



**HERMILA RESENDE SANTOS**

**ABSURDO, REVOLTA E MEDIDA EM ALBERT CAMUS:  
A ARTE COMO TRANSGRESSÃO DO REAL**

**LAVRAS-MG  
2023**

**HERMILA RESENDE SANTOS**

**ABSURDO, REVOLTA E MEDIDA EM ALBERT CAMUS:  
A ARTE COMO TRANSGRESSÃO DO REAL**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do curso de Pós-Graduação em Filosofia, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Renato dos Santos Belo  
Orientador

**LAVRAS-MG  
2023**

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca  
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Santos, Hermila Resende.

Absurdo, Revolta e Medida em Albert Camus : a arte como  
transgressão do real / Hermila Resende Santos. - 2023.

99 p.

Orientador(a): Renato dos Santos Belo.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de  
Lavras, 2023.

Bibliografia.

1. Filosofia. 2. Albert Camus. 3. Absurdo Revolta e Medida. I.  
Belo, Renato dos Santos. II. Título.

**HERMILA RESENDE SANTOS**

**ABSURDO, REVOLTA E MEDIDA EM ALBERT CAMUS: A ARTE COMO  
TRANSGRESSÃO DO REAL  
ABSURD, REVOLT AND MEASURE IN ALBERT CAMUS: ART AS A  
TRANSGRESSION OF THE REAL**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do curso de Pós-Graduação em Filosofia, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 30 de março de 2023.

Dr. Emanuel Ricardo Germano Nunes - UFC

Dr. Luiz Roberto Takayama - UFLA

Dr. Renato dos Santos Belo - UFLA

Prof. Dr. Renato dos Santos Belo  
Orientador

**LAVRAS-MG  
2023**

À minha melhor amiga, Cláudia Pereira  
Resende Santos, que me inspirou à vida,  
com seu brilho extraordinário.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Lavras pela oportunidade.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais - Campus Avançado Três Corações, pelo apoio nesta jornada.

Ao meu orientador, prof. Renato dos Santos Belo, pela paciência e pelas valiosas orientações, que enriqueceram grandemente este trabalho.

Ao prof. Emanuele Tredanaro, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, pelo incentivo, orientações e apoio constante durante todo o curso.

Ao prof. Emanuel Ricardo Germano Nunes, pela enorme generosidade intelectual e pelo aporte teórico proporcionado a esta pesquisa.

Ao prof. Arthur Klik de Lima, por ter acreditado em meu trabalho desde o processo seletivo.

Ao prof. Luiz Roberto Takayama, pelas relevantes sugestões.

À minha colega e amiga, Gisele Tiemi de Assis Sugawara, pelo companheirismo diante dos desafios e das vitórias proporcionadas pelo mestrado.

Ao prof. Luis Alberto Silva, por ter despertado o meu amor pela filosofia e por ter inspirado essa busca.

Ao prof. Carlos de Souza Campos Júnior (Juca), que reconheceu em mim um potencial, ainda quando adolescente, e me incentivou na busca pelo pensamento crítico.

À professora Mara Chediak, pelo encorajamento e pelo exemