento quanto à possibilidade convivermos com tal paixão, e a narrativa da vida nesta paixão se desenrola no 2º. ciclo da obra, identificada com a revolta.

¹⁰ Provisoriamente afirmamos que o uso que Camus faz do método fenomenológico está relacionada à dimensão *pathetica* da revolta. O absurdo é um sentimento, uma afetação interna que não pode, *per se*, ser descrita analiticamente. No entanto, enquanto sentimento que impõe uma paixão, o absurdo relaciona-se com a revolta, que é como abordaremos mais adiante, a paixão correspondente ao sentimento do absurdo. Deste modo, enquanto *pathos* absurdo, passagem, enfrentamento, a revolta implica em ação e a ação, ao demonstrar os caracteres externos do indivíduo enquanto padece do sentimento do absurdo, pode ser descrita em seus fenômenos.

nos leva. Mas sempre chega uma hora em que temos de levá-lo. Vivemos no futuro: “amanhã”, “mais tarde”, “quando você conseguir uma posição”, “com o tempo você vai entender”. Estas inconsequências são admiráveis, porque afinal trata-se de morrer. Chega o dia em que o homem constata ou diz que tem trinta anos. Afirma assim sua juventude. Mas, no mesmo movimento, situa-se em relação ao tempo. Ocupa nele o seu lugar. Reconhece que está num certo momento de uma curva que, admite, precisa percorrer. Pertence ao tempo e reconhece seu pior inimigo nesse horror que o invade. O amanhã, ele ansiava o amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. Essa revolta da carne é o absurdo.(MS, pp.27/28)

A descoberta deste caráter fatal do tempo faz com que aquele que descobre o absurdo rejeite o encadeamento lógico existente entre passado e futuro, bem como a todo sistema teleológico que parta de sua nostalgia e, utilizando-a, prometa algo que se assemelhe a um regresso. Não há mais certezas, não há relação necessária entre atos presentes e acontecimentos futuros. E provavelmente não há um mundo fora do tempo onde a nostalgia de unidade e sentido possa ser aplacada. Nesse mundo destituído de sentido, o que resta ao indivíduo é a consciência que lhe aponta insistentemente a falta de sentido. Tal conhecimento “faz tabula rasa” (HR, pp. 20, 21 e 35), funda um novo universo – torto – de sentido, com suas novas revelações e até com sua trindade, conforme consta em *O mito de Sísifo*:

O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo. Isto é o que não devemos esquecer. A isto é que devemos nos apegar, porque toda a consequência de uma vida pode nascer daí. O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge de seu encontro, eis os três personagens do drama que deve necessariamente acabar com toda lógica de que uma existência é capaz” (MS, p.39).

Na plenitude, vivia-se para o futuro, para a cidade perfeita dos céus ou da terra. E todas as contradições verificadas na vivência do mundo eram aceitas, relegadas ou mesmo combatidas de acordo com tal sentido de vida. Novamente, afirmamos que pouco importa se tal sentido tem origem pré-religiosa, religiosa ou política, se é uma lembrança de infância ou um projeto de futuro. Ocorre que a descoberta do absurdo impõe o conhecimento da gratuidade da morte e da vida. Assim, todas essas contradições que eram superáveis nos “universos de sentido” perdem a justificação e apresentam-se como absurdas.

Fora dos universos de sentido, percebe-se que o mundo é “denso” (MS, p.28), “que até uma pedra nos é estranha, irredutível para nós” (MS, p.28), que “o conhecimento verdadeiro nos é impossível (MS, p.26) e que toda grande explicação de mundo “decai na poesia”, na imagem, no simbólico (MS, p.33).

No entanto, tal percepção não pode implicar numa rejeição da razão –

porquanto a razão que julga tudo absurdo a partir da nostalgia é a única “certeza” daquele que vivencia o absurdo. Além disso, nosso conhecimento, na prática, nos serve. Apenas, afirma Camus, não se deve fiar na razão como se ela pudesse trazer um conhecimento pleno sobre a totalidade de um objeto – conhecimento inumano – ou um conhecimento plenamente justificado, que sirva para reunificar o mundo:

Mas eu conheço na prática os homens e os reconheço em sua conduta, no conjunto de seus atos, nas consequências que sua passagem suscita na vida. Da mesma maneira, todos esses sentimentos irracionais sobre os quais a análise não sabe agir, posso defini-los na prática, apreciá-los na prática, reunindo a soma de suas consequências na ordem da inteligência, captando e registrando todos os seus rostos, redesenhando seus universos (MS, p.26).

O que se pode afirmar, então, é que se os objetos do conhecimento são irreduzíveis pois o conhecimento “em si” ou “justificador” é vedado, a razão serve para um conhecimento voltado à multiplicidade dos objetos, em suas infinitas nuances. E o reconhecimento racional do absurdo, bem como as formulações que dele decorrem, parte então, consoante menção feita anteriormente, de um raciocínio da mesma natureza da dúvida metódica de Descartes. Aliás, conforme Hengelbrock, esse tipo de formulação racional acompanha Camus desde sua formação universitária:

A filosofia que conheceu na Universidade de Alger era a do criticismo francês que apresentou muitas variantes, [...] inspira-se simultaneamente, em Descartes e Kant, porque radica no confronto entre “mundo” e “consciência”. A consciência é aqui encarada como caminho certo e autêntico para a compreensão do eu e do mundo. Como verdade primeira, o absurdo corresponde também a esta forma base do filosofar tradicional francês. Esta tradição revela-se apenas ao leitor fugitivo por causa do modo lacônico como Camus se exprime. (HENGELBROCK, 2006, p.33)

Num mundo privado de sentido, a sentença que diz: “num mundo privado de sentido...”, afirma-se como primeira e única evidência, como *verdade* a estruturar e organizar a relação do indivíduo com sua nostalgia e com o mundo. Para Camus:

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

Neste sentido deve ser interpretada a afirmação de que o sentimento do absurdo, como todo sentimento, impõe seu próprio método de pensamento e ação. Enquanto sentimento dominante em um determinado indivíduo num determinado momento, o absurdo impõe-se por sua mera presença em “sistema” de crenças e

em fonte de valores, afinal, conforme Camus, aquele que declara o mundo absurdo precisa acreditar, no mínimo, em sua própria declaração (HR, pp.20/21). Além disso, esta única verdade adere ao homem que vivencia o absurdo como uma tábua de salvação. Se a vida não tem sentido, resta enfrentar tal falta de sentido ou então deixar-se morrer – literalmente pelo suicídio (MS, passim) ou por meio dos saltos político/religiosos (MS, passim). A condição absurda impõe sua própria ética ao exigir que os valores revelados, honestidade e paciência, sejam praticados – ou seja, convertidos em virtudes.

Honestidade aqui significa a exigência da manutenção dos termos que compõem a condição absurda, enquanto paciência é a obstinação para preservar os elementos desta condição, apesar das tentações, para a prática dos saltos. Essa insatisfação, essa falta de algo que não existe mas deveria existir e traduz-se numa nostalgia sem nome e sem corpo e acaba impondo determinados compromissos e comportamentos. Enquanto método de pensamento, esse *pathos*¹¹ implica na rejeição dos jogos filosóficos que se afastem das “questões simples e fundamentais da vida” (HENGELBROCK, 2006, p.25) onde “a resposta é urgente porque tem consequências imediatas para o nosso agir”. É esta forma de pensar que impôs para Camus o suicídio e o assassinato como questões nos dois ensaios de filosofia e que demonstram os limites contra os quais o pensamento irá bater-se, a saber os limites de si – o quão estranho o homem é a si mesmo – e os limites do outro – o quão desconhecidos e inacessíveis eles são, bem como os métodos de pensamento restantes: o de La Palice e o de Dom Quixote (MS, p.20):

La Palisse, lendário capitão francês, nascido na primeira metade do século

11 Entendemos que o *pathos* do sentimento absurdo é a revolta. Tomamos *pathos* por *caminho, passagem e paixão*. Este termo será aplicado especialmente no próximo capítulo, porém, provisoriamente, afirmamos nosso entendimento de que a *revolta* é a paixão correspondente ao sentimento do absurdo, é o processo de padecimento do indivíduo que atravessa tal sentimento. Deste modo, a descoberta absurda implica em um *pathos*, denominado revolta, que se verifica nas ações do indivíduo que padece do absurdo, na sua superação e enfrentamento. A relação entre *pathos* e método dá-se na medida em que o sentimento do absurdo, ao impor-se enquanto verdade ao indivíduo, obriga seu enfrentamento, a realização da passagem por seu universo; e o método diz respeito à forma em que isso se dá, forma esta adstrita à honestidade e paciência que são os primeiros valores revelados pela revolta. Aqui é considerável a influência cartesiana já mencionada no texto. Ao *ergo sum* de Descartes, Camus contrapõe seu “eu me revolto, logo existimos”. Se há uma verdade última na descoberta absurda, a obediência honesta aos ditames de tal verdade também implica naquilo que seria seu “discurso do método”. Porém, por tratar-se de uma verdade absurda, este método não se delimita de forma clara, “metódica”. É uma “ascese cega”, na definição de Camus.

XV e cantado em conhecidas canções de soldados, encara a vida sem ilusões. Quer as coisas como elas são, e como raramente são boas, só lhe resta o desprezo. Dom Quixote representa a atitude contrária: o seu entusiasmo pelo que é magnífico e bom fá-lo dramatizar a visão do mundo. Quer exterminar o mal imediata e radicalmente e por isso tem de encontrá-lo. Moinhos de vento transformam-se em gigantes furiosos porque o mal não é palpável. E quanto mais desesperada se torna a luta contra o suposto inimigo, mais furiosa se mostra a fantasia. No fim, só resta o ridículo e o esgotamento. (HENGELBROCK, 2006, pp. 42/43)

Os métodos de pensamento resultantes do absurdo revelam novos limites: La Palice leva a seriedade a um extremo onde ela deixa de ser “séria” – torna-se cinismo, pois a mera aceitação das coisas como são implica numa confissão de impotência para ou desinteresse em mudá-las. Acaba-se apenas reafirmando o óbvio para cair no ridículo:

Com um discurso sério
 Provou que privação da vista
 E outras doenças dos olhos
 São prejudiciais à visão (Citado em HENGELBROCK, 2006, p.42, nota)

A “adesão plena” à realidade, ao estilo de La Palice, é ainda vontade de plenitude e faz de seu portador um frívolo e cínico repetidor de pleonasmos. Por outro lado, o lirismo puro, a idiossincrasia tornada em ética desligada de racionalização crítica leva ao quixotesco. A mera aceitação do mundo implica na aceitação do mal, que contraria a natureza humana e é rejeitada pelo sentimento do absurdo. A mera rejeição do mundo implica na rejeição de tudo que existe de belo, e também implica em autonegação, uma vez que se está no mundo. A nostalgia não cessa e o suicídio, em qualquer das formas colocadas por Camus, não é uma opção – ou é uma opção irrelevante, uma vez que tira seus adeptos do debate. Deve-se viver com a nostalgia, lutar para aplacá-la sabendo de antemão que tal vitória é impossível. E por quê? Como escreveu Camus, apropriando-se da máxima elaborada por Nietzsche, “a vida não é um argumento” (GC, 121, indiretamente citado por Camus em MS, p.23). Essa opção pelo enfrentamento da condição absurda é a “aceitação” de um desafio que tem por origem o fato de que se aprende a viver antes de se aprender a argumentar. Trata-se, simplesmente, de uma afirmação da vontade de viver que se reconfirma a cada respiração (HR, p.19. Ver também QUILLIOT, 1970, p.101) e que se converte em desafio ao pretender não se deixar constranger por uma pretensa incompletude de origem racional. De acordo

com Quilliot:

Apesar das aparências (“se julgo que uma coisa é verdadeira, eu devo preservá-la”), não há aqui argumento racional. Que evidência há disso? Mesmo supondo que a natureza humana pode ser “verdadeira”, tão única, porque ela deveria ser preservada, não apesar de, mas por ser única? Ao invés, vejo nesse argumento uma espécie de desafio cheio de juventude, uma disposição para o risco, uma outra forma para sustentar uma alegação para o impossível e proclamar a revolta, o desejo de viver apesar de tudo – desde sua definição de verdade: “eu chamo por verdade a tudo que permanece”. - apesar da insegurança, do sofrimento, das inevitáveis falhas, ou mesmo por causa de tudo isso, sem falar na fidelidade à sua infância e à sua mãe” (QUILLIOT, 1970, p.93)

Eis, inclusive, um dos significados do mito de Sísifo. Empurra-se a pedra até o alto da montanha sabendo que ela irá cair e que o esforço recomeçará, assim sucessivamente por toda a eternidade. Ao conhecer tal destino – que não é diferente do destino de qualquer trabalhador comum – o homem deparado com o absurdo o supera. “A clarividência que deveria ser o seu tormento consuma, ao mesmo tempo, sua vitória” (MS, p.123).

Trata-se de uma vitória estranha, a vitória de um indivíduo que, ao reconhecer o absurdo da sua própria condição, e ao constatar a impossibilidade do conhecimento pleno, adquire “pleno” conhecimento da própria condição. À negação de um sentido transcendente que reunifique um mundo que em si não tem sentido, opõe o conhecimento daquilo que é humano e “faz do destino assunto humano, que deve ser acertado entre os homens.” (MS, p.124).

No entanto, essa condição e essa vitória são, por sua própria natureza, temporárias e também deverão ser superadas. Camus encerra o Mito de Sísifo com a afirmação de que “é preciso imaginar Sísifo feliz” (MS, p.124) - mas não afirma que Sísifo é, de fato, feliz. E nem poderia fazê-lo, pois a condição de Sísifo, depois de sua vitória sobre os deuses e o rochedo, ainda é a de um escravo, acorrentado a um destino que não desejava e preso a uma rotina que lhe foi imposta. A inocência perdida não retorna e o universo de Sísifo é ainda artificial. Sua resposta é o orgulho humano que se ergue perante uma condição esmagadora. Sua beleza reside aí, nessa adesão à realidade plena de consciência, nessa clarividência da inutilidade da vida desacompanhada da vontade de desistir – pelo contrário, a certeza da inutilidade alimenta a vontade de viver pois implica num desafio a ser superado. A resposta de Sísifo é parcial e, ao converter-se em universo fechado de sentido, também será julgada absurda e deverá ser superada. *O Mito de Sísifo* também

torna-se rochedo a ser empurrado, como mito que sempre retorna a si mesmo e funda novos universos de sentido. Sua vitória não vence a nostalgia, pois também é nostalgia.

A clarividência de Sísifo, ao mesmo tempo proletário e artista, é apresentada em *O mito* simultaneamente como valor estético e político em si mesmo, embora as condições de sua escravização não sejam alteradas por seu trabalho incessante ou por sua lucidez. (CARROL, 2007, p.32)¹²

O paradoxo da condição absurda é que, ao mesmo tempo, não é possível sair do absurdo e não é possível nele viver. A felicidade de Sísifo é antecedida e, de certo modo, depende de um “é preciso”. “Nada de decisivo se constrói, a não ser sobre um ‘apesar de tudo’”(C2, p.242). Fugir dos muros absurdos demanda a construção de novos muros. A nostalgia, a vontade de unidade sempre apontam para a construção de um universo de sentido que negue o absurdo. E a construção desse universo de sentido sempre termina por negar o homem naquele ponto onde sua natureza humana não se adequa a tal universo. Segundo Camus:

Existe um fato evidente que parece absolutamente moral: um homem é sempre vítima de suas verdades. Uma vez que as reconhece, não é capaz de se desfazer delas. Precisa pagar um preço. Um homem consciente do absurdo está ligado a ele para sempre. Um homem sem esperança e consciente de sê-lo não pertence mais ao futuro. Isto é normal. Mas também é normal que se esforce para escapar do universo que criou. Tudo o que foi dito até aqui só tem sentido em função, justamente, deste paradoxo. (MS, p.42)

E o sentimento de estranheza e exílio tenderá a crescer na medida em que tal universo de sentido torne-se mais concreto. Pois, como já mencionamos, as verdades mais profundas terminam por reportar-se à poesia. O absurdo sempre se erige para demonstrar o que há de inumano naquilo que é humano, contra o que deifique ou negue a razão.

De tudo o que afirmamos até aqui, podemos concluir que o homem na condição absurda encontra seus limites no tempo, em seu próprio corpo, nas limitações de razão e conhecimento e no outro. O absurdo aponta apenas para uma saída provisória, que é o *ethos*¹³ da criação artística e sua expressão é a revolta,

12 As traduções desta obra são de nossa autoria.

13 A ideia de um *ethos* como conclusão da superação do absurdo está implícita em C1, p.101 e consta da *op cit* de Henglebrock. A vivência da condição absurda não pode revelar uma ética – esta entendida como código fechado de normas para o comportamento individual – no entanto, a vivência do absurdo leva o indivíduo aos enfrentamentos de suas próprias limitações de pensamento e conduta. Tangenciando tais limites, o indivíduo os descobre e adquire um conhecimento sobre si mesmo e sobre a vida que lhe pode ser imputado como

aquele pêndulo (HR, pp.337/338) entre o universo do sagrado e o universo do sentido.

uma sabedoria e como um *ethos*, ou seja, como “expressão normativa de sua própria natureza”, esta reconquistada no escaldar do sentimento do absurdo durante o *pathos* da revolta. Camus fala, na passagem apontada nos *Carnets*, na aquisição de um *savoir-faire* contraposta à aquisição de uma sabedoria. Retomaremos à questão dos limites no capítulo 5. A criação artística guardará correspondência a tal *ethos* na medida em que, vedado o conhecimento racional pleno, este não será rejeitado, mas completado artisticamente. Cada conceito, despido de suas pretensões de verdade absoluta, será utilizado como nuance da experiência do indivíduo com a realidade por ele traduzida e, por tratar-se de uma nuance, ou seja, uma visão parcial, aquilo que falta para a compreensão necessária do indivíduo será completado esteticamente, inventado. Voltaremos a este tema no capítulo 7.

4- ABSURDO E REVOLTA

Preliminarmente, cabe aqui prevenir um possível mal-entendido. Por ser a obra de Camus organizada em ciclos distintos – absurdo, revolta e medida -, bem como pelo tempo decorrido entre a publicação dos dois primeiros ciclos, pode-se entender que há uma *passagem* do absurdo à revolta, como se houvesse uma relação hierárquico-temporal do primeiro para a segunda.

A relação entre absurdo e revolta é imediata e necessária. O absurdo é um sentimento e a revolta é a sua paixão e, enquanto paixão, sua expressão exterior. A revolta é a passagem pelo sentimento do absurdo, sua paixão e enfrentamento - é em tal acepção que falamos em *pathos* de revolta. Desde o momento da descoberta absurda, se há relação hierárquica/temporal, esta se dá entre a descoberta do absurdo com a vivência da revolta que lhe é correlata e a descoberta de valores e a consequente construção de um *ethos* que “resulta” da passagem por esse universo¹⁴. Ou seja, o absurdo não é um ponto de partida para a revolta e nem a revolta coloca-se como busca do sentido perdido.

Absurdo e revolta são, simultaneamente, pontos de partida, a partir do momento em que, ao desmoronarem os “cenários” dos universos de sentido, o indivíduo depara-se com o mais completo niilismo¹⁵ e, obrigado pela vida - que

14 Aqui colocamos o termo entre aspas para reduzir seu alcance, uma vez que não entendemos o processo por uma teleologia desenrolada entre a vivência do absurdo e a aquisição de um *ethos*, mas sim como de tentativa e erro, de descoberta que será radicalmente único, posto que as experiências resultantes da vivência de cada indivíduo são radicalmente únicas. Assim, afirmamos provisoriamente, neste ponto destas reflexões, que o enfrentamento do *pathos* absurdo resulta na aquisição, na conquista de uma sabedoria que possui caráter prático e não se confunde com uma ética; é construída e não propriamente descoberta. Este tema será retomado mais adiante.

15 A relação entre niilismo e absurdo será abordada no capítulo 7. Camus toma por definição de niilismo a constante da “obra” *Vontade de potência*, de Nietzsche, com a qual trava diálogo em *O homem revoltado*. Provisoriamente, afirmamos que Camus identifica o momento da descoberta absurda com o da identificação do niilismo. Mais especificamente, em *O homem revoltado*, Camus afirma que o sentimento do absurdo tem por pressuposto o niilismo, a falta de sentido da existência. Tal sentimento, no mesmo trecho, é afirmado como parte de um movimento desesperado cuja dinâmica interna implica em sua auto superação – o que explica, por exemplo o fato da seção final da obra ter recebido o título *Para além do niilismo*. Assim, podemos afirmar que, para Camus, o niilismo, percebido desde a descoberta absurda, tem por única “função” servir de ponto de partida para aquele *pathos* de revolta descrito anteriormente, e que o enfrentamento do niilismo resulta, para Camus, na sua superação por si próprio quando o absurdo, intensificado até o seu limite, revela os valores que lhe são subjacentes e quando a impossibilidade de plenitude de conhecimento é admitida e abraçada,

antecede o raciocínio que demonstra o niilismo, o ultrapassa por meio da descoberta de um *ethos* que, preservando a consciência da tensão presente na condição absurda, faz com que esta ultrapasse a si própria numa experiência que é fonte de valores positivos.

O tema da revolta está presente na obra de Camus, de forma marginal, desde antes da publicação do ciclo do absurdo – já que o tema das obras de juventude é justamente a unidade entre homem e mundo cuja perda resulta na descoberta do absurdo. Aparece pela primeira vez, de forma explícita, nas anotações dos *Carnets* do dia 9 setembro de 1937, quatro anos antes da publicação de *O estrangeiro*, obra que inaugura o ciclo composto também pelo ensaio *O mito de Sísifo* e pelas peças *Calígula* e *O mal-entendido*. No ciclo do absurdo, embora o foco esteja na descoberta do sentimento do absurdo, o tema da revolta é uma presença constante, embora implícita¹⁶.

A atitude revoltada está presente nas reflexões do *Mito de Sísifo*, bem como nas condutas de Diego, Cherea e Calígula, Martha e Meursault¹⁷. Este último, aliás, ilustra bem a “passagem” da inocência ao absurdo e à revolta nos dois momentos no romance em que sua “terna indiferença” (MALAFAIA, 2009, *passim*) é violada: primeiramente, na passagem do assassinato do árabe, quando o sol, símbolo de vida nas obras de Camus (QUILLIOT, 1970, p.205 e Carvalho, 2010, pp. 265/268), refletindo na faca que o árabe exhibe de forma provocativa - a faca como símbolo da morte em contraste com o símbolo da vida - rompe o “equilíbrio do dia” (L'E, p.60) e leva Meursault a matar, num reflexo que é paixão de vida e rejeição da morte. Violada a indiferença, a “inocência”, o indivíduo é lançado no universo do sentimento

sendo substituída a vontade de tudo conhecer pela de descrever o que é possível, dentro da perspectiva de criação que mencionamos em nota anterior e que desenvolveremos dentro destas reflexões nos capítulos subsequentes.

16 Cf. Ribeiro, “já quando escrevia o MS, Camus pensava no ensaio sobre a revolta que escreveria mais tarde, e onde tentaria, depois da descrição dos diversos aspectos do sentimento do absurdo, as diferentes atitudes do Homem Revoltado”. (1996 p. 249)

17 Cf. Ribeiro, lemos que: “todos os heróis de Camus se revoltam, cada qual à sua maneira: Calígula revolta-se contra o não-eu metafísico, os deuses, o destino e a morte. Meursault, contra o não-eu social. Sísifo, contra o absurdo. Martha, contra a injustiça da condição humana. Rieux revolta-se contra o mal. L'État de Siège, contra a morte, contra o medo e contra a peste. Kaliayev e Dora revoltam-se contra a injustiça social. J-B Clamence, contra a duplicidade generalizada das criaturas. Nos Discours de Suède define-se a arte como a revolta contra a realidade, contra o mundo, no que ele tem de inacabado.” (1996, p.257)

de absurdo e sua conduta é, a partir daí, revolta.

Trata-se aqui da conduta irrefletida que, por paixão pela vida e por um momento feliz que se esvai em si mesmo, mata, rejeitando num só ato o símbolo da morte e aquele que o ostenta. É esse um exemplo do assassino “inocente” descrito na introdução de *O homem revoltado* (p.13), despido de racionalizações sobre o direito sobre a vida do outro e que, para reequilibrar o mal por si perpetuado, assume o risco de sua conduta e chega a consentir com a própria morte. Trata-se de uma revolta primitiva (HENGELBROCK, 2006, p.110), que permite a Meursault participar passivamente de seu próprio julgamento, aceitando-o enquanto ato perfeitamente natural¹⁸ cujo desfecho lhe era, de certo modo, indiferente.

Em outro momento, após julgamento e condenação, no dia anterior a sua execução, Meursault é visitado pelo capelão do presídio. Nesse instante, rompe-se novamente o equilíbrio:

- Não, meu filho - disse ele pondo-me a mão no ombro. - Estou ao seu lado, mas não o pode saber, porque o seu coração está cego. Rezarei por si. Então, não sei por que, qualquer coisa rebentou dentro de mim. Pus-me a gritar em altos berros e insultei-o e disse-lhe para não rezar e que, mesmo que houvesse um Inferno não me importava, pois era melhor ser queimado no fogo do que desaparecer. Agarrara-o pela gola da sotaina. Atirava para cima dele todo o fundo do meu coração com impulsos de alegria e de cólera. Tinha um ar tão confiante, não tinha? Mas nenhuma das suas certezas valia um cabelo de mulher. Nem sequer tinha a certeza de estar vivo, já que vivia como um morto. Eu, parecia ter as mãos vazias. Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo da minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, não sabia mais nada do que isto. Mas ao menos segurava esta verdade, tanto como esta verdade me segurava a mim. (L'E, p.108)

A condição absurda é a condição daquele que possui, ao mesmo tempo, um sentimento da própria eternidade e a certeza – confusa, pois não simbolizável - da morte. O homem pode consentir, na condição de “inocência”, com sua própria morte enquanto a discussão sobre o “sentido” da vida não é colocada, uma vez que nessa condição não faz sentido dizer que a vida não tem sentido. Vive-se para o eterno presente e a morte apresenta-se como causa de uma revolta que se resolve em

¹⁸ Natural para Meursault é ter que pagar com a própria vida pela vida de outrem. Meursault, enquanto personagem que tipifica uma forma de vida irrefletida, não tem consciência do absurdo que há, para Camus, em ser vingado pelo poder estatal, ou seja, pela institucionalização e racionalização de uma violência que só se “justifica” enquanto paixão. No entanto, mesmo em “O estrangeiro”, a crítica de Camus à pena de morte está contida na própria narrativa do julgamento de Meursault. A posição de Camus sobre o tema da pena de morte está expressa no *Essai sur la guillotine* e na introdução a *O homem revoltado*.

paixão e êxtase. A partir do momento em que Meursault recebe do capelão, em sua cela, a “boa nova” que o impele a renunciar à vida presente – da qual ele se despedirá de qualquer forma no dia seguinte - em nome de uma vida futura, de um “outro mundo” desligado da carne e da terra, que não “valia um cabelo de mulher”, o absurdo da existência revela-se e ele se torna, no mesmo ato, revoltado.

Se a vida tem um sentido “dado” por um sistema qualquer de pensamento e esse sentido não é aceito pela razão, a morte torna-se inaceitável. Se ao sentimento de eternidade corresponde uma “realidade eterna” que exige ou consente na morte, a única conduta do revoltado é a oposição constante a esse eterno, numa adesão à causa da vida. Assim, Meursault ataca o capelão, enquanto símbolo daquilo que nega – e num paradoxo, reconhece e delimita – sua recém-revelada condição absurda enquanto tenta, numa confissão desesperada, restabelecer o sentido terreno de sua morte ao desejar, em suas últimas palavras, “que houvesse muito público no dia da minha execução e que os espectadores me recebessem com gritos de ódio”.

Sua morte restabelece um equilíbrio, o dos seres unidos pelo ódio (MS, p.34), sangue pagando por mais sangue e um escândalo por outro escândalo. A essa morte Meursault não se opõe, ela não lhe parece artificial e absurda pois constitui a morte que pessoas de seu tipo encontram, como consequência “natural”, como algo que “acontece” ao cabo de uma vida irrefletida, como paixão e vingança e como disposição a “pagar o preço” pelo equilíbrio que rompera ao assassinar o árabe na praia, ou seja, com honestidade (MS, p.34. Ver também QUILLIOT, 1970, p.201) – esse valor que, como já dissemos, é revelado pelo absurdo e inerente ao homem na revolta.

Meursault não aceita que sua morte seja vista do alto de uma piedade morna. A vida antecede as racionalizações e não pode servir para justificar a necessidade de manter a ordem e satisfazer uma opinião pública guiada pela imprensa que “fez” o caso por falta de assunto (L'E, p.81), ou em nome de alguma noção transcendental de justiça que aceita o assassinato do criminoso redimido, esperando e mesmo oferecendo tal redenção para poder consentir com sua morte com boa consciência. A tal situação, Meursault opõe-se e espera pelo ódio, contrapondo à racionalização de sua vida e de sua morte um sentimento que, como tal, demonstraria o caráter

humano dos espectadores de sua execução e que, ao menos, faria com que ele “se sentisse menos só” (L’E, p. 110), rodeado por homens de verdade e não por formas de vida racionalizadas de homens que vivem como mortos (RIBEIRO, 1996, p.225).

Neste sentido, cabe afirmar que desde o momento em que Meursault mata e é preso, sua vida deixa de ser retratada como natural, entre seus amigos, sentimentos e afetações, identificando-se desde então com o processo pelo qual passa a responder. Assim, se na primeira parte do romance os personagens têm nome e lugar na vida do protagonista – Mamãe, Raimundo, Maria, Celeste, etc., - iniciado o processo, seus personagens serão identificados apenas pela função – árabe, advogado, juiz, promotor, padre, jornalista – sem lugar na vida real, como atores, como não-pessoas que exercem um papel em uma grande farsa da qual Meursault é o protagonista e que terá seu cume no momento de sua execução em praça pública. O indivíduo que se deitava com Maria, dividia um prato com seu amigo Raimundo enquanto ouvia suas queixas a respeito de seu relacionamento com uma prostituta, compadecia-se ao ver o estranho par formado por seu velho vizinho e um cachorro feio e sarnento, é transformado em um ser unidimensional. Todas as possibilidades e momentos de sua vida são resumidos à morte do árabe e às suas emoções durante o sepultamento de sua mãe. Sua vida como homem cessa e torna-se papel, máscara em um grande teatro cujos personagens não são reais e os atos são encenados, até bufos. No entanto, a morte que lhe aguarda ao final da grande farsa é real. E contra esta situação absurda, Meursault manifesta toda sua revolta.

A uma vida humana plena, e que por isso mesmo não aspira por plenitude, o sentimento de absurdo impõe-se, por diversos motivos e diversas formas. Porém, por o absurdo servir para revelar as situações limítrofes das vivências humanas e realçar o caráter gratuito da morte, não se pode a ele ser indiferente. Assim, em carta de 1939 escrita para sua então noiva e futura esposa Francine Fauvre, Camus escreve:

[...] que não acredito de modo algum que eu seja o único a viver com a consciência de que é absurdo. É justamente o contrário. Acredito que seja uma verdade comum e válida para todos. Mas o que me interessa são as conseqüências. [...] As pessoas dizem 'é absurdo'. Depois, pagam seus impostos e põem a filha numa instituição religiosa. É que elas acreditam que tudo termina quando se diz 'é absurdo'. Na realidade está apenas começando. [...] O absurdo da vida é um barco desgastado para intelectuais do pós-guerra. Mas o pensamento filosófico só começa a partir do momento em que prolongamos com rigor e honestidade a lógica dos lugares-comuns.

(Carta de Camus a Francine Favre apud Todd, 2004, p. 224)

A descoberta absurda é um ponto de partida¹⁹. Se todos os sistemas de pensamento são niilistas para quem se descobre na condição absurda, o absurdo em si também é insustentável, pois uma adesão festiva lhe transformaria em sistema (HENGELBROCK, 2006, pp. 82/83). De tudo o que lemos até aqui, podemos concluir com Camus que não é possível sair do absurdo e nem nele viver. Longe de transformar a questão em um mero paradoxo, em um jogo de palavras, o sentimento do absurdo revela a condição de um homem cercado por muros e limites e que tem, em sua vontade de unificação e sentido, a necessidade de superá-los.

Entendemos ser este um modo adequado para a interpretação das obras do ciclo da revolta. Podemos aplicá-lo, por exemplo, à alegoria contida no romance *A peste*: Rieux, herói-narrador do romance ambientado na cidade de Orã onde irrompe uma epidemia que faz com que a cidade seja fechada em quarentena dentre muros, cercas e o mar graças à peste bubônica, irá apresentar a descoberta “coletiva” do absurdo da peste e, principalmente, as formas de afetação, acomodação e reação a ela. Numa abordagem bastante diferente da adotada em *O estrangeiro*, romance do ciclo do absurdo onde o objetivo era demonstrar as afetações internas de Meursault perante a descoberta do absurdo, a narrativa de *A peste* visa demonstrar as diferentes reações a um mesmo absurdo expressas enquanto ação individual e coletiva. Enquanto Meursault retrata o momento onde “algo se parte”, quando a inocência esvai-se e a nostalgia “surge”, impondo o sentimento do absurdo e a revolta em suas faces primitiva e metafísica, os personagens de *A peste* retratam as ações dos indivíduos diante dessas mesmas experiências.

Há uma clara inversão de perspectivas em relação aos textos do primeiro ciclo, onde a revolta estava implícita numa explicitação do absurdo. Agora, o sentimento de absurdo é que será subjacente ao texto, em segundo plano como um dado inconteste e que dispensa explicações – pois já fora “explicado” no ciclo anterior. Inclusive, em que pese o espaço de tempo que separa os lançamentos de *O*

¹⁹ Camus faz tal afirmação em sua resenha sobre o romance *A náusea*, de J.-P. Sartre e publicada no *Argel Republicain*. A mesma ideia aparecerá nas anotações dos *Carnets* do período e acompanhará o autor em diferentes momentos nos ciclos do absurdo e da revolta.

estrangeiro e *A peste*, os romances transcorrem no mesmo tempo literário²⁰. O esforço narrativo agora, dentro do projeto filosófico/literário de Camus, é o de descrever o cenário e as ações que nascem da descoberta absurda. Se o niilismo é um ponto de partida, trata Camus em *A peste* de narrar o que podem fazer os indivíduos a partir dele. De acordo com Silva:

O Estrangeiro parece a história de um indivíduo, quase incomunicável, cuja vida é perturbada por uma situação absurda; *A Peste*, por sua vez, é a história de uma cidade, um microcosmo metáfora do macrocosmo. Trata-se de um grupo de indivíduos que não apenas refletem e se angustiam, mas também, e acima de tudo, agem e lutam juntos tentando vencer o flagelo absurdo que os oprime. Se Meursault é o personagem solitário, Rieux é o personagem solidário que, junto com outros, luta contra o mal que os atormenta, mesmo se não consegue descobrir a origem nem compreender a razão da existência deste mal. (SILVA, 2012, p.3)

Diferentemente do tom brusco adotado no primeiro ciclo, onde narrava nuances de um sentimento que não se dá conhecer por completo, Camus agora faz a descrição detalhada da face externa de um *pathos*, traduzido em ações, daqueles homens que, ao fazerem tabula rasa do sentimento de absurdo, descobrem em si mesmos e na vida aquela promessa de valor que ultrapassa o niilismo (HR, cap.5) e justifica a ação, dela resultando a conquista de um *ethos* despido de idealismos ou negações, baseado no “sentimento original da revolta perante a injustiça concreta” (HENGELBROCK, 2006, p.110).

A conduta dos personagens de *A peste*, inspirados na resistência oposta pelos franceses à ocupação nazista, vai do adesismo do velho espanhol ao ressentimento sistematizado do jesuíta Paneloux, da nostalgia de um grande amor afastado pelos muros de Rambert à adesão desesperada e engajamento de Rieux. Pouco dirá o romance acerca do estado interno dos personagens. O que importa perante a resistência contra *A peste* não é o que os personagens sentem a seu respeito, mas sim o que fazem para enfrentá-la após estarem imersos no sentimento de absurdo que é proporcionado pelo espetáculo de morte e sofrimento e traz consigo a sensação de isolamento provocada pelos absurdos muros e grades que cercam a cidade. Discutindo este caráter da obra com Roland Barthes, afirmou Camus:

O que esses combatentes, cuja experiência parcialmente traduzi, fizeram,

²⁰ LP, p. 56: “Grand chegara a assistir uma cena curiosa com a vendedora de tabaco. No meio de uma conversa animada, ela falara de uma prisão recente que alvoroçava Argel. Tratava-se de um jovem que matara um árabe numa praia. – Se metessem toda essa corja na prisão – dissera a vendedora –, as pessoas honestas poderiam respirar.”

eles o fizeram justamente contra os homens e a um preço que o senhor conhece bem. Eles o repetirão, sem dúvida, frente a qualquer terror e qualquer que sejam suas feições - pois o terror tem várias -, o que justifica uma vez mais a escolha de não nomeá-lo precisamente a fim de poder melhor atingir a todos. É sem dúvida isso mesmo que me reprovam: que *A peste* possa servir a qualquer resistência contra qualquer tirania²¹

Durante a epidemia os banhos de mar são proibidos²². A vida mediterrânea, irrefletida, está proscrita de Orã desde a intensificação da peste²³. Seus cidadãos são obrigados a viver dentro dos limites físicos e “espirituais” da cidade – homens mediterrâneos tornados burgueses pela força das armas, tendo que aprender a lidar com a doença e a morte de forma lúcida. A revolta toma a dimensão coletiva narrada em *O homem revoltado* - a presença constante da morte e a ausência de justificativa que aplaque o desejo de unidade; a nostalgia e a vontade de duração; o enfrentamento desesperado da condição mortal. Aqueles que, preservando sua revolta, não são derrotados pelos suicídios ou saltos terminam por encontrar uma ética despida de idealismos, uma moralidade relativa (QUILLIOT, 1970, p.196) – diretamente relacionada ao sentimento de absurdo que a originou e à conduta revoltada desde a qual foi forjada - de homens livres e uma solidariedade advinda do valor revelado pelo absurdo.

Se é fato que o absurdo traz uma promessa de valor, assim também o é que a revolta traz em si contida a promessa de uma moral²⁴ – para Camus, todo valor reconhecido impõe sua própria moral. A revolta é o processo externo do sentimento de absurdo, é o *pathos* de quem está imerso em este sentimento. É, ao mesmo

21 Réplica de Camus a Roland Barthes. A polêmica entre os dois autores foi traduzida para o português por Manoel da Costa Pinto e publicada no jornal Folha de São Paulo, suplemento FOLHAMais!. São Paulo, domingo, 5 de janeiro de 1997.

22 É Curioso o paralelo que se pode traçar com a reação dos súditos do tirano “Peste” na peça “Estado de sitio”: “Ao mar! Ao mar! O mar nos salvará. Que lhe fazem as doenças e as guerras? O mar já viu e cobriu muitos governos! O mar só oferece manhãs vermelhas e tardes verdes, e, da tarde para a manhã, o rugido interminável das suas águas ao longo de noites transbordantes de estrelas! Oh solidão, deserto, batismo do sol! Estar só diante do mar, ao vento, de frente para o sol, liberto enfim das cidades cerradas como túmulos e dos rostos humanos fechados pelo medo. Depressa! Depressa! Quem me livrará do homem e dos seus terrores? Eu era feliz no apogeu do ano, abandonado por entre os frutos, a natureza igual, o Verão benévolo... Ao mar antes que as portas se fechem! [...] O nosso coração não era inocente, mas amávamos o mundo e os seus verões: isto deveria bastar para nos salvar! Nós não merecemos esta prisão!”

23 O cenário onde desenrolava-se a mencionada vida irrefletida da cidade de Orã e do qual seus cidadãos foram banidos com o aprisionamento da cidade pela peste está descrito no ensaio *O minotauro, ou a inércia de Orã*, de 1939. (L'ET, pp.59/87).

24 Trataremos da afirmação de uma moral em Camus no capítulo 9 e dos limites desta moral no capítulo 10.

tempo, sua expressão externa – física, visível, concreta - e o processo de produção de um modo de vida condizente àquele valor revelado. O valor revelado pelo absurdo, se absolutizado, tornar-se-á niilista. Será sentido como absurdo e será objeto de nova revolta. Esse movimento é cíclico, só tem fim com a morte ou com a instalação de um universo de sentido.

Há, como já dissemos, uma relação necessária entre sentimento e ação, embora nem todo indivíduo que padeça de um sentimento vá agir ou reagir com as mesmas ações. Camus não pretendeu esgotar a análise do sentimento do absurdo e de sua face ativa que é a revolta. Trata-se aqui, no método exposto em *O mito de Sísifo*, de “enumerar as aparências e apresentar o ambiente” (MS, p.26), ou seja, de delinear uma fenomenologia do absurdo por meio da análise da ação revoltada.

Pelo exposto até aqui, sustentamos que o pensamento de Camus se desenvolve a partir de uma perspectiva da vida que, condicionada pelas paixões, encontra o enfrentamento da condição absurda como *pathos*, como passagem, desde a descoberta do desarrazoado do mundo até a conquista da moralidade relativa que só se afirma na prática à qual fizemos alusão há pouco e que retomaremos mais adiante. Nos próximos dois capítulos, trataremos dos problemas imediatamente relacionados ao enfrentamento da condição absurda, a saber, da impossibilidade da reconquista da plenitude e da presença constante da nostalgia, bem como dos limites encontrados pelo revoltado em seu caminho.

5- LIMITES

Já em *Núpcias*, Camus define a felicidade como um simples acordo entre um ser e a existência que ele leva (N, p.45). Tal acordo, porém, só é simples para aquele tipo “inocente” que vive de forma irrefletida antes da descoberta do absurdo. Após tal descoberta, o “simples acordo” torna-se impossível, uma vez que não mais existe solução para a nostalgia. As imagens de plenitude mais pungentes na obra de Camus encontram-se em *Núpcias*: imagens de juventude, praias e sol que ilustram um mundo fechado de inocência e adesão à terra, como em *Tipasa*, onde “ver equivale a crer”.

Porém, tal plenitude é *re-presentada*, narrada de forma exterior por um autor que não é mais capaz do simples acordo – se o fosse, estaria também sob o sol e não em um gabinete escrevendo ensaios. Mesmo as descrições mais líricas do Mediterrâneo nas obras de juventude de Camus já são uma aplicação do método exposto em *O Mito de Sísifo* ao qual fizemos alusão ao final do capítulo anterior – enumerar aparências e apresentar o ambiente. Para o Camus escritor, jornalista, tuberculoso, não é possível passar mais de um dia em *Tipasa* (N, p.17). Depois da descoberta absurda, não é mais possível vivenciar a plenitude da vida irrefletida. Dela apenas são possíveis vislumbres, aproximações, momentos de felicidade passageira e precária. Assim, para Camus:

A princípio inocentes sem que o soubéssemos, éramos agora involuntariamente culpados: o mistério aumentava na mesma medida em que crescia nosso conhecimento. Por isso nos ocupávamos com a moral, ó derrisão! Enfermo, sonhava com a virtude! No tempo da inocência, ignorava que a moral existisse. Hoje o sabia, mas não era capaz de viver à sua altura (L'ET, p.102).

O trecho acima transcrito integra a terceira fase da obra de Camus, onde o autor, após o esgotamento do universo criativo dos ciclos do absurdo e da revolta, retorna às fontes constitutivas de sua nostalgia para buscar o universo que lhe permitira criar até então²⁵. O fracasso dessa experiência – a impossibilidade da memória (PINTO, 2011 – apresentação a LPH) - marca a diferença entre os textos *Núpcias em Tipasa*, de 1938 e *Retorno à Tipasa*, de 1952, por exemplo. As núpcias

²⁵ Trataremos dos possíveis caminhos que poderiam ter sido percorridos no 3º ciclo da obra de Camus em nossas considerações finais.

do homem com o mundo são irrefletidas e, a partir do momento em que “se come da árvore do conhecimento do bem e do mal” (Gn, 3) a expulsão do paraíso é inevitável. A felicidade de Tipasa, antes plena, é vislumbrada em nuance apenas, assim como a felicidade de Sísifo é apenas um momento no movimento circular de sua vida.

Da mesma forma que a razão é insuficiente para a natureza, a natureza é insuficiente para a razão. Não há contradição entre ambas, mas um divórcio – sua presença simultânea é que faz a condição absurda como uma tensão e é desta tensão que surge a revolta, que pode voltar-se contra o absurdo em nome da nostalgia e contra a nostalgia em nome do absurdo. A revolta implica na descoberta de um valor, tal valor impõe-se moralmente. Esta moral, porém, se enfrentada com honestidade, também será declarada absurda e desse absurdo “surgirá” novamente a revolta.

O homem era, ao menos em sentido figurativo, um com a natureza e dela não se diferenciava (MS, p.58). Porém, justamente este caráter irrefletido da vida “que fazia sentido” torna-se impossível quando a apreciação da vida e do mundo se dá não mais em adesão à terra, mas em reflexão. De certo modo, a razão também é questão de fé – acredita-se que os pensamentos correspondam à realidade, porém nada garante que isso de fato ocorra (CHESTERTON, 2007, p.56). Quando um sistema de sentido é julgado absurdo e o sagrado converte-se em nostalgia e deixa de ser a esfera referencial de um indivíduo, todas as demais asserções morais dele decorrentes também deixam de fazer sentido. Tudo é possível e nada é importante (RIBEIRO, 1996, p.223). Surge uma liberdade absoluta que, paradoxalmente, é o inverso da liberdade, pois não liberta, prende.

A liberdade humana é, para Camus, relativa. Só se é livre em relação a algo ou alguém. A tipificação mais clara dessa liberdade está no uso da figura dialética, originalmente hegeliana, do senhor e do escravo em *O homem revoltado* (p.26 e seg.): o senhor depende do escravo para confirmar-se como senhor²⁶, o que faz do escravo, de certo modo, senhor de seu senhor. E o escravo, enquanto inconsciente, antes da revolta, aceita a dominação, passando pelos mais diversos castigos e trabalhos sem se insurgir.

A partir do momento em que percebe o absurdo de sua situação, o escravo revolta-se e enfrenta o senhor num tudo ou nada em que busca a afirmação de sua liberdade, mesmo que sua conquista implique na perda de sua própria vida. Esse escravo, para rebelar-se contra o senhor, deve primeiramente reconhecê-lo como tal. É em relação ao domínio que este lhe impunha que o escravo será livre. A revolta faz tabula rasa e o escravo identifica-se com a própria afirmação da falta de sentido de sua situação para se reconhecer enquanto homem e, desse reconhecimento, encontra os valores que autorizam sua reação.

Na sua insurreição, o rebelde encontra ainda uma solidariedade, já que o valor que deseja para si deve ser reconhecido no outro. No entanto, esse valor coloca um limite na possibilidade de ação do escravo revoltado, pois o senhor também é um “outro” e não pode ser reduzido à condição absurda que fundou a insurreição. O escravo pode negar a condição de escravidão, mas não pode negar a condição humana de seu adversário. Libertar-se de um senhor é, dentro dos limites que respeitem a existência da pessoa nele encarnada, reconhecê-lo para transvalorá-lo²⁷, torná-lo em outra coisa, criando, num espaço de liberdade, uma possibilidade de convivência e diálogo onde antes reinava a servidão e o domínio.

No entanto, esse processo de descoberta de um valor só revela-se durante o *pathos* da revolta. No início da descoberta absurda, tudo parece absurdo. Sem valor, o revoltado sente-se absolutamente livre. Sem essa liberdade estar relacionada a um objeto específico, ela acaba voltando contra si própria. É uma liberdade que amarra (MS, p.74), restringe, uma total adesão a uma total necessidade. Sem a promessa de um valor, sem um Deus, as ações são equivalentes. Não há liberdade de escolha, pois não há escolha. A liberdade absoluta é uma “constatação amarga” (MS, pp.73/74), a de que a ação é impossível pois indiferente. Racionalmente, se nada faz sentido e até que algo o faça, não existe escolha racional, pois não é possível valorar as escolhas previamente. Mesmo assim, juntamente com a irredutibilidade do mundo, o “apetite pelo absoluto” segue intacto. Outra vez constata-se que não há saída para o absurdo e nele não é possível viver. O conhecimento é impossível pois nada se dá a conhecer de forma plena; no entanto,

26 O que se verifica, por exemplo, na leitura que Camus faz de Stirner. (HR, pp.82/86).

27 Este termo, oriundo da filosofia de Nietzsche, foi empregado na interpretação de Camus por Quilliot. (1970, pp.198/199).

o conhecimento é indispensável uma vez que a própria condição absurda só se revela por meio do conhecimento. O absurdo é, antes de mais nada, um impasse e o que ele revela são os limites das possibilidades de uso da razão. No entanto, se ele revela limites a tais possibilidades, ele também as reconhece e delimita, impedindo que a paixão negue a razão por sua incompletude da mesma forma que impede o sufocamento racional da paixão por sua irascibilidade.

Conforme demonstramos no capítulo anterior, a revolta nada mais é do que a paixão correspondente ao sentimento do absurdo. E como tal, não se presta a conceituações que pretendam esgotá-la. O que se apresenta então como condição absurda? Conforme Ribeiro:

O que tornava o homem infeliz era, ao nível metafísico, o divórcio entre o mundo e o homem, que definia o absurdo. Ao nível histórico, o desacordo entre os homens, que definia a história. Ao nível ético, a impossibilidade de se sentir de acordo com os valores (RIBEIRO, 1996, p.234)

A história do pensamento europeu moderno, para Camus, é pautada pela luta do homem contra a natureza. Em nome de um princípio único – Deus ou história – as grandes paisagens naturais desapareceram da grande literatura europeia. Segundo Ribeiro, “quando se pretende unificar o mundo inteiro em nome de uma teoria, não há outro caminho senão tornar este mundo tão descarnado, cego e surdo como a própria teoria” (1996, p.224). Sobre este mister escreveu Camus em *O verão*:

Deliberadamente o mundo foi amputado daquilo que constitui sua permanência: a natureza, o mar, a colina, a meditação dos entardeceres. A consciência só existe nas ruas porque só nas ruas a história existe, segundo o que está decretado. Conseqüentemente, portanto, nossas mais significativas obras são um testemunho dessa mesma parcialidade. Em vão buscamos as paisagens na grande literatura europeia posterior a Dostoiévski. A história não explica nem o universo natural que havia antes dela, nem a beleza que lhe está por cima. Assim, sua escolha foi a de ignorar ambas as coisas. Ao passo que Platão continha tudo, o disparate, a razão e o mito, nossos filósofos nada contêm a não ser o disparate ou a razão, porque fecharam os olhos para o resto. A toupeira medita. (L'ET, pp.105/106).

Essa escolha deliberada em ignorar o que não é racionalmente explicável para acomodar o mundo numa explicação teórica é uma das fontes da revolta, a partir do momento em que a abstração afasta a experiência e nega acesso à beleza onde o homem pode, ao menos momentaneamente, aplacar sua nostalgia. Em nome da vontade de totalidade, nega-se a experiência da nuance. Porém, não é possível revoltar-se, em nome da razão que tudo quer explicar, contra a natureza, pois o

homem a integra, nela está contido e revoltar-se contra a natureza significa revoltar-se contra si próprio. O resultado dessa modalidade de revolta é o ressentimento, naquele movimento em que a vontade de agressão volta-se contra si mesma (HR, pp.29/35). A revolta difere do ressentimento justamente por dirigir-se para fora, sublimando a tensão que caracteriza os divórcios e impossibilidades da condição revoltada.

Também não é contra a ausência de sentido que se rebela o revoltado (HENGELBROCK, 2006, p.82). O absurdo surge da presença simultânea da vontade de compreender o mundo e da insuficiência da razão para tal. O mundo não é absurdo, ele só não é plenamente racionalizável. Voltar-se contra a falta de sentido significa reconhecê-la como sentido, ou seja, torná-la sentido. Se não é possível suprimir nenhum dos termos da “trindade” absurda, a revolta é justamente o esforço para preservar todos os seus elementos. Sobre isso escreveu Camus em *O mito de Sísifo*:

Insistimos de novo no método: trata-se de obstinação. Em certo ponto do seu caminho, o homem absurdo é solicitado. Na história não faltam religiões nem profetas, nem mesmo deuses. Pedem-lhe para saltar. Tudo o que ele pode responder é que não entende bem, que isso não é coisa evidente. [...] Assim, o que ele exige de si mesmo é viver somente com o que sabe, arranjar-se com o que é e não admitir nada que não seja certo. Respondem-lhe que nada é certo. Mas isso, pelo menos, é uma certeza. É com ela que tem que lidar: quer saber se é possível viver sem apelação. (MS, p.59)

Para Camus, trata-se de levar o sentimento do absurdo até as suas últimas consequências, abdicando de acreditar de modo absoluto em tudo que não pode ser provado – e nada pode ser provado de modo absoluto. Tal pensamento resulta na radicalização de uma filosofia cética que acaba, graças ao mecanismo de sua própria lógica interna, questionando a si própria e forjando valores por meio da resistência obstinada: “A revolta é afinal algo de muito pouco dramático que é vivido todos os dias” (HENGELBROCK, 2006, p.83). Ao resistir, ao aderir ao primeiro valor revelado pela revolta e recusar os saltos, o homem acaba encontrando “alguma coisa pela qual vale a pena viver nesta Terra, como por exemplo a virtude, a arte, a música, a dança, a razão, o espírito, alguma coisa que transfigura, alguma coisa de refinado, louco ou divino”(ABM, 188 apud MS, p.68). Tal impressão é reafirmada nos *Carnets* quando, dentre esboços referentes ao romance *A peste*, Camus anotou, em junho de 1944, a seguinte fala de um Van Gogh impressionado pela leitura de Renan:

“Se continuamos a amar sinceramente o que é verdadeiramente digno de amor e se *não desperdiçarmos o nosso amor em coisas insignificantes e nulas e pálidas*, conseguiremos obter pouco a pouco mais luz e tornarmos-nos mais fortes”

“Se nos aperfeiçoarmos numa só coisa e se a compreendermos bem, adquiriremos por acréscimo a compreensão e o conhecimento de muitas outras coisas”. (C2, pp.272/273)

O valor revelado pela revolta irá opor-se à ausência de sentido. Mas isso como resultado de um *pathos*, como um valor conquistado após a vivência dos limites da condição humana. A revolta não se volta contra a ausência de sentido, pelos mesmos motivos pelos quais não se volta contra a natureza e, se restabelece algum sentido, não é absolutizando o valor que lhe é subjacente ou retornando o homem ao “estado de natureza” anterior à nostalgia. O homem revoltado aprende a equilibrar-se entre natureza e razão, entre presente, expectativa de futuro e nostalgia. Camus define a revolta como um pêndulo, que sempre move o revoltado do absurdo em direção ao sentido e do sentido em direção ao absurdo (HR, pp.337/338). É o equilíbrio de quem anda sobre uma corda, de quem vive uma tensão e, justamente por isso, adquire algo parecido com uma saúde (QUILLIOT, 1970, p.196).

O revoltado respeita os termos da tensão absurda, pois tais termos constituem seu universo. É por amor, ao mundo e à razão, pelo outro e por si mesmo, que não admite que seu universo seja desfeito. O universo de seu sentimento é sua única certeza. Porém, a vida de um equilibrista não é fácil – a tentação de “escrever um manual da felicidade”(MS, p.123) ao descobrir o absurdo é tão forte quanto a nostalgia de agarrar-se a quaisquer dos valores revelados pela revolta para fazer deles sistema.

Em *O homem revoltado*, como numa constante, os revoltados traem sua condição e saltam para fora dela, acabando por ceder à nostalgia de unidade: abandonando a obstinação que deveria ser a marca de sua revolta, aspiram por um universo de pleno sentido (HR, p.186). A nostalgia da plenitude os alça a qualquer plenitude. Porém, uma explicação “total” de mundo pode ser baseada em qualquer ideia, pode privilegiar qualquer sentimento ou ressentimento, pelo expediente de desligá-los das suas origens. O problema reside, então, na eleição e racionalização de uma emoção específica em detrimento das demais. A “vontade de sistema” (C1, p.135) e a sua concretização acaba, para Camus, por confinar o mundo em

explicações teóricas e demonstra, antes de tudo, um “cansaço”, um “desequilíbrio” em indivíduos fracos, incapazes de conviver com mais de um sentimento, de tolerar a luta de impulsos e vontades (HR, introdução e cap.1).

Porém, um sentimento é só um sentimento e, quando sua vivência esgota-se, as regras de ação dele tomadas também o fazem. O sentimento do absurdo encontra, ou deveria encontrar, limites nos outros sentimentos que afetam o indivíduo. Pelo próprio fato de tal sentimento ser, de alguma forma, exprimível, sabe-se que não é possível a existência de um absurdo completo – falar repara, e falar do absurdo é produzir sentido (HR, p.19). Da mesma forma que a plenitude de sentido é impossível para a razão, o absurdo completo é impossível enquanto sentimento - Com ele concorrem os impulsos de amor à vida, ao próximo, à terra natal e àquelas paisagens que integram a nostalgia a partir da qual se julga a vida absurda. Conforme Camus:

[...] não é possível fundamentar uma atitude em uma emoção privilegiada. O sentimento do absurdo é um sentimento entre outros. [...] O erro de toda uma época foi o de enunciar, ou de supor enunciadas, regras gerais de ação, a partir de uma emoção desesperada cujo movimento próprio, na qualidade de emoção, era o de se superar (HR, p.20).

A revolta, em suas dimensões metafísica e histórica, degenera em revolução, violência e trai seus elementos quando, por falta de amor a algo real – o homem ou o mundo (QUILLIOT, 1970, p.190) - efetua o salto filosófico, aceitando o valor revelado por uma revolta específica como absoluto sendo que a revolta também volta-se contra o próprio valor revelado quando este deixa de implicar num *ethos* resultante de uma vivência para tornar-se ética fria, desligada das razões de carne e sangue que justificaram sua origem.

Para Hengelbrock, “é privilégio da juventude poder 'querer tudo' para alcançar o absoluto.” (HENGELBROCK, 2006, pp. 116/117). A postura de tudo arriscar em nome de um único sentimento imoderado é comum e até romântica quando presente em jovens que, por não conhecerem a vida, agem por impulso e acabam lançando-se em movimentos de “tudo ou nada”, em adesões cegas e apaixonadas.

Esse “querer tudo”, a adesão ou a negação absoluta, é a atitude “válida” naquele indivíduo que, recém abandonando a vida irrefletida, acaba de tomar consciência de si mesmo e descobre-se em grandes explicações de mundo que, num primeiro momento, fazem sentido, ou pelo menos atendem a rebeldia que é tão

característica da juventude. É uma plenitude de vida enquanto significa a vivência de uma nova paixão, e perde esta característica à medida em que se esgota, desde quando o “jovem” aferra-se a tal experiência como constitutiva de sua personalidade, confunde-se com sua máscara e fecha-se a novas experiências, conhecimentos e ideias por apego àquele sentimento desgastado. Parafraseando Clemenceau, pode-se dizer que assim como quem não acredita poder salvar o mundo aos vinte anos não tem coração, quem aos 40 acredita não tem cabeça... tal postura só tem valor enquanto servir como um ponto de partida.

Assim, na obediência aos ditames de um valor, na adesão cega à uma verdade, o “jovem”, o revoltado, acaba, por amor à verdade revelada pela revolta, encontrando seus limites. Nesse movimento, supera o próprio sentimento de absurdo e o valor que o acompanha. Por sua revolta, transvalora o que lhe oprime ao afirmar-se como indivíduo e parte de uma coletividade. Ao mesmo tempo, aquele primeiro sentimento de revolta será acompanhado por outros sentimentos, interesses, vontades. Será temperado pela vida e pelo amor à vida e tornar-se-á parte integrante daquele indivíduo, mesmo que apenas como nostalgia de uma juventude apaixonada que se foi.

No entanto, sempre existe o risco de que a ferida que tanto coça acabe por proporcionar uma sensação de prazer (HR, p.19). Os discursos que buscam uma solução definitiva para o absurdo ou a satisfação da nostalgia por meio de promessas de algo parecido com um retorno – a cidade perfeita da raça ou da classe, o paraíso, o nirvana – conotam, para Camus, falta de caráter (HENGELBROCK, 2006, p.114). Assim como a adesão ao absurdo é uma resistência obstinada que é sinal de uma saúde, o salto para a metafísica é um sinal de fraqueza e doença daqueles que, não conseguindo aceitar os próprios limites, os muros que a condição absurda revela, acabam por tornarem-se “adolescentes envelhecidos” (HR, p.345), complacentes, avarentos e prontos para negar o mundo e suas belezas em nome de conceitos artificiais. Segundo Hengelbrock:

Quando o jovem “quer tudo”, isso tem um encanto que vem de uma ingênua confiança em si e na vida e aceita-se. Mas quem, sem aquele encanto, ainda continua a querer tudo, quem não revela uma boa compreensão e consciência da sua responsabilidade, esse torna-se insuportável: possui a arrogância da juventude sem o seu encanto (o que o torna odioso) e sem a sua ingenuidade (o que o torna perigoso). (HENGELBROCK, 2006, p.117)

Lidar com o absurdo da vida significa, basicamente, aprender a crescer:

aprender a lidar com os limites da própria condição e com uma nostalgia de sentido que se torna intangível. É saber lidar com o fato de que a razão não pode ser absoluta, pois opera com um conjunto de signos cuja relação com a realidade é incerta e com a memória que nada mais é do que um repositório de nuances²⁸; é aprender a, uma vez que “todo conhecimento” se reporta à poesia, avaliar o mundo também de uma forma estética ou mesmo instintiva. Finalmente, é aprender a lidar com os próprios sentimentos, dando a eles vazão de modo a que nenhum se sobreponha de forma absoluta sobre os demais. Trata-se da aquisição de uma sabedoria prática (VIESENTEINER, 2009, p.180) que vem apenas com a vivência da condição absurda, do *pathos* revoltado.

Tal processo de adesão, amor e aprendizado só pode dar-se na passagem do tempo, é crescimento do indivíduo que, após vivenciar uma paixão, adquire um conhecimento acerca dos próprios limites que permita a superação daquele sentimento. O absurdo é uma “passagem vivida” (HR, p.18). Em si, ele é contradição (HR, p.18) e viver nessa contradição é antes de mais nada uma tensão. Camus mencionará, em dois momentos de *O homem revoltado*, a metáfora do arco (HR, 346), numa dupla alusão a Nietzsche e a René Char. Também fará alusão ao pensamento mediterrâneo como forma de superação do niilismo (HR, 342). O pensamento solar atribuído aos gregos em específico e à civilização mediterrânea em particular serve de mediador entre história e natureza. Assim, escreveu Camus na conclusão de *O homem revoltado*:

[...] a juventude do mundo encontra-se sempre em volta das mesmas praias. Lançados na ignóbil Europa onde morre, privada de beleza e de amizade, a mais orgulhosa das raças, nós mediterrâneos, vivemos sempre da mesma luz. No coração da noite europeia, o pensamento solar, a civilização de dupla fisionomia, espera sua aurora. Mas ela já ilumina os caminhos do verdadeiro domínio. (HR, 344)

28 Entendemos que a memória, para Camus, assume a função de repositório, onde as nuances das vivências esgotadas pelos indivíduos, convertidas em imagens, ficam “armazenadas” para uso posterior. Desde o momento em que, com a descoberta absurda, a relação teleológica entre passado e futuro é abandonada, o conhecimento humano, que também se estruturava de forma teleológica, passa a ter que lidar com uma grande série de imagens em si desconexas a serem integradas pela imaginação após terem sido acessadas pela memória. A vivência de uma determinada situação deixa uma impressão, esta será convertida em imagem e como imagem passará a integrar a memória do indivíduo. Também pelo fato das vivências só serem passíveis de revisitação enquanto imagem, elas são incomensuráveis. Este argumento receberá tratamento mais detalhado no capítulo 8. Trataremos ainda, no capítulo 9, da forma camusiana de pensar por imagens e não necessariamente por conceitos, bem como das implicações deste expediente em sua obra. Finalmente, sobre a relação entre memória e nuance, ver nosso artigo *Absurdo e memória: Albert Camus e o eterno presente*.

O pensamento solar, o meio-dia, é a adesão à natureza contra a história e a história contra a natureza. É a coragem para se equilibrar entre os contrários e, no surgimento da contradição, querer ambos os termos da contradição e seu combate, pois não existem certezas além da contradição e do combate. É no combate que os homens forjam a si mesmos e é dele que os “adolescentes envelhecidos” se escondem ao divinizar o que os esmaga. Se a única certeza é o absurdo, que se aceite, ou mesmo que se queira então o absurdo - pois ele é, pelo menos, uma certeza. Se a revolta apresenta-se como paixão, que se queira a paixão. O importante é que se queira tudo isso com uma temperança que, paradoxalmente, só surge após a vivência de uma paixão. Inicialmente, tudo que se pode “exigir” do revoltado é honestidade e persistência. Dessa “passagem vivida” surge uma sabedoria. Como a tensão do arco faz a flecha voar e a tensão da lira a faz ressoar, é desse *pathos* que surge algo que torna o indivíduo criador, “ensinando-o” a transvalorar e superar o nihilismo reconhecido na descoberta absurda. Conforme Hengelbrock:

O homem absurdo toma a sério as consequências que seus atos podem ter. Baseado nas suas experiências, ponderará no que deve fazer porque a vida deve servir a vida e o passado actua no futuro. O homem absurdo não pode escapar à continuidade do tempo. Absurdo e moral não são, de modo nenhum, valores que se excluem. Mas não pode existir uma ética como um cânone de normas obrigatórias. Há porém um *Ethos* do Absurdo, isto é, uma atitude que se impõe. Mas uma atitude não se deixa prender em leis; só a podemos esboçar em formas concretas de vida. (HENGELBROCK, 2006, pp. 98/99)

Dissemos que a constatação absurda é um ponto de partida. Pois ela só pode ser vista como tal na medida em que seja considerada como o reconhecimento da necessidade sempre presente de um eterno renascimento (HR, p. 344 e Quilliot, p.197), de um recomeço constante (RIBEIRO, 1996, p.220). Se todo valor revelado pela revolta acaba, por sua própria medida, revelando-se absurdo, a situação do indivíduo é a de um certo retorno eterno desse absurdo e da sempre presente necessidade da transvaloração dos valores apresentados pela revolta. Se é impossível obter o conhecimento pleno de qualquer coisa; se é impossível solucionar a nostalgia que funda o absurdo; se a vontade de sentido e a nostalgia nunca se aplacam, podemos então concluir então que o absurdo, para quem adere ao sentimento e não busca evadir-se de seu universo, implica na disposição de sempre recomeçar. O absurdo implica na busca do sentido e o sentido na descoberta do absurdo. E a revolta é paixão que, diante desses sentimentos

contraditórios, mantém o indivíduo em movimento, disposto a depor a moral formal que paralisa os movimentos da revolta e o absurdo completo que impede a forja de um *ethos*.

Segundo Ribeiro, “A revolta não nos ensinará mais nada”. Sua “função” é apenas manter sempre presente a questão que paradoxalmente fundamenta esse sempre constante recomeço: “pode o homem criar os seus próprios valores, sozinho e sem recurso ao eterno?” (RIBEIRO, 1996, 268) A resposta a esta questão será tratada mais adiante. Prosseguindo com a tentativa de enumerar algumas das consequências da descoberta absurda e seu enfrentamento pela revolta, verificaremos a seguir que o pensamento de Camus desenrola-se por paradoxos e termina por reivindicar uma unidade estética como meio de possibilidade para tal criação sem recurso ao eterno. E também encontraremos a presença e influência do pensamento de Nietzsche, fato este que, por suas ramificações, funda a hipótese que tentamos verificar nestas reflexões.

6- NIETZSCHE E CAMUS: INFLUÊNCIA E USO

O leitor mais atento certamente percebeu que muitos dos conceitos utilizados no capítulo anterior fazem referência direta ou indireta ao pensamento Nietzscheano. Camus dedicou-se durante toda a sua vida a um grande diálogo com o filósofo alemão, com o qual se familiarizou ainda jovem, em suas aulas de filosofia na Universidade de Argel (TODD, 1998, p.55), contato este encerrado apenas no dia de sua morte, quando portava um volume de *A gaia ciência* em sua valise.

Nietzsche é, para Camus, o grande profeta e cirurgião do processo de decadência intelectual e moral da Europa (HR, p.86). E, como tal, foi o precursor na construção de um discurso filosófico que, conforme a pergunta que encerra o capítulo anterior, buscava manifestar-se sem apoio no eterno, ou seja, sem apelar para a autoridade da religião, da ciência ou mesmo da própria filosofia. Como registrou Camus em *O homem revoltado*:

Como viver livre e sem lei?. O homem deve, sob pena de morte, responder a esse enigma.

Nietzsche pelo menos não se furta a isso. Ele responde e sua resposta está no risco: "Dâmocles nunca dançou melhor do que sob a espada". Aceitar o inaceitável e manter-se no insustentável. Substituir todos os juízos de valor por um único sim. A adesão total a uma necessidade total. A coerção absoluta não implica em coerção, pois não há outra possibilidade, não há espaço para juízo, para escolha. A liberdade em Nietzsche é obediência total. Livre de que? Livre para que! A liberdade é confundida com o heroísmo, com o asceticismo do grande homem, "o arco mais esticado que existe". (p.93)

A interpretação que Camus oferece ao pensamento de Nietzsche tenta integrar suas diversas fases e momentos não enquanto um todo lógico, numa sistematização, mas na própria vida do intérprete, que utiliza os conceitos fornecidos pelo filósofo alemão desde os sentimentos e sensações que estes provocam em sua própria subjetividade. Segundo Michel Onfray, trata-se de uma característica única dentre os filósofos que dedicaram-se a tal empresa:

Camus foi de fato quem melhor o compreendeu [a Nietzsche]: enquanto Bataille, Deleuze, Foucault, Derrida se apropriaram de um pedaço de Nietzsche (o anticristianismo, a vontade de potência, o método genealógico, a destruição da metafísica), Camus toma-o em sua totalidade e integra todas essas partes. Mas ele também acrescenta uma reflexão sobre a antologia fatalista, a articulação entre o apolíneo europeu e o dionísio mediterrâneo, a ética imanente, o papel do filósofo-artista, a arte mais verdadeira do que a dialética, o niilismo europeu, etc.". (Revista Cult, ano 15, nº 170, pp. 24/30)

Esta visão integrativa faz com que a própria análise da relação entre os dois autores seja fragmentada. Deste modo, diversos comentadores filiam Camus a algumas das linhas mestras de interpretação ou mesmo a obras específicas da filosofia Nietzscheana. Para exemplificar algumas destas posições, temos Hengelbrock, que vê, dentre influências de outros autores, a presença constante da visão de mundo e da simbologia expressas em *Além do bem e do mal*, de onde Camus teria retirado figuras como a do suicídio da razão e mesmo metáforas caras à sua expressão artística, como as do mediterrâneo, do meio-dia e do arco, para arrolar as mais presentes em sua obra (2006, p.29, nota).; Enquanto isso, Amitrano ressalta a influência de *Vontade de potência*, texto a partir do qual Camus retirou sua definição de niilismo – noção de fundamental importância, uma vez que se confunde, na vida do indivíduo, com a própria descoberta absurda e o consequente *pathos* de revolta (n/a). Já Malafaia detém-se na influência das obras da primeira fase do filósofo alemão, nas obras de juventude e do primeiro ciclo, ressaltando a óbvia influência do mito do deus Dioniso e da concepção nietzscheana de tragédia na formação dos personagens Patrice Meursault, de *A morte feliz* e Meursault, de *O estrangeiro*. (2009).

Todas essas posições não são excludentes umas das outras, e não implicam na afirmação de que tais autores entendam a presença de Nietzsche no pensamento de Camus apenas a partir de seus recortes, mas demonstram a dificuldade existente na tentativa de diferenciar, na leitura que Camus faz de Nietzsche, o que é influência do que é uso; o que é aplicado de forma direta do que é reinterpretado e ressignificado.

A maior influência que Nietzsche exercerá sobre Camus, em nossa visão, reside justamente na prática da virtude da probidade por parte do filósofo alemão. Esta será sempre um norte na avaliação que Camus fez das filosofias e ideias sobre as quais se debruçou. Em anotação de 1953 aos *Carnets*, lemos:

É dito que Nietzsche, após o rompimento com Lou, entrou numa solidão final, andando pela noite nas montanhas que dominam o Golfo de Genova e acendendo fogueiras imensas que ele assistia arderem. Eu frequentemente pensei nessas chamas e seu brilho dançou por trás de toda minha vida intelectual. Então se algumas vezes eu tenha sido injusto com certos pensamentos e homens com quem me encontrei neste século é porque eu os coloquei diante de tais chamas e eles foram prontamente reduzidos a

cinzas. (C3, p.89)²⁹

Os leitores familiarizados com a leitura dos textos de Nietzsche sabem o pouco que resta do que é testado sob o calor de tais chamas. Mais do que influência filosófica, Camus aplicou em sua própria vida, em seu modo de pensar e escrever, o que absorveu do pensamento de Nietzsche. Este processo é cheio de deslocamentos, de afastamentos e aproximações, e nele Camus nunca deixou de registrar suas diferenças e discordâncias, colocando-se “entre o sim e o não a Nietzsche”, como afirma Alves (2004, passim). Tal movimento teve curso durante toda a vida de Camus e pode ser exemplificado nas seguintes anotações dos *Carnets* referentes à questão da moral:

E se nós todos, que viemos do nietzschismo, do niilismo ou do realismo histórico confessássemos publicamente que nos enganamos e que há valores morais e que daqui por diante faremos o que é necessário para os fundamentar? (C2, pp.339/340 – outubro de 1946)

Moral leva à abstração e injustiça, mães do fanatismo e da cegueira. [...] moralidade parte em dois, separa desperdiça. Deve-se fugir da moralidade, aceitar ser julgado e não julgar, dizer sim, criar unidade – e, enquanto isso, sofrer agonia. (C3, p.269 – junho de 1959)

Camus elaborou, em *O homem revoltado*, o que seria uma das primeiras defesas em favor de Nietzsche por causa da injusta apropriação feita de seu pensamento pelos nazistas. Pouco importa que tal texto também aponte um distanciamento em relação ao filósofo alemão³⁰ - ele reconhece em Nietzsche o diagnosticador de uma cultura, o homem que deu nome ao problema da decadência europeia ao proclamar a morte de Deus³¹. São tais fatos, diagnosticados e

29 São de nossa autoria as traduções referentes a este volume dos *Carnets*.

30 Curiosamente, a principal crítica efetuada por Camus a Nietzsche em HR refere-se à generosidade deste último, que ao afirmar a decadência da moral, buscava, no entendimento de Camus, fundar um recomeço, uma ressurreição da civilização europeia libertando os criadores do jugo de uma moral que nada mais representava de modo a aplainar os caminhos pelos quais uma nova cultura pudesse ser construída. No entanto, ao tornar tal verdade acessível de modo tão achapante, ela acabou por ser apropriada não pelos filósofos do futuro, mas pela canalha mais sórdida pronta para afirmar-se enquanto “além do homem” para tirar da equivalência que todas as coisas que estão fora do domínio da moral possuem uma justificativa para a violência (HR, pp.96/101).

31 Para Camus, “a filosofia de Nietzsche gira certamente em torno do problema da revolta. Ela começa justamente por ser uma revolta. Mas sente-se o deslocamento operado por Nietzsche. Com ele, a revolta parte do “Deus está morto”, que ela considera fato consumado; volta-se em seguida contra tudo aquilo que visa substituir falsamente a divindade desaparecida e desonra um mundo, certamente sem direção, mas que continua a ser o único crisol dos deuses. [...] Nietzsche não formulou uma filosofia da revolta, mas construiu uma filosofia sobre a revolta.” (HR, pp.96/97)

denominados por Nietzsche, que levam o indivíduo a deparar-se com o desmoronamento dos cenários que caracteriza a descoberta absurda. Não há Deus, não há história, não há leis... apenas nostalgia³². Assim, é compreensível que Camus fizesse uso de um arsenal teórico e imagético originalmente nietzschiano para construir seu próprio pensamento, não como exegeta, mas como quem vivenciou os problemas diagnosticados por Nietzsche em sua vida e os reconheceu como latentes em sua época. A relação com o texto e o exemplo de Nietzsche é uma de suas grandes vivências intelectuais, talvez a maior. Conforme lemos em Todd:

Camus reencontra a alegria de viver [...] e em Nietzsche: “é o único homem cujos escritos exerceram, outrora, uma influência sobre mim. E depois tinha me desligado dele. Neste momento vem a calhar. Ensina a amar o que é, a se apoiar em tudo, e em primeiro lugar na dor. [...]O que constitui o grande estilo, diz ele: sentir-se senhor da própria felicidade e desgraça.” (TODD, 1998, p.520)

Tentaremos então oferecer um vislumbre – certamente insuficiente - da forma como tal influência apresenta-se na obra de Camus. Para tal, faremos uso figurativo do poema denominado *Heraclitismo*, publicado no prelúdio a *A gaia ciência*. Escolhemos tal poema por ele conter as linhas principais do pensamento de Nietzsche que vieram posteriormente a ser apropriadas e desenvolvidas por Camus, o que nos fornece um quadro do *ethos* filosófico exposto nos capítulos anteriores, e que ilustra o quanto este é tributário da filosofia nietzschiana:

Toda felicidade que há na terra,
Meus amigos, vem da luta!
Sim, a amizade requer
Os vapores da pólvora!
Em três coisas se unem os amigos:
São irmãos na miséria,
Iguais ante o inimigo,
E livres diante da morte! (GC, Brincadeira, astúcia e vingança, 41)

Nestes versos, nós ressaltamos os seguintes aspectos:

- a necessidade da manutenção de uma tensão para a conquista da felicidade;
- a alteridade que surge do infortúnio da luta contra os opressores;
- a liberdade que o homem conquista por causa da sua condição mortal.

32 Sobre Nietzsche e nostalgia: “Nietzsche também conhece a nostalgia. Mas nada quer pedir ao céu. A sua solução: o que não pode pedir-se a Deus, pede-se ao homem: é o super-homem. Curioso que, para nos vingarmos de uma tal pretensão, não tenhamos feito dele um Deus. É talvez uma questão de paciência. O Buda prega uma sabedoria sem deuses e alguns séculos mais tarde colocaram-no num altar.” (C2, p.262)

Todo o pensamento de Camus organiza-se ao redor destes temas. Ao reconhecer, na descoberta absurda, a simultânea insuficiência e imprescindibilidade da razão, este acaba desenvolvendo uma forma de filosofar que se afasta do dogmatismo racional e rejeita abertamente a vontade de sistema que quer tudo estabilizar ao partir de uma visão parcial, fragmentária de mundo para explicar a totalidade dos fenômenos da existência.

O pensamento é, para Camus, limitado e deve, portanto, voltar-se para o limitado, para o múltiplo, integrando nuances num *ethos* quantitativo que entende a multiplicidade de perspectivas, formas, cores, discursos como mitigadora do fato de que o verdadeiro conhecimento quanto à natureza última das coisas aos homens é vedado. O conhecimento absoluto é impossível ao homem, pois este vive no contingente, limitado pelo tempo e pelo espaço, com uma vontade de eternidade que é sempre negada pela certeza da morte. A vontade de absoluto termina por afirmar-se no ato de fé que leva aos saltos absurdos caracterizados pelo contínuo suicídio da razão, figura do pensamento nietzschiano utilizada por Camus em *O mito de Sísifo* para ilustrar uma das formas de suicídio implícitas na negação do absurdo.

Camus pode ser considerado o filósofo da medida (RIBEIRO, 1996, p.266 e seg.). O último ciclo de sua obra, cuja produção foi interrompida por sua morte, seria dedicado à medida entre a negação de sentido proporcionada pelo sentimento do absurdo e a afirmação de valores oriundos da revolta. Tal medida, pelo que escreveu Camus sobre o tema, é conquistada no combate entre as vontades opostas que são ocasionadas pelo divórcio que funda o sentimento do absurdo. A revolta é a paixão que resulta da contradição entre vontade de integração e multiplicidade das experiências, entre vontade de vida e certeza da morte. Sua vitória é simbolizada com a metáfora do meio-dia (HR, p.350), momento em que as tensões se equilibram, não numa trégua ou num arrefecimento, mas num extremo trágico onde se tencionam e impulsionam o revoltado para frente. Para ilustrar esse movimento em *O homem revoltado*, Camus faz uso da metáfora do arco, citando poema de René Char, do qual tratamos no capítulo anterior, e também o epílogo de *Além do bem e do mal* (Cf. HENGELBROCK, 2006, p.27), no qual Nietzsche integra as duas metáforas, tratando do “tempo festivo” do meio dia onde o caçador – personagem do poema – não é mais o mesmo depois de suas aventuras, “um lutador que a si mesmo subjugou demasiadas vezes”.

Porém, o meio-dia é um momento único no dia, na vida. É o momento onde o viajante é abandonado por sua sombra (HH2, posfácio) – ele só é possível para quem vivencia, durante quase toda sua vida, os jogos de sombra e luz, o *claro-escuro* (ALMEIDA, 2005, pp. 118/119) que a vida fora dos universos de sentido proporciona.

Como já apontamos, essa luta constante revela seu primeiro valor, a honestidade, que é o conhecimento da provisoriedade e da precariedade de toda criação, de todo conceito, de toda arte que nasce do *pathos* revoltado. O meio-dia para Camus é o momento do renascimento, do recomeço. O momento em que o revoltado torna-se criador, em que constrói sua própria liberdade ou ao menos seu *ethos* de homem livre. Conforme Alves:

É no equilíbrio tenso que o homem encontra sua melhor paz: a paz do herói que muito viveu e sofreu, que conheceu a glória e a humilhação e que agora sabe dizer sim a tudo que o levou a experimentar e conhecer sua condição de homem. (2004, p.61)

O meio-dia, como metáfora, dentro da obra de Camus, é aparentada à do sol, tão cara às obras de juventude e do primeiro ciclo. O homem irrefletido vive sob o sol, de forma plena, sem sombra – o sol do norte da África que tudo queima e que afasta a sombra da racionalidade pura, da vida artificial, absurda. Seu uso também está marcado pela ideia de temporalidade. É um momento entre infinitos momentos possíveis. A honestidade é exigida, pois a única certeza que o meio-dia traz é sua “superação” pelo próximo instante, pela sombra que já renasce no próximo minuto. Tão logo a plenitude criadora é atingida, ela sofre a ação do tempo.

A criação é integrada pela lógica das limitações humanas e torna-se absurda pois, sendo constantes os jogos de força que existem entre nostalgia, razão e mundo, os termos em que essas relações se mostram são alterados constantemente e, como na plenitude de luz do meio-dia, logo são sucedidos por momentos de sombra. O revoltado sempre volta a reencontrar a sombra e a honestidade é exigida para que a consciência deste fato seja mantida - o que só é possível dentro da tragicidade original de um pensamento que nega a si mesmo, de uma verdade que só se mantém como tal enquanto velada (GC, prefácio, seção 4).

Tal condição trágica também leva os homens a uma certa igualdade, ilustrada nos protagonistas de *A peste* em sua luta contra a doença, em que os homens

acabam descobrindo-se como iguais perante uma condição que os nega, os esmaga. A peste, como alegoria, também faz menção a outra figura presente no pensamento de Nietzsche, a saber, ao par saúde/doença, este lido sob uma perspectiva ligada à ideia de nostalgia, que funda a luta contra a doença baseando-se numa noção não definível, numa impressão profunda e irreduzível de saúde³³. A presença do sol e do mar, já explicitadas anteriormente, servem de contraste à presença da doença, de onde a alma pôde fazer sua paz (C2, p.203) a partir de um combate desesperado pela restauração da saúde que antes reinava naquela Orã desprovida de memórias, de racionalizações, plena de sol e de uma vida que estará proscrita, banida para fora das grades que encerraram a cidade nela mesma durante a epidemia. Em anotação dos *Carnets* à época da elaboração de *A peste*, Camus escreveu o seguinte:

A doença é uma cruz, mas talvez também uma defesa. O ideal no entanto seria tomar-lhe a força e recusar-lhe as fraquezas. Que ela seja o refúgio que torna mais forte no momento requerido. E se é preciso pagar em moeda de sofrimento e de renúncias, pois bem, paguemos. (C2, p.249)

A ideia da quarentena remete, por sua vez, à ideia de exílio, de recolhimento que, pago em “moeda de sofrimento e de renúncias” pode levar a um fortalecimento, a uma restauração e ao surgimento de novas forças que só são alcançadas após o padecimento imposto no enfrentamento da peste. O enfrentamento da doença pode resultar no florescimento de uma nova saúde. Enfrentamento, aqui, significa revolta e o resultado da revolta pode ser, como tratamos no capítulo anterior, a aquisição daquela saúde, mencionada por Quilliot, que o revoltado encontra na vivência do risco, da tensão e dos limites impostos por sua condição.

A alegoria da peste também guarda mais um paradoxo. O enfrentamento da peste corresponde ao enfrentamento do mal e só é possível a partir do abandono da perspectiva moral “de bem e de mal”, quando sua figuração se processa de forma estética e, ao mesmo tempo, quando se liga à defesa da vida, na seara fisiológica. O niilismo é comparado a uma epidemia, está para o espírito como doença e morte estão para o corpo e deve ser enfrentado de forma desesperada – a vitória é impossível, mas a luta resulta numa alteridade que concede dignidade, embeleza os homens e serve de sentido provisório na vida daqueles que, após descobrirem o

³³ Cf. C1, nas anotações do início da década de 40, correspondentes ao período de escrita de *A peste*. Pp. 47, 56, 60 e 98.

absurdo, não mais veem sentido na vida.

O enfrentamento do mal adquire um caráter estético, exige uma fundamentação figurativa, alegórica ou até metafísica³⁴ – na medida em que é absurda e impossível uma descrição e uma delimitação do mal, todas as suas manifestações podem ser enfrentadas por meio de um modo de ação que, sem negar as diferenças conceituais entre mal histórico, natural ou religioso, as coloca todas como manifestações de uma multiforme contradição que é a negação da eterna vivacidade pela eterna presença da morte. Conforme afirma Alves:

O mal, enquanto não se apresenta evidente ao corpo, é encarado como abstração, o que lhe dá oportunidade para se expandir. Dito de outro modo, a falta de imaginação para concebê-lo e a conseqüente falta de solidariedade para combatê-lo fazem com que o mal prolifere. (2004, p.99)

A igualdade perante o inimigo acaba gerando, de forma positiva ou negativa, uma amizade ou ao menos uma camaradagem, aquela que nasce entre os soldados em guerra ou entre os prisioneiros (HR, p.28, nota). Surge de forma positiva entre todos os que se dedicam ao enfrentamento desesperado da condição absurda. E de forma negativa pois, como já tratamos ao descrever o uso que Camus dá à figura dialética do senhor e do escravo, ao negar o mal humano, o revoltado não pode negar o humano por trás daquele mal sem negar sua própria revolta e converter-se em colaborador da peste, em inimigo daquela vontade de vida que sustenta sua própria revolta. Ainda segundo Alves:

Difícil é não se tornar um colaborador da peste. Mas se a tarefa é uma tarefa de Sísifo, a exigência de felicidade que o homem traz consigo o impulsiona contra a pedra e ele então pode ao menos mudá-la de lugar, ordená-la, imprimir-lhe ainda que provisoriamente, a sua vontade e, com isso, significar a sua própria existência. É desse modo que, para Camus, o homem pode ser um criador de valores, mas de valor que, de um lado, reconheçam o caráter limitado da experiência humana e, de outro, reforcem a sua luta "para afirmar contra as abstrações da história o que ultrapassa toda história: a carne, seja ela sofredora ou feliz" (2004, p.109).

Esta atitude é grandemente influenciada (HENGELBROCK, 2006, p.83, nota) por outra leitura de Nietzsche, a saber, a do aforismo 188 de *Além do bem e do mal*, citado indiretamente em *O mito de Sísifo* (p.86) e cuja atitude de adesão termina por

34 HR, p. 29; Entendemos que Camus utiliza aqui o termo metafísica no mesmo sentido explicitado na nota anterior sobre este tema. O enfrentamento do mal não pode fundamentar-se de modo absoluto, pois não há fundamentação absoluta para quem vivencia o absurdo. Pelo pensamento absurdo, todas as ações equivalem-se, portanto não há racionalmente motivos que impliquem na necessidade do enfrentamento do mal. No entanto, apesar do desarrazoado, tal enfrentamento impõe-se, mesmo que não seja possível fazer uma prova concreta e absoluta de sua necessidade. Voltaremos a esta questão nos capítulos 8 e 9.

transvalorar a si mesma em religião, música, arte, filosofia – em criação. Porém, reiteramos o fato de que o que surge como paixão de criador invariavelmente esgota-se ao final do padecimento na revolta. O meio-dia passa, a criação torna-se imagem e, como tal, irá necessariamente afastar-se do sentimento vivo que a originou.

No entanto, é necessário – no sentido de que um sentimento esvai-se apenas quando vivenciado até seu esgotamento (GC, prefácio, seção 4)³⁵ - que o sentido encontrado após o *pathos* de revolta seja vivenciado até o limite. E seu limite é o reencontro com a nostalgia nunca satisfeita e com o sentimento do absurdo. Por outro lado, só quem passou pela experiência de realmente ter acreditado num universo de sentido, só quem de fato viveu a moral pode sentenciar seu esgotamento. É por excesso de moralidade que alguém se torna imoralista (GC, 372), é por excesso de profundidade que se torna superficial (GC, prefácio, 4). É por zelo, por amor à verdade que se deve guardar de ver verdade em tudo (GC, prefácio, 4).

A medida do que é “essencial, ‘no céu como na terra’” (ABM, 188) só é encontrada com a obediência, e essa obediência metódica, constante e honesta – que se confunde com a honestidade proposta pelos dois autores - leva ao esgotamento daquilo que é humano, pois o que é humano – e os universos de sentido o são – é limitado na justa medida em que as possibilidades de criação de cada indivíduo são limitadas. Neste paradoxo reside a medida, o limite traçado por Camus em sua obra: a transvaloração dos valores requer um reconhecimento de tais valores, assim como a superação do senhor pelo escravo requer o reconhecimento do senhor. E é por isso, por exemplo, que apenas quem vivenciou a crença pode decretar a morte de Deus – nesse sentido Camus afirma que o revoltado é blasfemo e não ateu (HR, p.40).

Após o *pathos* revoltado, o niilismo ressurge e o sentimento do absurdo se reinstala. Porém, ao manifestar-se a quem já vivenciou o sentimento de revolta e

³⁵ Conforme abordaremos no cap. 8, esse esgotamento é imposto pela própria honestidade quando o sentimento se cansa dele mesmo. Nos termos do pensamento de Camus, é impossível para o indivíduo esgotar qualquer situação ou experiência, uma vez que tal esgotamento implicaria em plenitude, sensação que é impossível após a descoberta absurda. No entanto, há um limite para o que o indivíduo pode vivenciar em cada situação de sua vida, há um padecimento que se afirma até, por sua própria dinâmica interna, negar a si mesmo.

por ele foi curtido, converte-se em convite a um novo padecimento, a uma nova aventura que resulta em novas criações. À citação a Van Gogh que trouxemos no capítulo anterior, apresentamos, a título de ilustração, outro poema de *A gaia ciência*, denominado *Minha Felicidade*:

Depois que cansei de procurar
Aprendi a encontrar.
Depois que um vento me opôs resistência
Velejo com todos os ventos.

O niilismo deve sempre, para Camus, ser tomado como um ponto de partida, como a oportunidade para um renascimento. Essa posição aparece como uma constante desde as obras de juventude e depende de uma contínua transvaloração de valores (QUILLIOT, 1970, p.198). A oposição da necessidade de um renascimento à constante presença da morte também delimita o âmbito de atuação do criador: preocupação com a colheita, indiferença para com a história, abandono da moral transcendente, do mundo do futuro, do pós-morte e preocupação com o presente e com a carne. A criação que está submetida à necessidade de um renascimento para se ver desenrolada também deve conhecer a morte, deve ser esgotada após impor sentimentos e paixões aos homens. O niilismo é um dos limites da condição imposta pela descoberta absurda, é o ponto em que o movimento iniciado ao meio-dia se completa, se esgota. De sua constatação deve advir uma grande liberação (HENGELBROCK, pp.27/28) que impele o revoltado novamente para frente, para novas criações e paixões.

Camus toma suas definições de niilismo a partir do diálogo que trava com a coletânea de fragmentos publicada como obra de Nietzsche sob o nome *Vontade de Potência*³⁶ em *O homem revoltado*. Nesta “obra”, Nietzsche afirma, ao delimitar sua noção de niilismo, “que os valores superiores se depreciam” (VP, 1º livro, 1), e o sentimento do absurdo pode tranquilamente ser explicado dentro dessa perspectiva de significação onde, conforme Nietzsche,

³⁶ Apesar de cientes dos problemas decorrentes do uso da “obra” *Vontade de potência*, decidimos por fazê-lo em sua forma compilada por Elizabeth Foster, posto que esta foi a utilizada por Camus, conforme consta em nota redigida pelo próprio autor em *O Homem Revoltado* (p.87). De acordo com Alves, “Camus se serve dela nessa condição, pois a falsificação editorial só vem à tona na França no mesmo ano da sua morte, 1960, através da tradução de um estudo de Karl Schlechta, *Le Cas Nietzsche*”. Entendemos assim que a substituição da obra na forma lida pelo autor pelos fragmentos ali utilizados incluiria um elemento exógeno que descaracterizaria a análise por ele efetuada.

a atividade do espírito pode estar fatigada, esgotada, de tal forma que os fins e os valores preconizados até o presente pareçam impróprios e não mais se imponham, de sorte que a síntese dos valores e dos fins (sobre os quais repousa toda cultura sólida) se decomponha, e que os diferentes valores se guerreiem entre si; uma desagregação... (VP, 1º livro, seção 1)

Ao constatar que os valores do presente parecem impróprios, o revoltado retesa seu arco. Do mesmo modo em que aderiu de forma honesta aos valores enquanto estes eram signo de plenitude, irá agora aderir à necessidade da superação do absurdo. Camus aponta o que ele entende por caráter estratégico do pensamento de Nietzsche, que descobre e aponta as consequências negativas do niilismo extremado, “não para exaltá-lo, mas para evitá-lo e transformá-lo em renascimento” (HR, p.86). A descoberta do esgotamento dos valores, a descoberta do absurdo liberta – ao menos em um primeiro momento; quem vive o absurdo está livre de Deus, da moral, do outro. Nietzsche, porém, compreendeu - afirma Camus - que “o espírito só encontrava sua verdadeira emancipação na aceitação de novos deveres” (HR, p.92).

Impedida a rejeição da razão que proclama tudo absurdo, cabe ao revoltado que se vê liberto a construção de uma moralidade de homem livre, o trabalho da delimitação de valores que correspondam à razão que julga o mundo absurdo e exige sentido e à nostalgia de uma unidade que só se traduz em memória e que sempre termina por julgar os valores absurdos. Trata-se de uma situação paradoxal: não há saída para o niilismo a não ser a criação de novos valores que serão, ao final do *pathos* de revolta que lhes originou, julgados absurdos e fundarão o niilismo – este que “só pode ser vencido por ele mesmo, a lógica só pode ser superada pelos seus próprios limites. A ciência se vê obrigada a recuar diante dos muros contra os quais vêm embater-se o seu próprio otimismo e confiança num conhecimento ilimitado” (ALMEIDA, 2005 p.58).

A liberdade diante da morte - que encerra o poema com o qual iniciamos este capítulo - é conquistada juntamente com a descoberta do dever da construção dessa liberdade. E esse esforço constante de criação e destruição, de descoberta simultânea do valor e do niilismo termina naquele processo paradoxal onde o revoltado aprende a “velejar com todos os ventos” após ter enfrentado um vento forte. Ao esgotar os universos de sentido, vivenciar a náusea da descoberta absurda e o *pathos* revoltado, o indivíduo “aprende” a provisoriedade de seu esforço e a

importância de sempre estar disposto a um recomeço, a uma nova aventura de criação, liberdade e obediência, em um esforço para acreditar nos valores sabendo de sua precariedade – em apreciá-los por causa dessa precariedade. A destruição dos muros absurdos deve ser seguida pela disposição desesperada a construir novos muros absurdos.

Camus fala em natureza humana, em vontade de vida. A vida não é um argumento e, se a descoberta do absurdo de algum modo liberta, isso se dá pelo fato de que, apesar da certeza da gratuidade dos esforços de criação, apesar da dor que o indivíduo sente durante seu processo de revolta, a vida, enquanto força ascendente, se impõe. Um esforço consciente, uma lucidez e um orgulho (HR, p.344) então iluminam o revoltado em sua marcha no absurdo em direção à morte. Sabe que não marcha sozinho e sabe que, dentro dos limites de tempo e espaço que são colocados por sua vida, é livre e esta liberdade é sempre o convite para o impossível e inevitável projeto de apropriação e interpretação do mundo.

Em sua autocrítica, Camus fala no esforço de criação como tentativa de aplacar a nostalgia, na tentativa de reencontrar aquelas imagens originais às quais se abriu o coração e sobre as quais a experiência individual está fundada. Pouco importa se o niilismo sempre ressurgir ao final desse esforço. Não há retorno à inocência, não há resposta plena para a nostalgia de plenitude. Camus abre o *Mito de Sísifo* falando no absurdo como uma “passagem vivida”. A conquista daquele que sofre o *pathos* revoltado passa não exatamente pelo esgotamento e aprendizado oriundo da vivência do sentimento do absurdo, mas pela abertura deste que sofre a novos sentimentos com suas respectivas paixões que certamente se farão impor no futuro, bem como a multiplicidade das perspectivas que, se por um lado “ensina” os limites das possibilidades humanas, por outro mantém sempre aberto o caminho da criação - pois a impossibilidade do conhecimento verdadeiro demonstra, principalmente, que infinitas são as nuances de um fato, uma ideia, um conceito, uma pessoa.

A constatação da impossibilidade do conhecimento impõe, portanto, a multiplicação das possibilidades e formas de conhecimento, de apropriação e interpretação do mundo. Obviamente, os novos desafios do futuro também trarão riscos, e mesmo a possibilidade da prática de novos saltos absurdos, do assassinato ou do suicídio – e é bom que assim seja, pois é o risco que preserva a tensão que

caracteriza o equilíbrio daquele que atravessa o *pathos* de revolta para depois reencontrar o mesmo absurdo. O que afirmamos é que a vivência e a superação deste *pathos* tornam o indivíduo mais preparado para o enfrentamento desses riscos e que o conhecimento dos limites que resulta no *ethos* do absurdo ajuda o indivíduo a “velejar com todos os ventos”.

A construção de um discurso filosófico que parte da ideia de uma “passagem vivida” remete àquele *Ethos* do Absurdo descrito por Henglebrock e que citamos no capítulo anterior, que só pode ser descoberto ao final de um processo de padecimento, de experimentação, de esgotamento da “passagem vivida” do sentimento do absurdo. O sentimento impõe uma paixão e apenas após a vivência desta paixão poderá o revoltado encontrar este *ethos* do absurdo, que corresponde a uma sabedoria prática. E ao falarmos em experimento e “passagem vivida”, padecimento e sabedoria prática, consideramos impossível ignorar as similitudes dessa forma de ver – viver - a filosofia com aquela desenvolvida por Nietzsche especificamente na noção de vivência (*Erlebnis*).

7- A REVOLTA ENQUANTO VIVÊNCIA DO ABSURDO

Em linhas gerais, podemos afirmar que, para Nietzsche, uma vivência surge de um sentimento (VIESENTEINER, 2009, p.119), pode, portanto, surgir desde a descoberta do sentimento do absurdo. Nossa hipótese é a de que, considerado o pensamento de Camus em seu desenvolvimento como enfrentamento do *pathos* imposto pelo sentimento do absurdo, é legítima sua interpretação nos termos de uma vivência, na significação que tal termo recebe no pensamento de Nietzsche. A revolta seria então, pelo que demonstramos até este ponto, a vivência do sentimento do absurdo, o sintoma de uma doença, a expressão de uma tensão interna. Não afirmamos aqui que Camus tenha estruturado seu pensamento exatamente nestes termos – embora caracterizasse, desde o início, o absurdo como uma “passagem vivida”. Nossa intenção é a da construção de uma chave de leitura a partir do pensamento de Nietzsche – e reconhecendo a grande influência que Camus recebeu do filósofo alemão - que facilite a compreensão do “método” camusiano e da forma escolhida para a estruturação de sua obra como um plano de múltiplas expressões para um sentimento fundamental e duradouro e que não pode ser contido em uma conceituação racional. Demonstraremos, neste capítulo e no próximo, o raciocínio que sustenta tal hipótese e trataremos de suas consequências para a compreensão do pensamento camusiano nos capítulos seguintes.

Um sentimento impõe seu universo (MS, p.25) e a vivência é a travessia por este universo, ou seja, a adesão e o enfrentamento de sua metafísica e atitude de espírito (MS, p.25). Em um primeiro momento, cabe afirmar que a noção de vivência guarda estreita relação com as noções de doença, padecimento, paixão e *pathos*. Há um duplo caráter na ação que, ao mesmo tempo, implica em aceitação e em enfrentamento, em adesão e rejeição, em um *entredois* (ALMEIDA, 2005, cap.2) constante que se traduz numa tensão e que torna a vivência incomensurável³⁷, ao menos para a linguagem corrente que depende de definições fixas, se cristaliza em moral e não pode ter palavras para algo que tem lugar na vida enquanto ela acontece.

37 Trataremos deste tema no capítulo 8.

O termo vivência, *Erlebnis* no alemão, é resultado da busca dos poetas do Séc. XVIII por um vocábulo que transmitisse a ideia da passagem por uma paixão, no irrefletido que se esvai quando é convertido em linguagem corrente (VIESENTEINER, 2009, p.113). Quem vivencia um sentimento, qualquer que o seja, sabe que não existem palavras que o definam de forma plena. Não é possível delimitar o amor, a angústia ou o sentimento do absurdo – todas as palavras servem para este fim e nenhuma delas é suficiente para transmitir o que se sentiu e fornecer ao interlocutor uma ideia precisa do que se passou no espírito e no coração de um sofredor. Quase todas as canções, boa parte da literatura, da poesia e da música – bem como a própria filosofia – têm por objeto a tentativa sempre incompleta e constante de definir o incomensurável e responder a questões como “o que é o amor”, “quem é Deus”, “o que define a amizade”.

A experiência demonstra que não é possível escolher um sentimento - os homens são por eles escolhidos. É questão de pele e o “sentir na pele” (VIESENTEINER, 2009, p.114) que caracteriza uma vivência carrega a mesma restrição. É algo que é imposto, que simplesmente acontece e que deve ser enfrentado. Não é possível para um indivíduo escolher as próprias vivências, na medida em que estas são respostas para os grandes sentimentos que nos escolhem no curso de uma vida. É desde tal perspectiva que Camus descreve a descoberta do absurdo:

Todas as grandes ações e todos os grandes pensamentos têm um começo ridículo. Muitas vezes as grandes obras nascem na esquina de uma rua ou na porta giratória de um restaurante. Absurdo assim. O mundo absurdo, mais do que qualquer outro, obtém sua nobreza desse nascimento miserável. Em certas situações, responder “nada” a uma pergunta sobre a natureza de seus pensamentos pode ser uma finta de um homem. Os seres amados sabem bem disto. Mas se a resposta for sincera, se expressar aquele singular estado de 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, ela é então um primeiro sinal do absurdo (MS, pp.26/27).

Uma vivência é algo que se adquire no enfrentamento, no “sentir na pele” a ação de um sentimento que arranca o indivíduo de seu mundo e transforma sua realidade desde então. Vivências são adquiridas no esgotar de um sentimento intenso que tem o condão de transformar uma existência e tal transformação só é reconhecível e pode tornar-se objeto de experiência após ser vivenciada até seu esgotamento e exaustão.

Apenas problemas que se apresentam com força tal que ameaçam o modo de vida do pensador levam a indagações filosóficas. (KAUFMANN, 1974, p. 89)³⁸.

Reiterando citação de *O mito de Sísifo*, que por diversas vezes já efetuamos, um sentimento impõe seu universo. O primeiro valor revelado pela descoberta absurda, segundo Camus, é a honestidade (MS, p. 34. Ver também HR, p. 19) – esta consistente no fato de que o revoltado deve agarrar-se à própria revolta enquanto resposta provisória, inicial, enquanto elo – o único após a descoberta do absurdo e o abandono dos universos de sentido – entre razão e sentimento, e entre o homem e o mundo. A descoberta absurda é uma descoberta da razão e que, desde a razão, dispara o gatilho do sentimento que lança o indivíduo na revolta. E a única certeza, o único conhecimento fiável do revoltado no início de seu *pathos* é justamente essa certeza da irredutibilidade das coisas, da impossibilidade do conhecimento, do divórcio entre sua existência e o mundo e a certeza da angústia advinda de sua morte injustificada. Então, mesmo sabendo que a razão não é suficiente e que o mundo não mais faz sentido, o revoltado deve ser fiel à razão, não abjurando dela apesar de sua insuficiência. A honestidade implica na aceitação das conclusões que o sentimento absurdo impõe, na disposição para vivenciar uma nova realidade, com abertura suficiente para abandonar aquele mundo onde até então se era feliz até o ponto de afirmar, com Nietzsche, que é “melhor morrer do que viver aqui” (HH, prefácio, 3).

Camus, ao falar em honestidade como primeiro valor revelado, remete-se diretamente a Nietzsche e à virtude da probidade:

Não nos faltaram grandes aventureiros do absurdo. Mas, afinal, sua grandeza se mede pelo fato de terem recusado as complacências do absurdo para dele só guardarem as exigências. Eles destroem pelo mais, não pelo menos. "São meus inimigos", diz Nietzsche, "que desejam destruir, não criarem a si próprios." Ele destrói, mas para tentar criar. E exalta a probidade, fustigando os hedonistas com os "seus focinhos de porco". Para escapar da complacência, o raciocínio absurdo encontra, então, a renúncia. Ele recusa a dispersão e desemboca em um despojamento arbitrário, um *parti pris* de silêncio, a estranha ascese da revolta. (HR, pp. 18/19).

Entendemos que há uma relação entre o valor da honestidade, que segundo Camus é revelado na descoberta absurda e a virtude que Nietzsche denominou probidade, relação esta que se dá desde a perspectiva onde virtude corresponde a ação, como expressão da adesão a um movimento imposto pela necessidade de

38 Todas as traduções desta obra são de nossa autoria.

superação do absurdo. Viesenteiner, ao deter-se sobre esta questão do pensamento de Nietzsche, afirma que a probidade se impõe para quem passa por uma vivência como última virtude (2009, seção 2.2.4), como necessidade de adesão e abertura para as dores de uma doença.

Afinal, trata-se de padecimento – o termo *Erlebnis*, em Nietzsche, também guarda relação com o par saúde/doença, enquanto sintoma de esgotamento, cansaço de uma moral que não mais se justifica e cuja adesão é sintomatologia de um espírito fraco, que necessita preservar as regras morais apesar de destituídas de seu *élan*, de suas razões de carne por não saber conduzir-se sem elas. Pois a grande liberação (HH, prefácio, seção 3) que é imposta por uma vivência liberta o indivíduo dos laços e vínculos morais. Há uma relação direta entre a intensidade de uma paixão e o afrouxamento dos vínculos que o apaixonado guarda com as instâncias de sua vida, de sua rotina até então. São prosaicos os exemplos daqueles que passam por um grande amor ou conversão religiosa, que descobrem uma filosofia que explica o mundo ou ilustra o absurdo da existência e o conseqüente esgotamento da moral vigente – todas estas vivências totalmente diversas entre si têm em comum o fato de possuírem o condão de desligar aquele que delas padece de todas as máscaras que definiam aquele indivíduo até então. Fora do domínio da moral que vivenciava até então, o indivíduo terá que criar a si mesmo sem as garantias que o mundo do sentido trazia, sem um céu que recompense as boas ações, sem a aprovação de seus pares – sem pares. É signo de saúde (ABM, 382) ter abertura para enfrentar essa liberdade tão radical que, paradoxalmente, prende e não libera e que transforma a ação em jogo de acerto e erro, e, sem negar a razão, faz com que esta ocupe seu lugar enquanto último produto de um jogo de forças que constitui o indivíduo e que não pode por ele ser controlado (ALMEIDA, 2005, p.222).

A criação de si mesmo dá-se como cultivo. Para Nietzsche:

Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente o que é. Desse ponto de vista possuem sentido e valor próprios até os desacertos da vida, os momentâneos desvios e vias secundárias, os adiamentos, as “modéstias”, a seriedade desperdiçada em tarefas que ficam além da tarefa. Nisto se manifesta uma grande prudência, até mesmo a mais alta prudência: quando o *nosce te ipsum* [conhece-te a ti mesmo] seria a fórmula para a destruição, esquecer-se, mal entender-se, empequenecer, estreitar, mediocrizar-se torna-se a própria sensatez. [...] É preciso manter toda a superfície da consciência — consciência é superfície — limpa de qualquer dos grandes imperativos. Cautela inclusive com toda palavra grande, com toda grande atitude! (EH, por que sou tão inteligente,

p.9)

Quem vivencia o absurdo não sabe mais quem é, torna-se estranho a si mesmo, descobre que o conhecimento é impossível (GC, 112), que mesmo as nossas vivências mais íntimas são inventadas (A, 119), que não há relação entre palavras e coisas senão enquanto poesia, como aquilo que se coloca em uma vivência após o seu final. Preso entre absurdo e nostalgia, cabe ao revoltado a construção de um novo universo de sentido, numa luta desesperada para a construção impossível de um sentido que aplaque a nostalgia e se coadune com as experiências que surgirão a partir da vivência de seu sentimento.

Mesmo as lembranças que são simbolizadas a partir da nostalgia também são inventadas. Dentro da perspectiva colocada por Nietzsche no aforismo 119 de *Aurora*, nossas vivências são o desenrolar da luta de forças e instintos que constituem nossa vida. Essa luta é imperscrutável e o que sabemos dela é apenas seu resultado final (GC, 354). A nostalgia é retroalimentada por tudo aquilo que nela colocamos, e colocamos signos, palavras, canções, pessoas como semiótica, como nuances daquele sentimento original sem que, de fato, a ele correspondam plenamente. Assim como Camus afirmou que o conhecimento reporta-se à poesia (MS, p.22), Nietzsche afirmou que o nosso conhecimento atribui-se como criação e invenção, como tentativa de reconstituição de um processo que nos é estranho em seus eventos principais e que, por isso, acaba convertendo-se em espaço de criação, consagrando o *ethos* do artista que embeleza seu sofrimento para emprestar significação e beleza a seu próprio caráter no cultivo e, assim, acaba recriando o mundo que, até então, era destituído de sentido.

Tal criação de si mesmo ocorre em um processo *pathetico*, onde o indivíduo irá enfrentar o já mencionado jogo de acerto e erro em busca da medida onde sua ação pode ser legítima, na prática daquela proibidade imposta por seu sentimento na busca da justa medida. Este *pathos* se confere enquanto padecimento fisiológico, do corpo que sofre as dores e de um espírito que sente as frustrações da ausência de sentido confrontada com a exigência de unidade. *Pathos*, no grego, está tanto para vivência quanto para destino, como “sentimento duradouro, global e confiante” (VIESENTEINER, 2009, p.149/150). No escaldar de um *pathos* o indivíduo “queima como madeira verde” (HH, prefácio, 3). Para quem é profundo, todas as vivências são escaldadas de forma lenta, pois a proibidade que se impõe no enfrentamento

exige o esgotamento daquele sentimento, esgotamento este que é impossível na proporção em que é impossível o esgotamento de qualquer coisa.

Sem esgotar um sentimento, porém, há um ponto em que o espírito e doença se cansam um do outro (GC, 295 e HH, prefácio, 1). Nietzsche compara o *pathos* de uma vivência com a convalescença do corpo que, após esgostar lentamente uma vivência, dela se fartou, despedindo-se quando a vivência dos excessos, a busca e o encontro dos próprios limites enquanto lançado na paixão cria uma sabedoria prática, que transborda após não poder mais ser contida no isolamento do espírito que vivencia. e que, para ser partilhada, converte-se em um *ethos*, em um conjunto de experiências oriundo daquela vivência e que será fonte de novas máscaras, missões, deveres.

Cabe ainda reafirmar que se trata de um *ethos* que, por seu próprio movimento, não pode se ver convertido em código de ética e, conseqüentemente, em moral, por ter sido forjado na vida e não aprendido como “catecismo” ou obrigação moral. Ele mantém aquele vínculo do qual Camus fala em *O mito de Sísifo*, o do suporte de carne do pensamento que não se transforma em ideia pura por ter consciência de seu caráter fragmentário, parcial e estritamente individual. Ao mesmo tempo, não se confunde com a vivência na medida em que, ao ser construído *a posteriori*, também é inventado e será rememorado e transmitido enquanto criação, arte. Toda a vivência termina por constituir-se em signos de comunicação, para si e para o outro (ABM, 20). Neste momento, ela se converte em sabedoria prática transbordante. Mas também neste momento ela deixa de ser uma vivência. Ela abandona o corpo, e o que resta é uma sensação de gratidão, de um dever cumprido que resulta em abertura para a assunção de novos deveres, na disposição para novas descobertas.

Uma vivência só pode sobreviver como nostalgia. Após esgostada, seu conteúdo incomunicável, *pathetico*, só pode sobreviver enquanto símbolo da nostalgia de um vivenciar que não pode ser retomado ou revisitado. Ao contemplar uma paixão que se desenrolou no passado, ou ao rememorar um sentimento, há o distanciamento oriundo do fato de que rememorar não é reviver. No entanto, quando uma vivência é enfrentada com honestidade, esgotada até o extremo, ela passa, torna-se nostalgia, como aquele sentimento original que faz com que se julgue a vida absurda em nome de um sentido que não é definível e que não pode ser delimitado

pela razão. Todo lembrar de uma vivência será feito por meio de signos, e estes signos não correspondem de forma alguma à plenitude de uma vivência. São nuances, perspectivas, inspirações que tornam a comunicação de um sentimento em algo rico, inesgotável em possibilidades de formas e, ao mesmo tempo, impossível; pois, uma vez que um signo se forma a partir de uma nuance, ele não pode corresponder ao todo da experiência que está gravada no corpo de quem padeceu de uma paixão que, após escaldada, integra sua nostalgia.

Em algum momento há de se abandonar a probidade, pois, como dissemos acima, a prática da probidade leva à tentativa de esgotamento da vivência e a correspondência entre vivência e sentimento impede tal esgotamento pelo fato das experiências humanas serem inesgotáveis. Sem o abandono da probidade, o indivíduo ficaria para sempre na mesma vivência e não adquiriria esta sabedoria, de caráter prático, limitado e que, para Camus, permite a superação do niilismo. A probidade, por probidade (VIESENTEINER, 2009, p.194), abandona a si mesma quando o corpo se cansa daquele sentimento e impõe-se o dever da transformação do incomensurável em universo de sentido.

O resultado do itinerário traçado por aquele que vivencia um sentimento de forma honesta até seu esgotamento é, conforme afirmamos acima, a aquisição de uma sabedoria prática. Sem recurso à moral, o indivíduo está efetivamente ligado às consequências de seus atos. Não há possibilidade de justificação uma vez que não mais existe autoridade apta a julgar. A sabedoria que resulta de uma vivência será adquirida à proporção em que o paciente tangencia os próprios limites, suas possibilidades de ação e, dentro da perspectiva do jogo de acerto e erro que mencionamos acima, aceita as consequências dos erros sobre si, sem imputá-las à divindade ou aos outros. Como no exemplo que trouxemos ao tratar de Meursault em seu julgamento, o indivíduo privado de valores morais, que foi arrancado de sua plenitude pela descoberta absurda, está disposto a agir no limite e a aceitar as consequências de sua transposição. Há um paradoxo envolvendo a questão dos limites, uma vez que estes sempre se expandem na própria violação, pois quando um limite é transposto, ele é novamente fixado em outro ponto, enquanto “aquele que ousasse ultrapassá-lo seria impiedosamente golpeado” (L'ET, p.107).

A lembrança na carne das consequências do tangenciamento dos limites

durante uma vivência – será desta forma que o paciente “consentirá utilizar a experiência passada para fundamentar os seus atos futuros” (HENGELBROCK, 2006, p.98). E é assim, no equilíbrio que é quase uma ascese que o revoltado descobrirá o que Hengelbrock chama de *ethos* do absurdo (2006, pp.98/99).

O que o espírito absurdo encontra ao fim de seu itinerário? “ilustrações e o sopro das vidas humanas” (MS, p.74). As ilustrações são as traduções parciais que a memória trará, por meio de símbolos, àquilo que, depois de vivenciado, converteu-se em nostalgia. E tais ilustrações, ao serem comunicadas, adquirem sentido na medida em que correspondam a nuances do sentimento que fundou a revolta. E também serão comunicadas aos outros, uma vez que a revolta revela uma alteridade que exige a comunicação como elemento de autorreconhecimento do revoltado e como um dos limites impostos pelo próprio movimento de revolta que reconhece o valor revelado na descoberta absurda no outro justamente pelo fato de um valor só se confirmar na medida em que passa do fato ao direito (HR, p.27), convertendo-se em valor corrente. E o sopro de vidas humanas refere-se ao fato de que estes símbolos só podem adquirir sentido quando relacionados às experiências vivas, como ilustrações de formas de vida que vão “ensinar”, como exemplo, as formas em que sentimentos que são correntes e que impõem vivências para outras pessoas são por elas enfrentados. O absurdo é incomunicável enquanto sentimento, mas o *pathos* revoltado implica em ação e a ação, como caractere externo do padecer, como entredois daquela ação reativa que mencionamos no início deste capítulo, pode ser descrita artisticamente enquanto narrativa, e analisada em suas origens e fenômenos.

A sabedoria prática também consiste naquela atitude que permite que alguém passe a “velejar com todos os ventos”. Conforme apontamos acima, Camus apontou esta mesma atitude nos *Carnets*, justamente na época de concepção do segundo ciclo de sua obra, durante a elaboração de *A peste*, e a registrou em diversos momentos nas obras do ciclo da revolta. Os limites ultrapassados, as consequências sentidas na pele, as lembranças gravadas no corpo de quem escalda uma vivência intensa resultam na aquisição de uma “moral de grande estilo” (C1, citado em HENGELBROCK, 2006, p.83), na “moralidade” de um homem livre que pode até culminar na adesão à moral corrente, mas sabendo que é possível ser virtuoso por capricho (HENGELBROCK, 2006, p.99 e HR, p.15) - dada a indiferença moral das

experiências - e que permite, graças ao enfrentamento honesto das paixões que lhe foram impostas, brincar com o resultado de suas vivências, com os signos dela resultantes e enfrentar novas situações, “adquirindo por acréscimo a compreensão e o conhecimento de muitas outras coisas”, como escrevera Van Gogh.

8- UM PROBLEMA DE COMUNICAÇÃO

A respeito da hipótese que apresentamos no capítulo anterior, da apreciação da relação entre absurdo e revolta nos termos de uma vivência, resta ainda tratar de forma mais detalhada uma das questões relacionadas à vivência na forma em que o termo foi recepcionado na filosofia de Nietzsche, a saber, a questão da incomensurabilidade de uma vivência e dos problemas de comunicação correspondentes a tal fato. A necessidade de “tornar-se o que se é” imposta pelos “desabamentos dos cenários” que retiram a justificação e o conforto de uma existência individual é, exatamente por causa de tal desabamento, incomensurável, ou seja, “é um conceito que não pode ser sistematizado ou instrumentalizado” (VIESENTEINER, 2009, p.223).

A linguagem filosófica corrente não serve para expressar a vivência de um indivíduo que atravessa o sentimento do absurdo por sua revolta. O esgotamento da razão absoluta, a não aceitação da irreducibilidade do mundo ao conceito e a vontade, explicação e sistema são “sintomas de covardia” (C1, p.135), afirma Camus, certamente em citação indireta a Nietzsche (ABM, 6). A conceitualização exacerbada retira da experiência seu suporte de carne (MS, p.103), vulgariza-a (ABM, 268) na medida em que implica uma simplificação: a transformação da vivência personalíssima, que é suporte para a experiência mais marcante e transformadora, em signos - estes que, para serem compreendidos pelo outro devem estar esvaziados de todo seu caráter único, de toda carga pessoal e incomunicável que constitui e caracteriza a vivência mesma.

Assim, na medida em que uma vivência profunda implica na aquisição de uma sabedoria prática que permite a construção de um *ethos* de homem livre, este *ethos* torna-se, ao menos em termos racionais, incomunicável, pois comunicação implica em sua conversão em *ética*, em código moral que, para ser transmitido precisa necessariamente estar esvaziado da plenitude de vida que o ensejou.

A aplicação de uma moralidade só se justifica dentro de um universo fechado, com sentido, ou seja, em uma teleologia. Ou a conduta individual apresenta-se como *ethos* advindo da experiência, do enfrentamento de vivências e de seu escaldamento em sabedoria ou como adesão a um código moral que é a tradução do *ethos* de

outra pessoa em signos, estes petrificados (ALMEIDA, 2005, p.131) e tornados em moral que será aceita por comodismo ou por fé, e sempre pela renúncia do mundo paradoxalmente concreto e obscuro das vivências em nome da promessa de sentido e justificação em uma profecia para o futuro. O homem absurdo, por sua vez, só pode viver para o presente, para o eterno presente, desde o momento em que a descoberta absurda é o abandono das teleologias. Não há relação necessária entre efeitos e causas (ABM, 21), e os signos que surgem na conversão de uma vivência em conceito são *criados* metaforicamente, como tradução impossível para uma linguagem desconhecida (MS, p.127, Almeida, 2005, p.76 e ZA, O convalescente, 2).

A consciência, que é apenas a “ponta do iceberg”, a parte mais aparente, tardia e menos valiosa de uma grande razão, cuja ação também nos é incomensurável na medida em que só nos chega à consciência o resultado das forças interiores imperscrutáveis (GC, 354), terá como “matéria-prima” para a formação e aceitação de conceitos estes signos, que são meras “ficções convencionais para fins de designação, de entendimento, não de explicação” (ABM, 21). Assim, aquilo que se acreditava como fundamento do conhecimento humano, a razão reta, esclarecida e capaz de integrar as contradições da existência numa síntese racional ou ao menos razoável não passa de uma metalinguagem, de mentiras da qual se esqueceu de que eram mentiras, de símbolo sobre símbolo, numa falsificação da existência que, após chegar a um bom termo para uma civilização cansada do próprio sucesso, volta-se contra si mesma, no mesmo movimento de esgotamento que está contido em toda criação humana. As sínteses racionais são inventadas e não podem conquistar a unidade que a nostalgia reclama e que é o mote sempre renovado do sentimento do absurdo.

Segundo Nietzsche: “A história da linguagem é um processo de abreviação” (ABM, 268). Para ser compreendido, um signo precisa referir-se a uma vivência comum, “usar as mesmas palavras para a mesma espécie de vivências interiores”. As vivências interiores mais comuns serão, deste modo, as que serão comunicadas de modo mais eficaz, por terem sido atravessadas por um maior número de pessoas e porque o signo que a elas se refere acaba recebendo, por imposição da linguagem, uma compreensão mais unívoca. Deste modo, pode-se afirmar que a univocidade de um termo ou de um conceito estão relacionadas diretamente à vulgaridade de uma vivência e que as vivências mais raras, mais nobres, dificilmente

serão compreendidas, a não ser por aquelas almas “irmanadas”, seja no ouvido (GC, 381), seja nas vivências (GC, 381 e HH, prefácio), e que, vindo desde outras vivências e experiências, também possuam um *pathos* de abundância, uma coleção de vivências escaldadas, de máscaras que lhes permitam “velejar em outros ventos”, compreendendo então aquilo que é único na vida do outro.

Pois um signo é resultado daquela necessidade de criação e superação que é imposta durante o enfrentamento de um *pathos*. Um conceito também pode ter valor estético, pode ser fruto do trabalho de um criador e não de um “lógico”, pois conceitualizar é unir na superfície o que não possui relação na substância, é tratar o semelhante como igual e dar aparência de unidade ao que é diverso. E o indivíduo que já tem dentro de si escaldadas algumas vivências tem aquela sabedoria, fruto de sua honestidade, que o impede de ver um conceito como algo mais do que uma unidade de explicação, que aceita a compreensão pela aparência, pois aceita o limite que lhe é imposto ao pleno conhecimento pelo fato de que a vida, para ser conhecida, deve ser mediada pelos sentidos, conceitos e signos. Assim, longe de implicar em uma rejeição do conceito ou em um irracionalismo, a constatação da vida enquanto *pathos* e a descoberta absurda enquanto um dos sentimentos que implicam em uma relação *pathetica* com a vida resultam em uma reavaliação da função racional, que perde a sua centralidade totalizante para passar a relacionar-se em termos de igualdade com as demais criações que são fruto de uma vivência. Conforme observa Machado:

Não se trata de um aniquilamento da ciência, mas de seu domínio. Em todos os seus fins e todos os seus métodos, ela depende, na verdade, inteiramente de pontos de vista filosóficos, mas o esquece facilmente. Mas a filosofia dominante também deve levar em consideração o problema de saber até que ponto a ciência pode se desenvolver: ela deve determinar o valor. (1988, p.47)

Um conceito tem valor enquanto nuance, e o fato dele não fornecer pleno conhecimento não afasta a necessidade do uso da razão, pois, conforme dissemos anteriormente, a própria descoberta absurda é objeto da razão e a superação do absurdo pela criação desesperada implica na criação de novos signos, conceitos e morais que serão também produtos da razão, sendo que esta agora possui consciência de seu caráter limitado e está ciente do fato que a nostalgia que julga o mundo sem sentido pode ser mitigada, mas jamais desaparece posto que integra, para Camus, a própria natureza humana.

A incomensurabilidade de uma vivência é mais um paradoxo, uma vez que o homem tem a necessidade de comunicar-se (HR, p.325) e aquilo que lhe importa comunicar é fruto de uma vivência incomensurável. Viver antecede à lógica (GC, 121), conforme já mencionamos, e a vida está nessa tensão entre a necessidade de sua transformação em conceito e seu desaparecimento quando tal fato ocorre. Todo signo é fruto de uma vivência e, portanto, guarda uma relação que é, principalmente, estética com seu significado, já que o signo é produto da razão humana que é incapaz de conhecer para além da poesia (ALMEIDA, 2005, p.76). Das pretensões de razão absoluta da cultura ocidental (HR, passim) surge uma crise, que foi “descoberta” por Nietzsche em seu esforço para, conforme afirmou Camus, “tornar desconfortável a situação de seus contemporâneos”(HR, p.93) e que, desenrolada desde o seu pensamento, é o cenário onde se desenvolve o pensamento de Camus³⁹.

Se Camus, em sua filosofia, parte da rejeição nietzschiana dos sistemas em nome de uma apreciação estética/mítica da existência, ele o faz porque o modelo racionalista em que se desenvolveu a filosofia estava esgotado (C2, p.242). A morte de Deus, os deicídios do processo revolucionário, implodiram as teleologias que justificavam e sustentavam a moralidade corrente (HR, p.161 e seg.). As ações tornaram-se indiferentes e os signos esvaziaram-se de significado, o mar foi “inteiramente bebido” (GC, 125). A morte de Deus demorou a ser apercebida pelos homens, segundo Nietzsche, da mesma forma que ainda vemos a luz de uma estrela morta. Talvez mesmo essa luz fria não mais fosse visível nas vivências que resultaram no pensamento de Camus – a tuberculose, a guerra, o sentimento de ser um estrangeiro...

O fato é que a “crise do pensar”⁴⁰ é o universo que torna possível a descoberta absurda. Nietzsche, ao escrever, selecionava seus leitores por meio das vivências que estes tinham atravessado. Nisso consistia sua arte do estilo (HENGELBROCK, 2006, p.83). Porém, tal arte do estilo pressupõe a possibilidade da existência de vivências semelhantes – e quando não existiam pessoas com vivências semelhantes

39 Kaufmann, ao tratar do experimentalismo em Nietzsche, identifica um *Zeitgeist*, desde o qual se expressava uma “insatisfação crescente com os modos tradicionais de expressão” e que “marca o início de um novo período” na história da filosofia. (1970, pp.92/94).

40 Usando expressão de Hengelbrock.

às de Nietzsche, este falava de modo extemporâneo⁴¹ para buscar, no futuro, os “ouvidos aparentados” com quem poderia estabelecer comunicação, para comunicar os signos que surgiram de suas vivências tão únicas – tal possibilidade de semelhança mesmo nas vivências mais diferenciadas transpõe, se não a impossibilidade da comunicação plena de uma vivência, ao menos o risco de um possível solipsismo que poderia resultar de vivências tão raras que jamais poderiam se comunicar por ausência de “vulgaridade” nos signos que delas resultem. A morte de Deus implica no fim das teleologias e universos de sentido e a presunção de plenitude de comunicação (KAUFMANN, 1970, pp.97/98) – ou o adiamento da compreensão plena para o futuro, o que dá no mesmo – dá lugar a um modo de conhecimento que, ausentes os códigos de valores, só pode advir da experiência pessoal, pré-condicionada por vivências personalíssimas que só podem ser transmitidas agora como signo, como resultado de uma relação estética⁴². O esgotamento do racionalismo levou a comunicação a um impasse, entre a vulgaridade e o “mero signo” (VIESENTEINER, 2009, p.251) e, em um dos caminhos possíveis neste impasse insere-se a crise do pensamento.

Não há mais justificação racional plena - a comunicação humana deve então admitir sua dependência da metáfora, poesia e criação, dos signos que vão sendo criados após vivências e então cristalizados em sentido, em moral, revelando-se então absurdos para a razão e em seguida implicando novamente o *pathos* da revolta contra o absurdo. A possibilidade de comunicação e o “método” de Camus para transmitir essa circularidade, este impasse, passa necessariamente pela rejeição categórica a toda tentativa de sistematização da filosofia (ALVES, 2004, p.24). Não é possível encontrar um sistema em Camus – mas a própria rejeição da forma sistemática de pensar e a conseqüente construção de uma filosofia através de ciclos articulados em discursos diferenciados possui toda uma justificativa que é também filosófica e que implica em um questionamento do status mesmo da filosofia enquanto “discurso articulado da razão visando a descoberta da verdade”...

41 Em palestra proferida na Universidade de Uppsalsla em 1957, Camus abordou o tema da extemporaneidade nos seguintes termos: “A arte não pode ser um monólogo. Quando, mais solidário e menos famoso, o artista apela para a posteridade, ele está meramente reafirmando sua vocação fundamental. Considerando um diálogo impossível com seus contemporâneos surdos ou desatentos, ele apela para um diálogo mais abrangente com as gerações que estão por vir.” (RRD, p.167 – as traduções desta obra são de nossa autoria)

Os signos articulados em linguagem também possuem um caráter paradoxal, uma vez que, ao mesmo tempo em que sua compreensão implica em uma certa vulgaridade, seu uso é, desde uma perspectiva absurda, transgressor, pelo fato de que um signo, como afirmamos acima, une realidades diversas pela aparência (Z, o convalescente), violentando as realidades que são inacessíveis e criando unidade onde não existe. De acordo com Benoit:

Nomear é, de fato, aproximar à força determinados setores da realidade que são semelhantes ou têm certa semelhança. E, ao mesmo tempo, é uma elevação porque são produzidos vínculos entre diferentes setores da realidade, são concebidas intelectualmente relações entre conceitos. (2009, p.129)

O signo, o conceito e mesmo a obra de arte implicam uma tensão, um duplo movimento de afirmação e negação do mundo, pois ao mesmo tempo em que não é possível integrar a realidade como um todo em uma criação estética – inclusive, tal incompletude pode ser vista como uma “vantagem” na adoção dos valores estéticos, já que estes permitem uma “aproximação descritiva ao invés de uma normativa” (KAUFMANN, 1970, p.130) - também não é possível prescindir desta mesma realidade na criação dos signos que serão resultantes do padecimento e do curtimento de uma vivência. O resultado deste *pathos* é artístico, pois implica na unificação das criações humanas como obra de arte. Nesta perspectiva, o conceito é válido em sua intenção estética de corrigir a existência e até mesmo o sistema filosófico fechado é válido enquanto modo de expressão de um modo de vida resultante de uma abundância.

A arte, a obra de arte, transmite sempre algo de uma vivência, deixando de fora porém quase um universo de nuances que lhe escapam. Resta desta tensão a relação, uma nova tensão entre criação e nostalgia, na relação que os signos todos que povoam a razão guardam com a mitologia pessoal de cada indivíduo e povo. A nostalgia não se confunde com, mas refere-se aos mitos que integram as contradições e incompletudes de cada pessoa, povo ou época e que, enquanto fontes dos contrários mesmos que estão em cada relação de tensão que caracterizam um *pathos*, legitimam os signos criados para, em um momento posterior, julgá-los absurdos após seu esgotamento – pois o mito cala-se perante a lógica e ressurgue quando ela se esgota (ALMEIDA, 2005, p.47). Todas as virtudes

têm um tempo (GC, 159), que é dado nessa relação da criação e da nostalgia humanas.

O problema de comunicação ao qual aludimos neste capítulo vem do fato de que, ao mesmo tempo em que uma vivência legítima é incomensurável, que sua comunicação é dependente da existência de outros indivíduos com vivências similares e que, mesmo dentro dessa similitude, a comunicação plena é impossível, o movimento de revolta implica, necessariamente, em alteridade e impõe a comunicação (ALVES, 2004, p.100), pois o revoltado só se reconhece no outro, uma vez que o valor revelado pela revolta depende de uma “passagem do fato ao direito” (HR, p.27), de um reconhecimento que precisa se impor desde a perspectiva do oprimido ante ao opressor e também mediante o reconhecimento de que o enfrentamento da condição absurda do homem, da sua vontade de vida oposta à certeza da morte, é o enfrentamento de uma condição comum. Ou seja, o absurdo implica em revolta, que é uma vivência comum, mas que não se converte em vulgarização por resultar de um sentimento que é estritamente individual.

Tal tema recebe importância no pensamento de Camus pelo fato de que o sentimento de absurdo em relação à própria existência é um lugar-comum na contemporaneidade (HR, p.20). A já mencionada crise do pensar força simultaneamente muitos indivíduos a depararem-se com o niilismo e, posto que este é visto como um ponto de partida, a comunicação de seus *pathos* se torna possível na multiplicação das nuances e perspectivas oriundas do enfrentamento simultâneo do absurdo por uma infinidade de revoltas, bem como pelo fato de que a superação do niilismo no movimento de revolta decorre pelo *ethos* da criação artística que depende justamente da alteridade - que é resultado deste mesmo movimento de revolta. Trata-se, nos termos da filosofia de Nietzsche, daquele “espaço de discordância”⁴³ existente entre amigos (ABM, 27), que podem compreender-se uns aos outros dando uma margem para erros, mal-entendidos e confusões, posto que utilizam os signos de comunicação de formas diferentes, particularíssimas, sem, contudo, impossibilitar a comunicação, justamente porque o espaço de comunicação

43 Esta noção de abertura para a discordância e a reinterpretação também aparece em Camus, mais especificamente em discurso proferido para *L'Amitié Française* em março de 1945 (RRD, p.46) e é reafirmada no prefácio à edição americana de suas peças (C, prefácio, pp.14/15).

oriundo da revolta permite que cada indivíduo possa inventar as próprias emanações e interpretar tudo o que obtém de seus interlocutores segundo o *locus* único de suas vivências, de sua nostalgia e de sua capacidade de criação. Se todo o saber retorna à poesia, a comunicação possui o caráter dúplice de tornar um signo qualquer, ao mesmo tempo, em instrumento de comunicação e diálogo e ferramenta para obter distância e exclusividade. “A descrição de uma condição absurda, não encontrando outro ponto de repouso que não seja a espessura de uma constelação de signos, converte-se em produção de sentidos – em invenção.” (PINTO, 1998, p.150)

Para Camus, a descoberta do absurdo pode ser interpretada como o primeiro passo no processo de “tornar-se o que se é” afirmado por Nietzsche em *Ecce homo*, uma vez que corresponde ao momento exato em que o indivíduo percebe que não faz a menor ideia de quem seja. A partir de sua revolta, contra essa relação de incerteza, o revoltado irá construir a si mesmo, cultivar-se até que, após submeter-se ao “universo” do sentimento do absurdo, encontre uma sabedoria transbordante como mel (Z, prefácio, 1) – o pensamento mediterrâneo, o encontro do meio-dia, a conquista da medida são os momentos em que o revoltado, curtido por sua própria condição, a supera na conquista de si mesmo e, a partir desse momento, irá comunicar seu *ethos*, sua abundância, para os outros homens, criando, a partir dessa comunhão imperfeita de vivências, um espaço de comunicação e solidariedade. A relação absurdo/revolta implica na criação de uma outra linguagem filosófica, que nada rejeita da criação humana para fazer da impossibilidade do conhecimento pleno uma oportunidade para a radicalização, a sobreposição de nuances que, em vez de tentarem totalizar o conhecimento, expandem-no na multiplicação das formas, perspectivas e pontos de vista. Como que retomando afirmação elaborada por Nietzsche, o mundo novamente torna-se infinito:

Não podemos enxergar além de nossa esquina: [...] mas penso que hoje, pelo menos, estamos distanciados da ridícula imodéstia de decretar, a partir de nosso ângulo, que somente dele pode-se ter perspectivas; o mundo tornou-se novamente “infinito” para nós: na medida em que não podemos rejeitar que ele encerre infinitas interpretações. (GC, 374)

A caracterização da revolta enquanto *pathos*, já contemplada nos comentadores de Camus – especialmente em Hengelbrock – unida ao inegável parentesco que o pensamento de Camus guarda com o de Nietzsche, lança luz em nosso projeto de oferecer uma abordagem daquilo que trataremos por caráter

interdiscursiva do pensamento de Albert Camus. Nossa tentativa de tratar da revolta como vivência do absurdo tem por perspectiva a demonstração de que há em Camus um projeto coerente que reúne genealogia, fenomenologia, filosofia, crítica literária e histórica, romance, ensaio e teatro como discursos múltiplos para enfrentar a multiplicidade das possibilidades de transmissão de uma vivência que é única e que, justamente por ser incomensurável, torna-se rica em formas de manifestação. Abandonada a esperança de tudo explicar, resta a tentativa de iluminar aquele recôndito do ser que sempre resiste à exposição de modo não a torná-lo evidente, mas a ressaltar sua existência e sua constante emergência nas diversas manifestações do espírito humano.

Em anotação dos *Carnets* no período de 1956/1957, Camus ressaltou que:

N. [Nietzsche] percebeu. Multiplicação de experiências, mas controladas, orientadas na direção do melhor ser e da mais elevada época, de extrema liberdade por disciplina – e a vida arriscada, sem trégua, como uma sanção permanente – na solidão aceita e pródiga, inclinada diante do ser humano apenas, secretamente. Nada mais diz, mas dá sentido a um discurso mais elevado e fala apenas reportando-se a... (para quem está perdendo a memória, o diário é como um instrumento de certa ascese...) (C3, p.186, tradução modificada pelo autor).

Pela multiplicação das experiências humanas dentro de um *pathos*, Camus, inevitavelmente, precisou multiplicar suas formas de estilo para abordar tal pluralidade. O “sistema” de ciclos é uma tentativa de transpor a incomensurabilidade da vida na pluralidade das manifestações criativas, não para explicar e definir – ou seja, dissipar – o absurdo e aplacar a revolta, mas para exercitar as possibilidades contidas nos limites da condição humana - “Oh, minh'alma, não aspira à vida imortal, mas esgota o campo do possível”, fez constar Camus, citando Píndaro, na epígrafe de *O mito de Sísifo*. Os limites tornam novamente o mundo infinito, como escreveu Nietzsche. E a criação sem amanhã de Camus caracteriza-se, conforme demonstraremos a seguir, como uma incursão a este novo infinito que surge, paradoxalmente, do abandono das teleologias e dos sistemas de pensamento e fé baseados no eterno.

9- IMAGEM, SÍMBOLO, ROMANCE

Se nossa hipótese mostrou-se viável, ou seja, se é possível efetuar uma leitura da revolta em Camus como uma vivência do sentimento do absurdo, e se uma vivência é sempre incomensurável, resta agora, neste momento de nossas reflexões, tratar da forma em que o problema da incomensurabilidade é abordado dentro do texto camusiano, posto que, conforme tratamos no capítulo anterior, a incomensurabilidade não pode servir de óbice para a comunicação entre os indivíduos que passam pela revolta, especialmente pelo fato de que da revolta resulta uma espécie de solidariedade (HR, p.29), em uma relação de alteridade que só se funda no reconhecimento mútuo e no diálogo (HR, pp. 325 e 326). Assim tentaremos demonstrar os caminhos possíveis para o pensamento e sua comunicação a partir da descoberta absurda e consequente abandono das teleologias.

Da rejeição à filosofia sistemática, Camus chega à conclusão de que o pensamento corresponde à ordenação estética de símbolos. Antes de avançarmos nas consequências desta afirmação, cabe-nos abordar a questão do simbólico na obra de Camus. O texto referência para compreensão do tema é o estudo sobre Franz Kafka que encerra *O mito de Sísifo*. Retomando as conclusões às quais alcançamos na leitura do *pathos* de revolta como vivência nos capítulos anteriores, vemos que uma situação vivenciada enquanto *pathos* deixa, após seu escaldamento, apenas uma imagem daquilo que de fato se passou - imagem imperfeita, disforme e que não corresponde de maneira nenhuma à integridade daquela realidade vivenciada. Uma vivência apenas sobrevive como nostalgia, como a lembrança de uma plenitude que se esvaiu e que, por isso, não mais pode ser revisitada senão como vislumbre de imagens desconexas e, em si, não comunicáveis, pois resultantes de uma experiência radicalmente subjetiva.

Para Camus, tal desconexão adquire uma radicalidade tal que o leva a afirmar: "[...]só se pensa através das imagens" (C1, p.18. Ver também CARVALHO, 2010, p.42). Mesmo de suas próprias vivências pessoais, remetentes àquele universo de sol e miséria da Argélia ao qual fizemos menção no primeiro capítulo, o que restou são apenas algumas imagens, ilustradas já nas coletâneas de ensaios que

constituem suas obras de juventude. Na obra de Camus, desde suas primeiras manifestações, o pensamento terá por função primordial a criação de um mundo (MS, p.102) em que tais imagens possam ser integradas em um todo compreensível (CARVALHO, p.150) que viabilize sua comunicação e permita a construção das relações de diálogo e alteridade nas quais funda-se a revolta. Na perspectiva da descoberta absurda, não resta mais a ilusão de fornecer às imagens uma integração sistemática que possa fazer reviver a plenitude de seu sentido.

A criação deste universo requer a conversão de tais imagens em símbolos. Para Camus, "um símbolo é sempre genérico"(MS, 127), de modo que, para que a comunicação de uma imagem torne-se possível, esta deve, em sua conversão, estar despida de toda carga de subjetividade para adquirir um caráter indeterminado. Tal fato guarda um caráter dúplice, a saber, o de tornar a imagem que representa uma vivência única em algo vulgar e, ao mesmo tempo, múltiplo em possibilidades de comunicação e interpretação, pois, conforme escreveu Camus, ainda no ensaio sobre Kafka, "Um símbolo sempre ultrapassa aquele que o usa e o faz dizer na realidade mais do que tem consciência de expressar"(MS, p.127).

A linguagem simbólica funda um indeterminismo na comunicação na medida em que o criador de um símbolo não controla a significação de que este poderá obter após ser transmitido a outros indivíduos. Assim, se o pensamento só se formula através de imagens e a comunicação por símbolos construídos a partir de imagens do real e não de realidades, disso resulta a impossibilidade da comunicação plena. Para Camus:

Um símbolo, de fato, supõe dois planos, dois mundos de ideias e de sensações, e um dicionário de correspondências entre um e outro. Este léxico é o mais difícil de estabelecer. Mas tomar consciência dos dois mundos presentes significa enveredar pelo caminho de suas relações secretas. Em Kafka esses dois mundos são o da vida cotidiana, por um lado, e a inquietude sobrenatural, por outro lado. Parece que assistimos aqui a uma interminável exploração da frase de Nietzsche: "Os grandes problemas estão na rua".(MS, p.129)

Há um paralelo entre a realidade vivenciada, que é incomunicável e resume-se à imagem, e o símbolo, que tenta demonstrar algo dessa imagem despersonalizando-a. As relações entre imagem e símbolo são, como lemos no trecho acima, secretas. O símbolo é, na melhor das hipóteses, "uma faceta do diamante cujo brilho interior se resume sem limitar-se"(MS, p.101) e assim a obra, fruto do pensamento por símbolos, será fecunda "por causa de todo um

subentendido de experiência cuja riqueza se adivinha"(MS, p.101).

O símbolo permite que a comunicação se enriqueça, apesar da vulgarização que lhe é característica, por causa desse todo subentendido. Assim como o emissor de um símbolo guarda um universo de vivências ao qual este fará remissão, ainda que de modo indireto e inexato, seu receptor também o acolherá conforme sua própria nostalgia de plenitude, significando-o de acordo com suas próprias vivências, numa relação que também é única, radicalmente distinta da significação original dada pelo criador dos símbolos, embora a ela referente. A esta pluralidade comunicativa Carvalho denomina capacidade de penetração (CARVALHO, 2010, p.264)⁴⁴.

A descoberta absurda também é a descoberta de uma incompatibilidade entre as palavras e as coisas que estas designam. Se o pensamento ainda é possível após tal descoberta, isso não se dá desde uma fundamentação sistemática ou racional. A descoberta absurda, em última instância, leva à indeterminação, à total aleatoriedade das condutas humanas. Se virtude e vício são apenas caprichos (HR, p.15) e a vontade de sistema é sintoma de covardia, o pensamento só pode desenvolver-se – pois o absurdo, como já alegamos anteriormente, não implica em uma rejeição da razão – partindo de um fundamento que é extra-racional.

Novamente citamos Camus em sua apropriação da máxima nietzschiana de que “A vida não é um argumento” (MS, p.23). Apesar da falta de sentido da vida, do divórcio entre homem e mundo, da nostalgia sempre insatisfeita e da ausência de correspondência entre vivências, imagens e símbolos, a vontade de viver impõe-se. Raciocina-se, apesar do absurdo, e vive-se mesmo que a vida seja incomensurável, absurda ou cruel; Mas onde encontra o indivíduo que vivencia a revolta este fundamento para o pensar e o viver? Nas situações-limite⁴⁵. Como anotou Camus

44 Hengelbrock também faz menção a esta capacidade ao afirmar que “O encurtamento intencional da expressão linguística, a busca confrontação entre o discurso culto e as sensações simples tornam a compreensão difícil para quem não penetra o pensamento e não consegue atingir as sensações.” (2006, p.25). Há aqui a mesma correlação entre as sensações físicas/emocionais e a penetração dos pensamentos a elas relacionados, mas nesta perspectiva, fundando um elemento de distância em relação aos que não possuem tal capacidade. Trataremos, neste capítulo e no próximo, da questão da comunicação como elemento de distância.

45 Segundo Soares (2010, p.65), Camus toma o conceito de situação-limite diretamente de Karl Jaspers.

em seus *Carnets*:

O mundo absurdo começa por não poder ser analisado com rigor. Evoca-se e imagina-se. Assim, este mundo é o produto do pensamento em geral. Isto é, da imaginação precisa. É a aplicação à conduta da vida e a estética de um certo princípio moderno. Não é uma análise. Mas uma vez que este mundo foi delineado em traços genéricos, colocada a primeira pedra (não há senão uma), filosofar torna-se possível – ou mais exatamente, se bem o compreendemos – torna-se necessário. A análise e o rigor são exigidos e reintroduzidos. São o pormenor e a descrição que triunfam. (C2, p.256/257)

É na vivência do absurdo na revolta que o indivíduo encontrará tal fundamento: nas situações-limite o indivíduo encontra o fundamento para dirigir sua conduta no mundo que é, como escreveu Camus, apenas genericamente delineado. É o que compreendemos, por exemplo, na leitura das peças de teatro que integram o ciclo da revolta. Calígula, da morte de sua irmã e amante Drusilla, tira a conclusão de que “os homens morrem; e eles não são felizes” (C, ato 1, p.13) e desta premissa desenvolve uma lógica da total equivalência das ações, na qual, pela inexistência de moralidade ou justiça, equiparam-se assassinato e virtude. Movido por uma nostalgia impossível (C, ato 1, p.11), Calígula dedica-se, desde então, a um grande trabalho de pedagogia (C, ato 1, p.18) do absurdo que consiste em tirar consequências dessa certeza da infelicidade e morte futuras e demonstrar na vida de seus súditos a arbitrariedade do mal que ele passará, voluntariamente, a encarnar de modo a personificar a ausência de diferenças morais entre o vício e a virtude, entre o bem e o mal.

Cherea: Certamente eu acredito que algumas ações são – devo dizer? – mais louváveis do que outras.

Calígula: E eu acredito que todas estão no mesmo pé.

Cherea: Eu sei, Caius, e é por isso que não te odeio. Eu entendo e, até um certo ponto, concordo com você. Mas você é nocivo e deve partir. (C, ato 3, p.28)⁴⁶

Não há refutação lógica, no absurdo, para a total equivalência proposta por Calígula. Ainda assim Cherea opõe-se radicalmente à “pedagogia” do Imperador. Seu argumento não tem origem racional mas fundamenta-se em sua vontade de ter uma vida longa e em paz: “Eu considero você nocivo, uma ameaça constante. Eu gosto, eu preciso me sentir seguro. Assim como a maior parte dos homens. [...] Eu quero saber onde estou, e permanecer seguro” (C, ato 3, p.26). A vida é o valor resultante do absurdo – por isso ele faz tabula rasa – e a defesa da vida - a rejeição

⁴⁶ As traduções referentes ao teatro de Camus são de nossa autoria.

do assassinato e do suicídio - serve de limite à equiparação absoluta das pessoas e coisas. O fato de que as pessoas morrem não significa que elas não possam ser felizes. Este conhecimento, a descoberta do niilismo, é apenas um ponto de partida e a felicidade não está interdita desde este momento. Não há, de fato, relação entre a descoberta absurda e a infelicidade ou, se há, esta relação é dada racional e arbitrariamente por Calígula desde a radicalidade de sua liberdade de criador – Calígula textualmente afirma-se como artista ao agir deste modo (C, ato IV, p.27) - e nada impede, uma vez que pensar é integrar imagens de forma arbitrária, que outro indivíduo faça a associação contrária e transforme o absurdo em oportunidade para a felicidade:

Cherea: Porque o que eu quero é viver e ser feliz. Nenhum dos dois é possível, em minha opinião, se o absurdo for levado à suas conclusões lógicas. Como você pode ver, eu sou um tipo comum de homem. Claro, há momentos onde eu, para me livrar deles, desejo a morte daqueles que amo ou desejo mulheres que me são vedadas por laços de parentesco ou amizade. Se tudo fosse lógico, eu mataria ou fornicaria em tais ocasiões. Mas eu considero que essas fantasias passageiras não possuem grande importância. Se todos as realizassem, o mundo seria impossível de viver, e a felicidade também. E essas, eu repito, são coisas importantes para mim. (C, ato 3, pp.27/28)

Por honestidade e fidelidade ao absurdo, o revoltado aferra-se à sua própria vida e vontade de viver. Conforme lemos em *O mito de Sísifo*: “No apego de um homem a sua vida há algo mais forte que todas as misérias do mundo. O juízo do corpo tem o mesmo valor que o do espírito, e o corpo recua diante do aniquilamento.” (p.23). A vida confunde-se com o absurdo, o que faz com que este não seja combatido mas sim que a vida seja erigida à dignidade de valor a ser preservado. E se há um valor, novamente se impõe aquela forma de pensar onde, de certeza em certeza, pode o pensamento chegar às suas conclusões (HENGELBROCK, 2006, p.46).

A sabedoria prática que é expressão do *ethos* que resulta da revolta constitui-se em algo a ser conquistado no enfrentamento de uma vivência, pelo tangenciar dos limites de cada situação. É o que lemos em *O mal-entendido*, peça que ilustra a história de Martha e sua mãe. Ambas mantêm uma hospedaria e, regularmente, cometem crimes contra os hóspedes sem que tal prática implique em remorsos ou sofrimentos até que, por ironia do destino, o hóspede a ser assassinado é Jan, filho da dona do hotel, irmão de Martha e que, afastado de ambas por muitos anos, ocultou sua identidade para surpreendê-las e presenteá-las. Se receber ou matar

hóspedes era indiferente para as protagonistas, o ato de matar o próprio irmão e filho traça uma linha, marca um limite. A partir dali as duas não mais poderiam viver impunemente. O sofrimento instala-se e a indiferença cessa.

A mãe: [...] meu velho coração, que sempre guardou indiferença para tudo, hoje aprendeu o que sofrimento significa, e não sou jovem o suficiente para ficar de acordo com isso. De qualquer modo, quando uma mãe não é mais capaz de reconhecer seu próprio filho, é claro que seu papel na Terra terminou.

Martha: Não. Não se a felicidade de sua filha precisa ser assegurada. E não mesmo que meu coração, minhas esperanças são despedaçadas quando te ouço falar desta forma nova, surpreendente – você que me ensinou a não respeitar nada.

A mãe: Isso apenas prova que em um mundo onde tudo pode ser negado, existem forças inegáveis; e que nessa terra onde nada é certo nós temos nossas certezas. [amargamente] E o amor de uma mãe por seu filho é agora minha certeza. (M, ato 3, pp. 5/6)

A linha que divide quais condutas são ou não permitidas só é descoberta após o enfrentamento de uma situação-limite. Como escrevera Camus em trecho que citamos acima, o pensamento torna-se novamente possível com esta “verdade revelada”. Depois de vivenciar o absurdo, o indivíduo sabe onde está seu limite, e nele fundamenta suas condutas e pensamentos que não mais terão a pretensão de tudo explicar por estarem vinculados a um caráter estritamente prático, relacionado às situações em que foram forjados e que, não sistematizados, terminam por sempre se reduzirem e remeterem ao símbolo e à sua provisoriedade e isolamento. O símbolo só mantém sua riqueza comunicativa quando é contemplado sem ser levado ao esgotamento, quando seu uso preserva algum espaço de significação e identificação para a atitude criativa do interlocutor. O pensamento passa a consistir em um grande esforço descritivo.

Em Camus, tal esforço será organizado de modo a ser apresentado na forma de ciclos temáticos. Cada um dos temas dentre os quais a obra é estruturada (absurdo, revolta e medida) será descrito, exemplificado e delimitado em um ciclo específico, denominado por Camus como “Sem amanhã”, composto por romance, ensaio e peças de teatro. Enquanto isso, as obras da juventude, que não integram nenhum dos ciclos, têm a função específica de servir de cenário, delineando em traços genéricos as imagens da nostalgia, que são postas sem mediação, poeticamente. Conforme afirma Camus na introdução a *O avesso e o direito*:

Cada artista mantém, assim, no fundo de si mesmo, uma fonte única que alimenta durante a sua vida o que ele é e o que diz. Quando a fonte secou,

vê-se pouco a pouco a obra endurecer, fender-se. São as terras ingratas da arte que a corrente invisível já não irriga. Com o cabelo já raro e seco, o artista, protegido com palha, está maduro para o silêncio, ou para os salões, o que vêm a dar no mesmo. Por mim, sei que a minha fonte está em O Aveso e o Direito, nesse mundo de pobreza e de luz em que vivi por muito tempo e cuja recordação me preserva ainda dos dois perigos contrários que ameaçam todos os artistas: o ressentimento e a satisfação. (EE, introdução, pp.11/12)

Posto o cenário, as imagens serão apresentadas de forma mediata, ou seja, racionalmente convertidas em símbolos, e a forma utilizada por Camus, por excelência, para tal integração simbólica em um todo coerente para comunicação é o romance. “Se queres ser filósofo, escreve romances.” (C1, p.18), anotara Camus em seus *Carnets* no mesmo parágrafo onde aludira ao fato de que só se pensa por imagens.

O plano de ciclos temáticos é uma estratégia para a superação dos limites da comunicação oriundos da descoberta absurda, por meio da sobreposição de obras referentes a um mesmo tema, onde cada obra é estruturada em uma espécie de discurso e cada discurso assume um papel específico na necessidade de atingir uma impossível – e por isso os ciclos são designados pela expressão “sem amanhã” – comunicação da plenitude do significado das imagens e símbolos que são comunicados. A impossibilidade de comunicação plena oriunda da incomensurabilidade da vida resulta na multiplicação das nuances, nas tentativas de vislumbrar as faces do diamante de mil faces que corresponde às vivências individuais. Assim, a função do romance dentro dos ciclos é a de integrar os símbolos e conceitos em um universo fechado onde estes podem ganhar um sentido que não possuem na realidade.

Para Camus, toda relação entre símbolos constrói-se de forma estritamente estética. Como lemos em *O mito de Sísifo*:

Eis também umas árvores, e eu conheço suas rugosidades, a água, e experimento seu sabor. Esses aromas de ervas e de estrelas, a noite, certas noites em que o coração se distende, como poderia negar esse mundo cuja potência e cujas forças experimento? Mas toda a ciência desta terra não me dirá nada que me assegure que esse mundo me pertence. Vocês o descrevem e me ensinam a classificá-lo Vocês enumeram suas leis e, na minha sede de saber, aceito que elas são verdadeiras. Vocês desmontam seu mecanismo e minha esperança aumenta. Por fim, vocês me ensinam que este universo prestigioso e multicolor se reduz ao átomo e que o próprio átomo se reduz ao elétron. Tudo isto é bom e espero que vocês continuem. Mas me falam de um sistema planetário invisível no qual os elétrons gravitam ao redor de um núcleo. Explicam-me este mundo com uma imagem. Então percebo que vocês chegaram à poesia: nunca poderei

conhecer. Tenho tempo para me indignar? Vocês já mudaram de teoria. Assim, a ciência que deveria me ensinar tudo acaba em hipótese. A lucidez sombria culmina em metáfora, a incerteza se resolve em obra de arte. (MS, p.33)

Todo o saber refere-se ao poético. Da mesma forma em que há um divórcio entre palavras e coisas, o mesmo se dá entre os símbolos e a relação entre estes é sempre artística. Neste sentido é que trouxemos a conceituação elaborada por Hengelbrock na qual este afirma que da passagem vivida pelo absurdo resulta um *ethos* que aponta para a criação artística, pois relacionar símbolos e conceitos é criar artisticamente um sentido para estes - um sentido que não possuem e uma relação que só se justifica na criação elaborada pelo artista. Para Camus, revolta e arte são atitudes equivalentes:

Em toda revolta se descobrem a exigência metafísica da unidade, a impossibilidade de apoderar-se dela e a fabricação de um universo de substituição. A revolta, de tal ponto de vista, é fabricante de universos. Isto também define a arte. Todos os pensamentos revoltados, como vimos, manifestam-se numa retórica ou num universo fechado. [...] Nestes mundos fechados, o homem pode afinal reinar e conhecer. Este também é o movimento de todas as artes. O artista refaz o mundo por sua conta. (HR, p.293)

O esforço para transformar imagens em símbolos e símbolos em argumentos só pode desenrolar-se dentro de um universo fechado. Apenas pela seleção de nuances, de facetas das vivências e de sua disposição arbitrária em um todo que é criado é possível expressar um pensamento revoltado. O romance oferece a unidade “perdida” na descoberta absurda, a plenitude de sentido contida nas teleologias. Mesmo quando seu significado e alcance são reduzidos de modo a inseri-lo em uma narrativa, o símbolo segue remetendo-se à realidade retratada. Ao mesmo tempo, o conhecimento do fato de que todo símbolo é apenas nuance aponta para a ausência do todo daquela experiência que ficou de fora do recorte, fato este que dota o romance da provisoriedade necessária para servir de modo de comunicação que não comete saltos metafísicos e não trai a honestidade revelada na descoberta absurda.

O romance é o universo fechado que se opõe ao caráter perecível do que existe. É um protesto contra o absurdo da existência. É também uma fenomenologia, no sentido em que este termo recebe em *O mito de Sísifo* (p.51): a descrição de um sentimento pela acumulação de imagens sobre as afetações no sentimento do absurdo e a narrativa das ações inspiradas no atravessar do sentimento, no *pathos*

da revolta. No romance, a estrutura narrativa dá unidade às imagens ao permitir que as relações entre os símbolos, conceitos e pessoas tenham solução de continuidade. É no romance “ em que as palavras finais são pronunciadas”(HR, p.301) e é possível um final feliz (ou infeliz). Tal unidade é dada desde fora, pelo criador que integra os símbolos de forma coerente, sendo que a coerência conferida é essencialmente artística. Carvalho, tratando desta concepção do romance na obra de Camus, traz uma comparação com a concepção de obra literária expressa por Dante Moreira Leite:

O desejo que se revela e o símbolo que procura escondê-lo criam um domínio de verdade superior ao do mundo real. Ao pretender reduzir a vida aos acontecimentos, dela retiramos o sentido mais amplo e mais humano, e apenas por ele podemos compreendê-la. [...] Ao inventar, o criador revela-se, e essa revelação seria impossível se fosse tentada no domínio consciente, dentro dos limites da lógica e da racionalidade, pois o criador resistiria à devassa de seu mundo interior. Se se quiser uma frase para sintetizar a situação basta lembrar Oscar Wilde: “O homem quase nada nos diz quando fala em seu nome; deem-lhe uma máscara, e ele dirá a verdade”. (LEITE apud CARVALHO, 2010, pp.121/122)

Camus concebe a impossibilidade da vida na moral (L'ET, p.102) e vê como resultado da passagem vivida pelo absurdo a conquista de um equilíbrio, de um *ethos* que só se valida no caso concreto, no risco e no provisório. Tal visão porém só é externada nos ensaios filosóficos⁴⁷. Nos romances, a moral é restabelecida - ao menos, é neles que Camus pode receber uma leitura moralizadora. Não há contradição entre as duas posturas: a moral só pode existir em um universo fechado. Em um mundo que tem criador, onde há começo e fim, regras podem ser traçadas, os julgamentos podem ser justos e a vida pode ter um sentido. A criação artística corresponde à criação de uma moralidade, e esta é válida apenas dentro daquele universo fechado correspondente à obra, à narrativa onde está aplicada. É mais uma daquelas pequenas plenitudes que só podem ser criadas artisticamente, a partir da limitação. Criar um mundo é limitar o próprio mundo, é o esforço aparente para limitar a própria realidade de modo a torná-la exprimível. Em uma analogia em que se remete ao esforço do artista na pintura, Camus afirma:

O princípio da pintura acha-se, também, numa escolha. [...] O pintor isola seu tema, primeira forma de unificá-lo. As paisagens fogem, desaparecem da memória ou destroem-se umas às outras. Por isso, o paisagista ou pintor de naturezas-mortas isola no tempo e no espaço aquilo que normalmente muda com a luz, perde-se numa perspectiva infinita ou desaparece sob o impacto de outros valores. O primeiro ato do paisagista é emoldurar a sua

47 Retomaremos esta questão no próximo capítulo.

tela. Ele tanto elimina quanto elege. (HR, p.295)

Apenas ao limitar o alcance dos símbolos o artista pode integrá-los. O significado de uma nuance remete ao não retratado, porém, conscientemente, para fins práticos de comunicação, aquilo que, por opção do artista, não é retratado é momentaneamente abandonado, afinal, por serem infinitas as nuances de um símbolo, a tentativa de transmiti-las todas impediria o fechamento do universo de uma obra de arte. Para retratar, o artista precisa impor limites a si mesmo de modo a, na adesão honesta à imagem a ser retratada, proceder com a seleção das nuances que melhor ressaltam sua perspectiva, que é única. Tal movimento, segundo Pinto, funda uma circularidade e ajuda a identificar o *ethos* de criação como uma ação autorreferente, como moral que “só se afirma enquanto seleção, enquanto escrita, [e que] que por sua parcialidade, retorna ao momento da seleção e só se afirma novamente enquanto escrita.” (PINTO, 1998, p.150)

Nesta perspectiva, a criação é uma chance de viver duas vezes, de revisitar e obter um vislumbre daquele universo de sentido originalmente vivenciado. Ao transformar o símbolo da imagem de uma vivência em obra o revoltado revisita uma nuance de sua plenitude. E, ao mesmo tempo, a nuance revela sua própria incompletude e, por não servir para dissipar a nostalgia, termina por refundar o absurdo.

O romance é um experimento de recriação artística de um *pathos*. É a “fusão secreta entre a experiência de vida e o pensamento criativo”, nas palavras de Carvalho (2010, p.51). A autoridade, a verdade do romance depende do exemplo do narrador, bem como daquela capacidade de penetração à qual fizemos menção anteriormente. Como tratamos no início deste capítulo, a conversão de uma imagem em símbolo guarda, ao mesmo tempo, o risco de uma vulgarização e uma multiplicação das possibilidades de comunicação. O símbolo é instrumento de comunicação e de distância. Então, escrever simbolicamente é exprimir as situações que são limítrofes para a linguagem. Trata-se, para Sartre, de uma humildade altiva:

A própria adoção da “forma romanesca” é reveladora de uma “humildade altiva em Camus: a “convicção”, em palavras de Camus, acerca da “inutilidade de todo princípio explicativo” e também da “mensagem instrutiva da aparência sensível”. Trata-se aqui não de ressignificação, mas do reconhecimento revoltado dos limites do pensamento. (SARTRE apud SOARES, 2010, p.71)

Este caráter limítrofe torna-se mais claro na leitura que Ullmann faz das

espécies de incompreensibilidade envolvidas na estrutura narrativa de *A peste* (ULLMANN, 1960, pp.256 e seg.), que guardam relação direta com a questão da vivência à qual tratamos nos capítulos anteriores. Logo no prólogo, Camus faz Rieux, narrador do romance, afirmar:

Esses fatos parecerão a alguns perfeitamente naturais e, a outros, pelo contrário, inverossímeis. Mas afinal, um cronista não pode levar em conta essas contradições. Sua tarefa é apenas dizer: “Isso aconteceu”, quando sabe que isso, na verdade, aconteceu; que isso interessou à vida de todo um povo, e que, portanto, há milhares de testemunhas que irão avaliar nos seus corações a verdade do que ele conta. (LP, p.12)

O trecho acima deixa bem claro que apenas aquelas “milhares de testemunhas” poderão de fato avaliar a narrativa. Assim, um primeiro limite para a leitura do romance é traçado: apenas quem passou pela peste, quem a vivenciou na carne, poderá julgar o relato para encontrar nele alguma verdade. Para os demais, resta uma dimensão de incompreensibilidade. A narrativa não busca o convencimento daqueles que não enfrentaram a peste – é dirigida aos companheiros de luta para ilustrar os dias que passaram. O simbolismo utilizado requer um grau de iniciação, pois, para os de fora, a relação dada pelo autor aos símbolos não guarda sentido (C2, 299. Ver também CARVALHO, 2010, pp.96, 98 e 99). As testemunhas da peste são os interlocutores selecionados, escolhidos pelo criador da narrativa. Aqui se verifica o aludido caráter de distanciamento da comunicação simbólica. A epidemia não é apenas uma epidemia para quem conhece o alcance e significado dos símbolos empregados no romance. As testemunhas da peste, por suas próprias vivências, possuem a capacidade de penetração exigida pela comunicação simbólica e são os únicos que poderão, em seus corações, ressignificar os símbolos transmitidos pelo narrador conforme suas próprias imagens pessoais e delas tirar, na avaliação de correspondência que conseguirem estabelecer entre tais imagens e os símbolos oferecidos, no uso daquele espaço de discordância entre amigos que mencionamos no capítulo anterior, um justo julgamento à narrativa em sua multiplicidade de sentidos possíveis.

A segunda evidência deste caráter incomunicável está simbolizada pela condição de exílio que é característica do homem quando atravessa uma vivência: o cerceamento do direito de ir e vir e a proibição das correspondências com o mundo exterior durante a epidemia, ainda de acordo com Ullmann, denotam a impossibilidade da comunicação: os oraneses não podem transmitir o que estão

sentindo ou pensando e os que estão de fora dos muros da cidade não podem receber informações quanto ao enfrentamento da peste, fatos estes que demonstram que o universo de *A peste* é um universo onde a quarentena é símbolo de exílio. Sem testemunhas externas, apenas os sobreviventes podem trocar impressões. Deste modo, tentativas de descrições plenas dos fatos relacionados à epidemia não são apenas impossíveis, mas desnecessárias: quem a vivenciou delas não precisa, e quem não adquiriu tal vivência não pode compreendê-las.

Conforme vimos mais acima numa citação a Camus, todo símbolo guarda uma duplicidade - ou mesmo multiplicidade - de sentidos, referindo-se sempre a uma possibilidade metafísica e a um fato da realidade. Em *A peste* a epidemia é, ao mesmo tempo, uma epidemia propriamente dita, a ocupação alemã da França na 2ª Grande Guerra e a condição de exílio dos homens que vivem o absurdo e não podem se comunicar. É doença física e espiritual. É guerra e nostalgia. E é silêncio, exílio transfigurado em arte. Tais sentidos não se excluem, mas são afirmados em suas diferenças simultaneamente, como facetas diferentes de uma grande vivência que é, em sua radicalidade, incomensurável. E finalmente, em todas essas possíveis leituras, o enfrentamento da epidemia é sempre revolta: a revolta do indivíduo contra um governo injusto, uma guerra injusta, uma doença injusta e uma condição metafísica injusta. O paralelismo entre as dimensões natural e sobrenatural contido na representação simbólica sempre aponta para um caráter metafísico que não exclui o enfrentamento concreto do mal, enquanto a adesão à realidade e ao concreto não excluem uma apreciação metafísica da vida. São planos paralelos que sobrepõem-se em um todo que só encontra unidade em sua expressão mítica e artística.

Por todo o exposto, começa a tornar-se claro o motivo pelo qual Camus sempre rejeitou a alcunha de filósofo para afirmar-se como artista. Tal afirmação sustenta-se no postulado da existência de uma relação de continência e pertencimento da filosofia para com a arte. É necessário ser artista para fazer filosofia, mas não é necessário ser filósofo para criar artisticamente. O que se entende por filosofia na modernidade, o “discurso” filosófico, é mais uma forma de arte, de integração de conceitos em si desconexos em um universo fechado – o sistema filosófico – proferido por um artista que se esqueceu de que é artista, de um criador que passou a acreditar absolutamente na própria criação. O que importa no

pensamento de Camus então não é a diferença – inexistente - entre arte e filosofia:

Nunca se insistirá o suficiente na arbitrariedade da antiga oposição entre arte e filosofia. Se pretendermos entendê-la num sentido bem preciso, certamente ela é falha. Se só quisermos dizer que cada uma dessas duas disciplinas tem seu clima particular, isto sem dúvida é verdade, porém vago. A única argumentação aceitável residia na contradição entre o filósofo encerrado *no meio* do seu sistema e o artista situado *diante* da sua obra. [...] O artista, tanto quanto o pensador, compromete-se com sua obra e se transforma dentro dela. Tal osmose levanta o mais importante dos problemas estéticos [...] Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e amar. Elas se interpenetram e a mesma angústia as confunde. (MS, pp.99/100)

Como depreende-se do trecho acima, não há para Camus diferença material entre os dois domínios de saber denominados arte e filosofia. A diferença mostra-se entre duas atitudes, a dos filósofos no meio de seus sistemas e a dos artistas diante de suas obras: o artista tenta criar um mundo desde a realidade enquanto o filósofo quer que a realidade se adapte e se resuma a seu próprio mundo. O artista, ao selecionar para criar não nega o que ficou fora de sua seleção – pelo contrário, cria na provisoriedade e a nostalgia que se afirma em cada obra reafirma o todo existente. A saudade da unidade é um vislumbre da Unidade perdida e não uma negação desta (N, passim). Para Camus, um conceito filosófico nada mais é do que um conjunto de palavras arbitrariamente organizadas que recebem sentido pela vontade criadora de seu autor (C2, p.307). E tais palavras nada mais são do que símbolos de imagens que se referem a alguma realidade vivenciada e incomensurável. A filosofia é arte e sua expressão guarda relação direta com o método empregado pelo autor de romances, ou seja, a criação de um universo fechado onde as palavras recebem um sentido último. Tal fato não tira a autoridade da filosofia, mas a validade dos conceitos filosóficos traz as mesmas exigências feitas ao artista: a autoridade de seu exemplo, esta forjada no enfrentamento, na passagem vivida por aquela situação a qual pretende descrever (C2, p.401); a aplicabilidade dos conceitos dentro das situações concretas à qual se referem; a avaliação pelo testemunho daqueles que carregam vivências parecidas.

Cada combinação de símbolos em conceitos encontra, em seu universo fechado, um conjunto de leis, uma coerência, uma forma de apresentação científica ou moral. Apenas no universo do romance pode-se falar em leis absolutas, em moralidade transcendente ou em conhecimento pleno. Pois o romance é um universo fechado, todos os acontecimentos já tiveram lugar, todas as vidas estão

definidas em suas peculiaridades e papéis e os fatos e fenômenos estão encadeados de uma forma lógica. O romance, tal qual a filosofia, só encontra, para Camus, plenitude enquanto recorte idealizado da realidade, e deve guardar simultaneamente a consciência constante de seu caráter parcial de recorte ideal e a adesão intransigente à realidade da qual foi recortada. Quando as vivências são convertidas em imagens e como tal recepcionadas na obra de arte, é possível dar-lhes um arranjo simbólico e deste fazer uma leitura em retrospectiva para fornecer-lhes o sentido que não possuem. E também é possível, num esforço aproximativo, aplicar as mesmas normas internas da obra a situações similares, colocando à prova a ética produzida no universo fechado da criação artística *patheticamente* de modo a testar sua eficácia e limites em outras situações que não pertençam à narrativa.

No sistema de ciclos de Camus, tal aproximação será efetuada em suas peças e ensaios, nos quais as leis, morais e normas do romance serão explicadas e analisadas desde suas fontes históricas, literárias, filosóficas e mesmo genealógicas. Eis o tema de nosso último capítulo.

10- MORAL X ETHOS

Dando continuidade ao raciocínio que encerrou o capítulo anterior, verificamos a existência, no pensamento de Camus, de um paralelismo entre o *ethos* conquistado pelo revoltado no escaldar de suas paixões e a ética delimitada que está presente no interior de seus romances. O revoltado tem sua conduta, conforme afirmou Hengelbrock em trecho já citado nestas reflexões, caracterizada por “atitudes que não se podem prender em leis”. No entanto, o pensamento, adstrito às imagens convertidas em símbolo, opera na criação de universos fechados – como no romance – onde há uma moralidade que é clara, explícita e delimitada. Ou seja, Camus sugere a vida como *ethos* em seus ensaios enquanto propõe uma moralidade em seus romances. Há contradição entre as duas condutas?

Entendemos que, ao invés de contradição, o que temos é uma sobreposição de discursos com escopos e alcance diferentes, organizados de forma paralela. Tal paralelismo ocorre porque a moral afirma-se artisticamente, mas a vida sempre ultrapassa a arte, que é seleção arbitrária de algumas imagens que simbolizam nuances da vida. O artista não pode abrir mão do real, mas também não pode a ele aderir (EE, introdução). A realidade é sempre mais ampla e oferece mais possibilidades do que o universo fechado que resulta da criação artística e, quando o revoltado, escaldado por suas vivências, adere às verdades que encontrou em seu caminho, unificando-as de forma análoga à do romancista, já o faz assumindo uma provisoriedade e um risco, que é o de vê-las negadas pela própria experiência. Já abordamos este problema incidentalmente ao tratar das peças *Calígula* e *O mal-entendido* no capítulo anterior.

Assim, Camus, ao mesmo tempo em que afirmava, em *O estrangeiro*, a terna indiferença do mundo e a equivalência das ações, limitava essas afirmações em *Calígula* e *O mal-entendido* ao afirmar que a noção de equivalência total nega a si mesma quando se levanta contra a vida. Da mesma forma, Camus escreve simultaneamente sobre a necessidade da comunicação, da solidariedade e do engajamento contra o mal em suas múltiplas dimensões em *A peste* para limitar tais possibilidades nas peças do ciclo da revolta, especialmente em *Os justos*. Como afirma Pinto, “Um livro completa o outro, um é o avesso do outro” (1998, p.135).

Dentro da perspectiva da multiplicidade de discursos para abordar a incomensurabilidade da vida, Camus fará uso do teatro, mais especificamente das situações trágicas pelas quais passam seus protagonistas, para exemplificar a adesão aos valores revelados pelo absurdo, bem como para demonstrar os limites de tais valores e das ações por eles orientadas, pois tais valores afirmam-se esteticamente e estão adstritos aos limites do ato criativo que permitiu sua compreensão e integração cognitiva. Para além de tais limites o recorte simbólico perde seu valor referencial. Não se trata então de uma negativa dos valores e verdades encontradas no *pathos* de revolta, mas de sua circunscrição ao recorte de realidade às quais elas se referem e ao universo de sentido que fora reconquistado no *ethos* de criação e afirmado artisticamente na forma do romance.

Abordemos, por exemplo, a situação experimentada pelos personagens de *Os justos*, obra inspirada nos terroristas pré-revolucionários da Rússia do início do Século XX, em que Camus narra os dilemas de consciência e os limites da moral revolucionária na pessoa de Kaliyev, poeta que, apaixonado pela justiça e inspirado pela possibilidade concreta de construir um futuro melhor para seu país, torna-se militante de um grupo clandestino que planeja o assassinato de um Grã-duque. Kaliyev é o escolhido para levar a bomba até o local do atentado e posicioná-la sob o carro e aceita tal incumbência com alegria, agindo como quem realiza o objetivo de sua vida, com a convicção de quem sabe que está fazendo a coisa certa. E de acordo com a lógica dos terroristas, ele está.

A vivência da injustiça faz com que os terroristas identifiquem-se de forma plena com a justiça de sua própria causa. Porém, a adesão absoluta a um valor revelado pela revolta leva Kaliyev e seus amigos de volta a uma situação absurda. A lógica da ideologia à qual aderiram na luta contra a injustiça é irretocável. Mas também é limitada ao recorte idealizado que é a forma de conhecer daqueles que vivem na revolta. E, limitada, é sempre ultrapassada pelos fatos.

No momento em que tem a oportunidade para afixar a bomba sob o carro do Grã-duque, Kaliyev percebe que este está acompanhado de seus sobrinhos, um casal de crianças. Ele então não consegue atirar a bomba. Dessa impossibilidade física de agir, ele vê os limites de sua crença, da moral de seu grupo, de sua noção

de justiça e novamente reavalia seus limites e possibilidades de ação⁴⁸. Aquele que agia para cumprir o objetivo de sua vida descobre a impossibilidade de obter plenitude justamente no ato do que seria seu momento de consagração.

Todos os atos da peça, desde o momento em que Kaliayev recua de sua missão, repetem-se na demonstração dos limites da moralidade formal dos revolucionários quando colocados sob a pressão da vida real. A extensão dos direitos do terrorista, do justo, tem lugar em uma discussão travada entre Kaliayev e Stepan que sintetiza bem este limite, esta diferença entre a afirmação de uma ética e a prática de um *ethos*.

Stepan [com veemência]: Não há limites! A verdade é que você não acredita na revolução, nenhum de vocês. [todos se erguem, exceto Kaliayev]. Se vocês acreditassem sinceramente, de todo coração; se tivessem certeza que, por meio de lutas e sacrifícios algum dia nós construiremos uma nova Rússia, redimida do despotismo, uma terra de liberdade que gradualmente se espalhará pelo mundo todo; e se vocês se sentissem convencidos de que, então, libertados dos mestres e das superstições, o homem finalmente olhará para o céu, um deus em sua própria maneira – como, eu lhes pergunto, poderia a morte de duas crianças ter algum peso contraposta a tal fé? Certamente vocês exigiriam o direito a fazer tudo e qualquer coisa que pudesse fazer esse dia ficar mais próximo. Então, se vocês traçam a linha ao matar essas duas crianças, bem, isso simplesmente significa que vocês não têm certeza de ter este direito. Então, eu repito, vocês não acreditam na revolução. (J, ato 2, pp.24/25)

A supremacia dos fins afirma-se de forma plena com Stepan, que adere de tal modo às verdades de suas crenças políticas que não permite que vacilações ou escrúpulos fiquem no caminho de tão justos ideais. Mas a pergunta deixada pelo texto e que demonstra o caráter limítrofe da situação é: o que saberia ele sobre os fatos que critica? Com base em qual experiência real ele critica a linha, o limite traçado por Kaliayev? Stepan não esteve na linha de frente, segurando a bomba - estava a salvo no esconderijo. Foi Kaliayev quem teve que decidir sobre uma situação que não estava prevista no rol de convicções de sua ideologia. A moralidade fora ultrapassada e o indivíduo teve que forjar ali os limites da justiça moral de sua causa.

Kaliayev, dias depois da situação envolvendo as crianças, consegue explodir a carruagem do Grã-duque e vai preso. Pouco antes, protagoniza com Dora aquela que, talvez, seja a única cena de amor escrita por Camus em toda a sua obra

48 Cf. Quilliot: “Ele não joga a bomba, e não pode explicar porque não o fez. [...] Do que foi apenas um reflexo, uma falha da imaginação, sem dúvida os justos irão tirar um princípio e uma regra. A recusa instintiva a matar criou um problema de consciência.” (1970, p.170)

(QUILLIOT, 1970, p.175). Nela, Dora afirma a impossibilidade de vivenciar o amor que sente por Kaliayev por conta da adesão de ambos à causa, haja vista que o amor que sentem um pelo outro confunde-se com o amor aos excluídos e desvalidos e apenas na figura destes materializa-se.

Numa situação paradoxal, Dora chega a desejar mesmo a morte de Kaliayev: após a prisão deste último, Dora e os demais terroristas recebem a notícia – falsa - de que Kaliayev pediria por clemência aos juízes após ter cometido o assassinato, visando obter a comutação de sua pena de morte em prisão perpétua em troca do fornecimento de uma declaração de arrependimento e de capitulação que seria usada pelo regime para enfraquecer moralmente os grupos terroristas. O amor entre Kaliayev e Dora só era possível dentro daquela organização, naquele ambiente isolado de amor absoluto pela justiça e, por isso, Dora espera pela morte de seu amado. Ele precisa morrer para continuar sendo amado. A adesão à ideologia impede a vivência de um amor, a idealização da realidade afasta sua realização e uma jovem chega a desejar a morte de seu amado para não estragar a imagem idealizada à qual este correspondia.

Outro momento em que esta questão fica clara é o encontro entre Kaliayev e Doka. Este último é um preso comum, um membro do povo oprimido tão amado e defendido por Kaliayev e seus amigos - e que fica absolutamente espantado pelo fato daquelas pessoas estarem dispostas a morrer por alguém como ele, o que surpreende Kaliayev e tal surpresa traz novamente a discussão abordada acima: o que aqueles terroristas justos, que amam o povo, sabem sobre o povo? Eles amam uma ilusão, uma imagem, uma nuance de uma faceta de um povo idílico vista desde a perspectiva burguesa – pois os justos são burgueses que acreditam que o povo vive em um idílio.

A moralidade, o código de valores dos terroristas, só têm valor dentro de seu próprio grupo. O povo de verdade guarda apenas alguma verossimilhança com o povo sonhado pelos terroristas, mas não corresponde às aspirações destes, que amam uma quimera, uma possibilidade de futuro - e não pessoas reais. É em nome deste nada, desta inexistência, desse projeto de futuro que os justos se autorizam a matar pessoas reais. O amor pelo homem ideal autoriza a morte do homem real. Mas, novamente, Kaliayev só encontrou essa limitação de seus ideais ao estendê-

los à vida real, colocando-os à prova. Tal situação repete-se ainda no 4^o. Ato com o aparecimento da Grã-duquesa, que tenta humanizar para Kaliyev a figura de seu marido para que aquele perceba o quanto este último ultrapassa a figura simbólica que sofrera o atentado.

Todos os protagonistas do teatro de Camus vivenciam de algum modo esta condição da revolta que ultrapassa a si mesma. Esta não é uma situação que possa ser transmitida no romance ou no ensaio, pois diz respeito a quem está lançado na vida e implica não apenas em raciocínios ou figurações simbólicas, mas padecimento físico, que deve ser demonstrado não apenas com palavras mas também em expressões corporais e que só podem ser partilhadas coletivamente. O teatro em Camus é uma tentativa de emular a situação trágica de quem persegue o sentido do mundo apenas para vê-lo negado no momento em que se aproximava da possibilidade de reconquistá-lo, sendo então levado a reiniciar sua busca.

O ator, para Camus, é o exemplo do indivíduo que vivencia esta experiência absurda. Ele empresta seu corpo, sua expressão, sua alma aos personagens que encarna. Proporciona suporte físico, lágrimas, expressão e movimentos a uma situação que só pode ser reconhecida na vida. Camus não escreveu teoria teatral. No entanto, alistou o ator no seu rol de tipos absurdos (CARVALHO, 2010, p.247), juntamente com o sedutor – que a seu modo também é ator – e o conquistador, todos eles como facetas do exemplo maior, que é o criador, o artista. Todos estes exemplos praticam o que Camus chama, em *O mito de Sísifo*, de ética quantitativa: “Um ator compõe e enumera no tempo seus personagens. E também no tempo aprende a dominá-los. Quanto mais vidas diferentes ele viveu, com mais facilidade se separa delas.” (MS, p.86). No espetáculo, é possível capturar a consciência (MS, p.81), pegar como que no voo aquele momento em que as convicções pessoais são delimitadas, em que a certeza converte-se em drama e a conduta em arte. A figura do ator consagra por excelência as glórias de quem vivencia o absurdo e conquista certezas limitadas e pertinentes ao espetáculo, à obra, à criação onde circula seu personagem:

O ator reina no perecível. Todos sabem que, de todos as glórias, a dele é a mais efêmera. Pelo menos é o que se diz. Mas todas as glórias são efêmeras. Do ponto de vista de Sirius, dentro de dez mil anos as obras de Goethe terão se transformado em pó e seu nome estará esquecido. [...] O ator escolheu, então, a glória inumerável, aquela que se consagra e se

experimenta. Ele é quem tira a melhor conclusão do fato de que tudo há de morrer um dia. Um ator consegue ou não consegue. Um escritor conserva a esperança, mesmo que seja desconhecido. Supõe que suas obras darão testemunho do que ele foi. O ator nos deixará no máximo uma fotografia. [...] Para ele, não ser conhecido é não representar, e não representar é morrer cem vezes, com todos os seres que teria animado ou ressuscitado.

De tudo o que trouxemos até aqui, vimos que, em seus ciclos de criação, no romance Camus seleciona suas imagens e cria um universo, enquanto que no teatro emula a vivência deste até seus limites, a partir dos quais os valores que conduziram à elaboração do ciclo são negados e o absurdo reinstala-se. O *ethos* do ator é proposto como solução, dentre os exemplos de vida absurda, como aquele que vivencia em seu corpo, no palco, mil personagens, mil dramas e que quanto mais atua, mais adquire a capacidade para sair de seus personagens e entrar em outros, esgotando na quantidade o que não pode unificar (MS, p.83).

O ator adquire um *ethos* que lhe permite viver mil morais. O teatro ilustra tal situação de conquista, do indivíduo que vivencia muitas morais e que por carregar tais vivências, sabe do caráter provisório de todas elas. Isso não exclui a moralidade, mas também não a consagra. Há aqui a mesma cautela que é dispensada à razão: assim como esta não unifica tudo, mas serve na prática, o mesmo dá-se com a moral, que pode ser tomada por regra de conduta parcial com valor de orientação, mas não como referencial último na vida de um indivíduo.

Camus sempre teve uma tendência, em seu pensamento, em tratar ideias como se estas fossem equivalentes a atos (QUILLIOT, 1970, p.188). O ator, bem como o conquistador, o sedutor e, principalmente, o artista, são tratados em seu ensaio *O mito de Sísifo* como exemplos, como modos de vida inseridos no absurdo. Porém, Camus não costumava diferenciar em seus ensaios os personagens, exemplos e autores que criava ou citava. O autor afirmava, nesses escritos em particular, o caráter simbólico dado a tais figuras, todas tomadas como símbolos e personagens de uma outra trama que só faz sentido dentro da criação do ensaísta (QUILLIOT, 1970, p.200). É o autor que unifica o sentido de sua própria obra.

A escolha pelo ensaio como forma de comunicação filosófica implica em um modo muito específico de afirmar e viver a filosofia, uma vez que, mais do que um gênero literário, este constitui-se como uma “forma de percepção do real” (PINTO, 1998, p.23). Camus optou por elaborar seus textos filosóficos fazendo um gênero limítrofe entre a literatura e o discurso filosófico (HENGELBROCK, 2006, p.71 e

Pinto, 1998, p.120). Mais uma vez caminhará na ambiguidade e no paralelismo para afastar-se do discurso tradicional sem dispensar seu arsenal conceitual, que será empregado nos termos por nós colocados no capítulo anterior, ou seja, como coletânea de símbolos estética e artisticamente empregados por seus criadores. Tomamos aqui a definição de ensaio desde a *op cit* de Manuel da Costa Pinto:

De acordo com a letra de diversos autores, o ensaio é “a restituição literária da fluidez do mundo e da existência”, dando forma, em sua “oscilação perene”, a um fragmentarismo cético”, ou então, um método de “auscultação” interior, corpórea, de nossa vacilante *condition humaine*; “*auto-exercício da razão* que – por isso mesmo que repele toda e qualquer autoridade *externa* – busca, dentro da disciplina *interior* da própria razão legisladora, tornar inteligíveis as coisas”; “revanche das 'coisas' (*res*), ideias e reflexões pessoais contra as 'palavras' (*verba*)”; forma de expressão da experiência intelectual enquanto “experiência sentimental”; “eternização do efêmero” que tem por tarefa exprimir a não-identidade do mundo; “gênero do intervalo entre o discurso que tem a forma por princípio (o discurso poético ou ficcional) e aqueles que têm por princípio a pergunta pela significação – sobre tudo o discurso filosófico”; ou, mais simplesmente, “prosa literária de não-ficção”. (1998, pp.36/37)

No ensaio Camus também pratica a ética de quantidade que sugere aos tipos absurdos. Por desconfiar do pensamento sistêmico, emprega simultaneamente a fenomenologia, a genealogia, a narrativa histórica, a crítica literária, todas enquanto formas provisórias de comunicação que são unificadas pelo próprio autor na justa medida em que sua combinação oferece esteticamente uma explicação de mundo que corresponda às imagens das suas próprias vivências.

O ensaio é também a tentativa de construir aquele dicionário de correspondências citado quando tratamos do estudo sobre Kafka, necessário para facilitar a compreensão da comunicação simbólica. Apesar do criador ou emissor de um símbolo não ter controle sobre sua significação, pode tentar delimitar o sentido e a extensão de suas afirmações. Conforme afirmou Sartre:

Ao optar por publicar *O estrangeiro* pouco antes de *O mito de Sísifo*, é como, cogita Sartre, se Camus estivesse convidando o leitor a primeiro testemunhar a "realidade pura" da condição absurda, mas bem expressa pela imagem artística do que pelo conceito teórico, para depois alçar-se do sentimento à noção de absurdo pela transposição racional. Nada mais próprio, aliás, de um sentimento que, nele próprio, diz da "impotência em que estamos para pensar com nossos conceitos, com nossas palavras, os acontecimentos do mundo" (SARTRE apud SOARES, 2010, p.72).

Enquanto o teatro emula e ilustra o *pathos* de quem vive uma moralidade absurda, o ensaio explica e delimita as imagens que o inspiram (CARVALHO, 2010, pp.96/97), tendo “a subjetividade como horizonte de representação, pensamento por

imagens e, como consequência, oscilação constante entre reflexão e escrita ficcional”(PINTO, 1998, p.21). O ensaio “se segue ao romance assim como o comentário segue imediatamente a percepção da consciência. Ele desenvolve e reduz à sua essência as confusas experiências do herói em sua integridade.” (QUILLIOT, 1970, p.83)

No ensaio haverá espaço para reflexões de caráter genealógico, em que as forças não racionais que negam os valores revelados pelo absurdo, quando estes voltam-se contra a vida, serão sondadas. Também o eterno jogo (HENGELBROCK, 2006, p.50) entre nostalgia e vontade de sentido é descrito de modo genealógico, desde a perspectiva de suas reorganizações nas diferentes épocas da história do processo revolucionário Europeu. Camus entende a revolta como uma constante desde o fato de que a nostalgia e a vontade de sentido são implacáveis e insondáveis em si mesmas, sendo que as manifestações históricas da revolta são sintomáticas, possuindo o condão de demonstrar o estado momentâneo dos jogos de força entre esses elementos da natureza do homem (QUILLIOT, 1970, p.187).

O ensaio tem ainda, dentro da obra de Camus, mais duas funções (PINTO, 1998, p.27). A primeira é a demarcação de um distanciamento. A elaboração de ensaios marca a atitude de quem aborda a filosofia sistemática sem fazer filosofia sistemática. O ensaio, por manter sempre a provisoriade de suas conclusões, pelo fato de não guardar as exigências metodológicas e os compromissos de verdade da obra filosófica tradicional, permite uma abordagem na qual os autores abordados são colocados a falar contra si mesmos, em citações indiretas e pouco reverentes que têm a função não de interpretar – Camus não faz exegese nos ensaios – mas de integrar as sensações que cada uma dessas filosofias provocaram no ensaísta dentro de um discurso coerente.

Camus não queria ser comentador ou exegeta. Na ocasião [da elaboração de sua obra] ele fez mesmo um uso muito livre dos textos, como no caso daquele “está tudo bem” atribuído várias vezes a Édipo e pelo qual procuramos em vão em Sófocles. Mas e daí? Ele tomou emprestadas menos ideias ou citações do que atitudes significativas de um modo de vida. Ele se ateuve ao que estava ao alcance da experiência vivida (física, moral ou espiritual) e não à experiência livresca: “as linhas suaves desses montes e a mão da noite nesse coração angustiado me dizem muito mais”. Seu livro [*O mito de Sísifo*] é mais sobre Djemila e Florença do que sobre Husserl ou Scheler (QUILLIOT, 1970, p.90)

As filosofias e filósofos são tomados como símbolos – é assim que a mente

opera, como afirmou Camus – e o ensaio é a tentativa de integrar tais símbolos na vida, trazendo as conclusões dos filósofos para as necessidades práticas do homem comum, numa tentativa de “deles tirar algo que se assemelhe a uma atitude exemplar para a vida.” (QUILLIOT, pp.94/95). Serão reunidos aos demais símbolos que marcam os períodos analisados nos ensaios e a estes igualados. É este o fato que justifica os estranhos diálogos entre personagens religiosos, míticos, literários e históricos. São as impressões que cada uma dessas falas trouxeram à vida prática do autor, os sentimentos e reações provocados que são colocados em diálogo, numa reorganização do discurso onde o criador, o ensaísta, e a sua vontade de comunicação são os únicos elos reais existentes entre tais figuras.

Camus descreve uma realidade histórica nos ensaios – e neste ponto ele também faz fenomenologia – buscando as imagens que sirvam para a criação de uma obra aberta, num movimento constante de recusa e construção de sentido e na afirmação da multiplicidade de signos e imagens que giram ao redor dos mitos criados pelo autor e os fortalecem justamente enquanto tornam-se mais díspares (PINTO, 1998, p.136). E o objetivo final do ensaísta é, acima de tudo, afirmar esta síntese como bela, e não simplesmente como verdadeira (TODD, 1998, p.232).

O ensaio tem maior compromisso com a estética, com a aparência, com a possibilidade de sedução para uma visão de mundo (SOARES, 2010, p.72) do que com a exegese rígida que pretenda afirmar uma interpretação verdadeira. É, portanto, a atitude de quem radicaliza o ceticismo a ponto de afirmar a impossibilidade do conhecimento, mas sem estender tal ceticismo até a sugestão de uma atitude pessimista que fizesse afirmar a inutilidade de sua busca. É uma materialização da modéstia requerida pela descoberta absurda. A verdade afirmada no ensaio deve parecer verdadeira, e deve convidar o leitor a uma visão de mundo em comum, de modo a permitir que este exercite ainda mais a capacidade de penetração que abordamos nos dois capítulos anteriores, numa tentativa de construção de um universo de sentido comum possibilitando que a comunicação se torne, ao menos parcialmente, possível.

A segunda função do ensaio é estratégica. Partindo da hesitação entre literatura e reflexão, o ensaísta instaura nas noções que cria e delimita uma errância, um movimento circular – que afirma a moral, a reflexão e a arte ao mesmo tempo em

que as nega – que só encontra um ponto de inflexão no eterno retorno a seu ponto zero (PINTO, 1998, p.105 e ULLMANN, 1960, p.255). A moral nega a si mesma. A arte afirma o incomensurável. A vida é incomensurável e a vontade de compreendê-la e de unificar o mundo sob o jugo da razão é constante. Todos os movimentos do pensamento de Camus apontam para essa convicção do autor de que os discursos humanos guardam uma circularidade, que sempre apontam a um movimento de criação, aniquilação e retorno, movimento este similar, por exemplo, ao atribuído por Araldi ao pensamento de Nietzsche (ARALDI, 2004, passim).

É marcante, nesta asserção, o fato de que todos os ciclos da obra de Camus, e especificamente, todos os seus ensaios filosóficos apontam para uma figura mítica que guarda justamente este caráter cíclico da história. Ao afastar-se da filosofia tradicional, ao afirmar a impossibilidade das teleologias que ditam a história desde o advento do cristianismo e também as ideologias da modernidade, Camus faz uso do mito, que “fala a respeito de algo para o que inicialmente não temos palavras” (SOARES, 2009, p.21). Ainda em Soares lemos que:

Por essas razões o "mito" parece despontar na obra ensaística em Camus não como mero recurso estético, ou como alegorias para conceitos preestabelecidos, e sim como um estilo "simbólico" de cognoscibilidade que tem analogias com a ontologia mítica tradicional (Eliade) e que se situa entre a arte e o pensamento teórico, valendo-se de ambos sem se esgotar em nenhum dos dois. (SOARES, 2010, p.17)

Em *O mito de Sísifo* os esforços do homem na superação de sua condição absurda – a de mortal condenado à vida sem sentido – afirmam-se no empurrar a pedra ao alto do rochedo apenas pela necessidade sempre presente de vê-la cair para reiniciar o esforço. Já *O homem revoltado* refere-se ao mito do “*Prometeu portador do fogo*” (p.44) que, por sublevar o homem no enfrentamento dos deuses, é por estes capturado para expiar suas ações enquanto vê seu fígado atacado diariamente por uma ave de rapina. O fígado sempre se recupera e a ave sempre retorna. Prometeu sempre tenta, com a razão, dar o fogo do conhecimento aos homens. E sempre termina dilacerado pela dor... e, pela dor, desafia os deuses e recomeça seu padecimento. Por fim, o terceiro ciclo, inconcluso pela morte de Camus em 1960, seria composto, dentre outras obras, por um ensaio que provavelmente (C3) receberia o título de *O mito de Nêmesis*. Nêmesis é a deusa grega da vingança, da justa retribuição e da medida, e nesta obra, pelo pouco que sabemos ao verificar os planos traçados nos *Carnets*, seria buscada uma síntese,

uma tentativa de equilibrar as atitudes de negação (1º. Ciclo) e da afirmação (2º. Ciclo). Isso sem falar na alusão à narrativa do Gênese, abordada miticamente em *O primeiro homem*, obra que consagra justamente uma tentativa de retorno para fazer reviver o mito da juventude sob o sol da Argélia de modo a buscar a inspiração e a energia que sempre permitiram ao autor redigir sempre “uma única coisa sob diversas facetas” (MS, p.100) em formas diversas que se modificam permanentemente...

11- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerramos o último capítulo com a afirmação de que os ensaios, estrategicamente, apontam para a circularidade mítica como alternativa às teleologias dos universos de sentido enquanto resposta à situação do indivíduo no absurdo. Podemos falar que toda a empresa camusiana desde a descrição da descoberta absurda até a afirmação da revolta no processo revolucionário constituiu-se em um processo de ascese do indivíduo que, deparado com a total equivalência das condutas fora dos universos de sentido, procura um fundamento para os julgamentos que precisa proferir a respeito da vida.

A proposta de retorno ao mítico já se encontra em germe desde as obras de juventude que narram os cenários da nostalgia e tentam exprimir algo de sua vivência. O jovem Camus, no ensaio *O deserto*, ofereceu a seguinte fórmula: “E eu chamo verdade tudo o que continua.” (N, p.43). Seu esforço filosófico e literário consistirá na identificação dessas continuidades e confunde-se com uma rejeição da noção de tempo linear que é característica do cristianismo e da Modernidade, onde o indivíduo parte de uma noção de Éden e caminha pelo mundo em busca da salvação. Quem vivencia o absurdo não sabe para onde está indo. Sem a referência ao futuro, resta o apelo à nostalgia, o confronto com o passado ou com a noção de passado, que faz com que o indivíduo julgue a vida absurda. Nas palavras de Soares:

Quem diz confronto com o passado, necessariamente presume um retorno do ou ao passado. Só nos afetando, só estando em relação ativa conosco, e nos interessando é que o passado se faz digno de ser confrontado. E a ideia de revolta porta essa ambiguidade, pela aceção de protesto, de ruptura, de um lado, mas também, de outro, pela hifienização possível como "re-volta", nova volta. (SOARES, 2010, p.19)

Uma tentativa de retorno, de volta à “infância”, ao tempo de plenitude, à fonte daquelas noções primordiais desde as quais a vida é julgada absurda é o último movimento realizado no pensamento de Camus. Desprezando a história linear ou as teleologias dos universos de sentido, restam ainda as continuidades que o corpo e o mundo sempre revelam, e que são as fontes dos símbolos empregados em sua obra: o mar, a mãe, o mediterrâneo, o sol. E tais continuidades são fontes de verdade, de certeza. Apesar do absurdo do mundo, os homens sempre observam a

chegada das ondas à costa, o nascer e o pôr do sol, o amor, o orgulho e a revolta nos indivíduos, a dedicação das mães a seus filhos, a paixão, a juventude, o envelhecimento do corpo e a chegada da morte. Tais repetições, eternamente presentes, quando não integradas em uma explicação de fundo que as totalize, expressam-se isoladamente enquanto mitos que reapresentam situações eternas, sempre presentes na vida e que sempre ressurgem. São verdades ligadas ao corpo e aos sentidos e, portanto, parciais, não integradas, que se transmitem como histórias exemplificativas das quais o indivíduo toma, do exemplo passado de um sem número de pessoas que passaram pelas mesmas situações, ilustrações para se orientar em sua vida.

Mito é “saber em histórias”. Também o saber mais englobante, a orientação mais genérica sobre a posição do homem na realidade circundante, é transmitido como narrativa mítica, como descrição de acontecimentos passados” (BURKERT, apud SOARES, 22)

Camus contrapõe suas histórias da Argélia ao esgotamento do cristianismo e da Modernidade, pois em suas histórias ele faz reviver todos esses mitos que se demonstram enquanto verdades, ou seja, continuidades, no momento em que as explicações ideológicas e religiosas de mundo são afastadas pelo sentimento do absurdo. Ao princípio de explicação racional que as acompanha, Camus opõe seus exemplos, que sabe serem verdadeiros porque vivenciados em sua própria pele. Assim como seus personagens renegam a lógica em nome da vontade da vida, Camus nega, ou melhor, releva o absurdo por ter conhecido uma vivacidade plena. E esta, interdita desde o momento em que se converteu em memória, só pode ser narrada enquanto símbolo que, por sua vez, ao ser integrado em uma forma de narrativa comum, passa a integrar um mito.

Conforme afirmou Ruthven, citando Thoman Mann, “na vida da raça humana, o mítico é um estágio antigo e primitivo, ao passo que na vida do indivíduo, ele é um estágio tardio e maduro.” (2010, p.71). A adesão aos valores revelados pela revolta levados até o esgotamento pode ter por resultado a aquisição de uma sabedoria, de um *ethos* não codificável que vê na atitude do criador uma resposta para a incomensurabilidade da vida. Mas a criação só se impõe como necessidade porque o indivíduo, em sua nostalgia por unidade, busca o tempo todo por fundamentos para sua conduta. Então será signo de sabedoria prática a elaboração dessas histórias, na narração inventada de caracteres simbolizados das vivências mais

personais em uma estrutura mítica, que se apoia não mais em um universo de sentido, mas na autoridade do próprio narrador (SOARES, 2010, p.30) que convence por seu exemplo pelo fato de que os indivíduos passam por vivências semelhantes, de que a vida passa sempre pelos mesmos lugares (HENGELBROCK, 2006, p.17).

Os mitos, como forma de comunicação não racional, dependem da participação dos indivíduos nas realidades que são por eles retratadas para sua validade. Trata-se de uma condição de “enfeitamento voluntário” (RUTHVEN, 2010, p.49) em que o indivíduo aceita a narrativa não por seu caráter metafísico, mas por sua participação física nos eventos narrados. Fazer reviver um mito é afirmar a ação que este contém, de modo a utilizá-lo enquanto narrativa e explicação. O homem sempre tenta produzir universos de sentido, para então vê-los atingidos pelo sentimento do absurdo. Se este fato é uma constante, se é uma repetição que sempre se observa na vida humana, ele pode ser retratado miticamente.

E os mitos, ao remeterem-se sempre às experiências comuns e perenes, acabam fornecendo uma interpretação cíclica da história. Para buscar exemplos de conduta a partir do mito, deve o indivíduo buscar em sua memória imagens de sua participação na situação simbolizada ou aceitar a autoridade da narrativa daqueles que demonstrarem tal participação. E a memória, como abordamos anteriormente, contém apenas símbolos formulados desde imagens de situações vivenciadas. Não é possível retornar às vivências que fazem nascer os símbolos e movem os mitos, mas é possível e – em situações com às narradas por Camus ao abordar a dinâmica do par absurdo/revolta – necessário visitar sempre as imagens, como histórias, de modo a utilizá-las como exemplos e sinais para ações futuras. A impossibilidade de retorno à infância impõe sua revisitação constante, na busca daquelas “duas ou três imagens, simples e grandes, a que, pela primeira vez, abrimos o coração”, pois são tais imagens que levam o indivíduo a julgar o mundo absurdo; é em referência a elas que se estrutura a nostalgia que tenta se expressar artisticamente na revolta e é a elas que retorna o indivíduo quando os valores descobertos em sua revolta também são julgados absurdos.

É sabido que Camus elaboraria um 3º. ciclo em sua obra, não fosse o acidente que ceifou sua vida em 1960. Deste tema podemos falar apenas em conjectura, mas

é certo que o itinerário percorrido pelo autor passaria pelo retorno ao universo de plenitude de sua Argélia mítica. O ciclo de criação caracterizado pelo emprego do par absurdo e revolta esgotou-se nas polêmicas que cercaram o encerramento do ciclo do absurdo com lançamento de *O homem revoltado* em 1951. Não cabe nesse momento um aprofundamento no já trivial tema da ruptura entre Sartre e Camus. No entanto, da acusação efetuada pelo primeiro de que a revolta afirmada por Camus em *O homem revoltado* tornava-o em uma espécie de advogado, “acusador público da república das belas letras” que sempre se sentia apto a julgar o mundo do alto de sua moralidade “mediterrânea”, seguiu-se um movimento de autocritica que se materializa especialmente em *A queda*, monólogo situado em um cenário que é o exato oposto do mediterrâneo das obras até então publicadas. A Amsterdã escura e úmida, suja e feia onde J.B. Clamence - um advogado – acusa-se para acusar o mundo marca o fim do universo narrado em *O avesso e o direito* e *Núpcias*. Camus, para prosseguir com sua criação, sentiu a necessidade de empreender um esforço de retorno àquelas imagens originais de sua nostalgia, de modo a estar novamente apto a criar novas histórias e interpretações a contar de novas experiências com as realidades expressas por seus mitos.

O retorno à infância é impossível. A nostalgia não pode ser acessada. Mas essa vontade de retorno também não é mítica? E esse movimento de criação e esgotamento também não o é? Se o indivíduo adquire alguma sabedoria ao vivenciar a revolta, esta não deveria consistir na possibilidade de ver todo esse processo como lúdico, ou seja, como um grande jogo no qual a verdade afirma-se para ver sua própria negação em seguida? Em que a moral se constitui apenas para demonstrar-se imoral na prática? Deveria haver um caráter lúdico na vivência dos valores a partir da aquisição de uma sabedoria: o de quem acredita desconfiando, de quem enfeitiça a si mesmo. A pergunta final que nos fazemos nessas reflexões é: se mito é autoenfeitiçamento voluntário e seu avivamento implica na participação nas ações simbolizadas, até qual medida poderemos participar dos mitos, ou seja, nos autoenfeitiçar? É possível utilizar-se da sabedoria para jogar com a ingenuidade? É possível viver as próprias paixões como jogo?

A alusão ao jogo tem lugar desde o momento em que Camus identificava seu conhecimento da moralidade com o jogo de futebol, esporte que praticou com algum destaque em sua juventude até ser impedido pela tuberculose. O jogo de futebol tem

relação direta com a caracterização que a moralidade recebeu no pensamento de Camus, o de um universo com regras estritas que devem obrigatoriamente ser observadas sob pena de punição, onde há clareza na definição de aliados e antagonistas. Além de tais características, o futebol é um universo fechado em que as amizades, inimizades e punições pertencem ao campo de jogo e nele ficam com o apito final. A presença de um juiz com o poder de proferir o apito final é a maior característica moral do esporte e sua ausência fora do jogo é que torna difícil a aplicação deste caráter lúdico (utilizamos o termo lúdico na acepção dada por Huizinga em sua obra *Homo ludens*) na vida. Quem entra em uma partida, para torcer ou jogar, sabe que aquelas paixões intensas têm lugar apenas no campo de jogo.

Quem vivencia o absurdo até seu esgotamento e adquire a sabedoria prática a qual fizemos alusão nestas reflexões deveria, com seu escaldamento, adquirir esse distanciamento de uma situação enquanto nela lançado, condição esta que lhe permitiria viver cada paixão com plenitude dentro de seu “campo de jogo”, como quem participa de uma partida, consentindo nela de forma plena e deixando-a com naturalidade após seu encerramento. É uma adesão plena, porém restrita, ou seja, paradoxal. E no cotidiano, somos chamados o tempo todo a aderir. Aderimos a candidatos, causas, bandeiras sabendo que estes vão nos decepcionar. Fazemos amizades, iniciamos relacionamentos pessoais e amorosos sabendo que estes são finitos e que certamente resultarão em decepção e sofrimento. A pergunta que nos fazemos é: a sabedoria prática proposta aqui permite esse autoenfeitamento? É possível, para quem já está escaldado por muitas vivências, entrar em um relacionamento amoroso sabendo todo o amargor que tal experiência guarda e, mesmo assim, acreditar nas promessas românticas que têm lugar em seu início e que fazem seu encantamento? É possível, para quem tem tal sabedoria, o engajamento sincero em uma causa, sabendo que seus representantes trairão o ideal da causa no futuro? Ou seja, o ideal de uma ingenuidade sábia, que se permite aderir às paixões sem reservas não apesar, mas por causa da sua provisoriedade?

A nós, que trilhamos o itinerário que neste momento se encerra, faltam sabedoria e prática para responder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Bíblia Sagrada: tradução da CNBB com introduções e notas. 2^a. Edição. São Paulo: Loyola, 2012;

ALMEIDA, Rogério Miranda de. **Nietzsche e o paradoxo.** Traduzido pelo autor. São Paulo: Loyola, 2005;

ALVES, Marcelo. **Camus entre o sim e o não a Nietzsche.** Florianópolis: Editora Obra Jurídica, 2004;

AMITRANO, Georgia Cristina. **Ecos de razão e recusa. Uma filosofia da revolta de homens em tempos sombrios.** Tese. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007

_____ **Nietzsche na obra de Albert Camus.** Artigo. Referência incompleta, texto original gentilmente cedido pela autora;

ARALDI, Claudemir Luís. **Nihilismo, criação, aniquilamento. Nietzsche e a filosofia dos extremos.** São Paulo: Discurso Editorial, 2004;

BENOIT, Blaise. **Meio-dia: instante da mais curta sombra** in MARTON, Scarlett (org.) Nietzsche, um "francês" entre franceses. Artigo. São Paulo: Ed. Barcarolla: Discurso Editorial, 2009.

CAMPIONI, Giuliano. **Nietzsche, do agonismo extemporâneo à crítica da moral heroica** in MARTON, Scarlett (org.) Nietzsche pensador italiano - a recepção italiana. Artigo. São Paulo: Discurso Editorial, 2007.

CAMUS, Albert. **A peste.** Traduzido por Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011;

_____ **A queda.** Traduzido por Valerie Rumjanek. 2^a. Edição. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008;

_____ **Caligula and three other plays.** Translated from the French by Stuart Gilbert. E-book version. New York: Random House, 1958.

_____ **Notebooks 1951-1959** – translated from the French, with an Introduction and Afterword, by Ryan Bloom. Chicago: Ivan R Dee, 2008;

_____ **Núpcias, o verão.** Traduzido por Vera Queiroz da Costa e Silva. São

Paulo: Nova fronteira, 1979;

_____ **O avesso e o direito, seguido de discursos da Suécia.** Lisboa: Edição Livros do Brasil Ano de edição indisponível;

_____ **O estrangeiro.** Traduzido por Valerie Rumjanek. 2^a. Ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011;

_____ **O homem revoltado.** Traduzido por Valerie Rumjanek. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010;

_____ **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo.** Traduzido por Ari Roitman e Paulina Watch. 1^a Edição. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010;

_____ **O primeiro homem.** Traduzido por Tereza Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011;

_____ **Primeiros Cadernos.** Lisboa: Edição Livros do Brasil, Ano de edição indisponível;

_____ **Reflections on the Guillotine** in KAUFMANN (org.), Walter, Religion from Tolstoy to Camus. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2007;

_____ **Resistance, rebellion, and death: essays.** Translated from the French by Stuart Gilbert. E-book version. New York: Random House, 1958.

CARROL, David. **Rethinking the absurd: Le mythe de Sisyphe** in The Cambridge Companion to Camus. Cambridge: Cambridge collections on line. University press, 2007;

CARVALHO, José Jackson Carneiro de. **Albert Camus: tragédia do absurdo.** 2a. Ed. João Pessoa: Ideia, 2010;

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Edições Loyola, 1999;

CHAR, René. **Hypnos Walking, poems and prose by René Char.** Selected and translated by Jackson Mathews. New York: Random House, 1956;

CHESTERTON, Gilberk Keith. **Ortodoxia.** Traduzido por Almiro Pisetta. São Paulo: Ed. Mundo Cristão, 2008;

ELIADE, Mircea. **Cosmos and history: the myth of the eternal return.** Translated from the French by Willard Trask. New York: Harper Torchbooks, 1964;

FERREIRA, Rafael Leopoldo A. S.. **Fisiologia e filosofia: despojamento filosófico e a criação sem amanhã.** Artigo. No prelo, 2012.

GONZALES, Horácio. **Albert Camus, a libertinagem do sol.** 2a edição, 1a reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002;

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** 6°.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010;

HENGELBROCK, Jüngen. **Albert Camus, sentimento espontâneo e crise do pensar.** Traduzido por Maria Luisa Guerra e Ivone Kaku. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2006;

KAUFMANN, Walter, **Introduction in Religion from Tolstoy to Camus.** New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2007;

_____ **Nietzsche: philosopher, psychologist, antichrist.** 4°. Edition. Princeton: Princeton University Press, 1974;

MACHADO, Roberto Cabral de Melo. **Nietzsche e a verdade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1984;

MALAFAIA, Daniel. **Sob a máscara de Dioniso (A origem da filosofia de Camus em O estrangeiro e A morte feliz.** Dissertação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009;

MARGERRISON, Christine. **Camus and the theatre** in The Cambridge Companion to Camus. Cambridge: Cambridge collections on line. University press, 2007;

MÉLANÇON, Marcel. **Albert Camus, an analysis of his thought.** Traduzido por Robert Dole. Chicoutimi: Tecumseh Press, 1983;

MENEZES, Rafael Pereira de. **Absurdo e memória: Albert Camus e o eterno presente** in Tabulae revista de philosophia, ano VI, nº 11. Artigo. Curitiba: 2012;

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência.** Traduzido por Paulo Cezar de Souza. 1^A edição. São Paulo: Companhia das letras, 2012;

_____ **Além do bem e do mal, prelúdio à uma filosofia do futuro.** Traduzido por Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010;

_____ **Assim falava Zaratustra, um livro para todos e para ninguém.** Traduzido por Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011;

_____ **Aurora, reflexões sobre os preconceitos morais.** Traduzido por

Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2004;

_____ **Crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo.**

Traduzido por Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006;

_____ **Genealogia da moral, uma polêmica.** Traduzido por Paulo Cezar de

Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009;

_____ **Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres.**

Traduzido por Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2000;

_____ **Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres,**

volume II. Traduzido por Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008;

_____ **On the genealogy of morals and Ecce Homo.** Traduzido por Walter Kaufmann. New York: Vintage books, 1989;

_____ **Vontade de potência.** Traduzido por Mário Ferreira dos Santos.

Petrópolis: Vozes, 2011;

PINTO, Manuel da Costa. **Albert Camus, um elogio do ensaio.** Cotia: Ateliê Editorial, 1998;

_____ **Uma ficção autobiográfica sobre a impossibilidade da memória in**

CAMUS, Albert. O primeiro homem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011;

QUILLIOT, Roger. **The sea and prisons, a comentary on the life and works of**

Albert Camus. Traduzido por Emmet Parker. Alabama: The university of Alabama Press, 1970;

RIBEIRO, Helder. **Do absurdo à solidariedade: a visão do mundo de Albert**

Camus. Lisboa: Editorial Estampa, 1996;

RUTHVEN, K. K. **O mito.** São Paulo: Perspectiva, 2010;

SILVA, Nilson Aduino Guimarães: **A peste de Albert Camus: Revolta como ação**

coletiva e solidária. Artigo. Edição digital obtida em

www.fbpf.org.br/cd2/liste_des_auteurs/s/nilson_adauto_guimaraes_silva.pdf
Acessado em 29/06/2012;

SOARES, Caio Caramico. **Evangélicos da revolta: Camus, Sartre e a**

“remitologização” moderna. Tese. São Paulo: USP, 2010;

TANASE, Virgil. **CAMUS.** Paris: Gallimard, 2010;

TODD, Olivler. **Albert Camus, uma vida.** Traduzido por Mônica Sthael. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998;

ULLMANN, Stephen. **The image in the modern French novel: Gide, Alain-Fournier, Proust, Camus.** Cambridge: The university press, 1960;

VIESENTEINER, Jorge Luiz. **Experimento e vivência: a dimensão da vida como *pathos*.** Tese. Campinas: Unicamp, 2009.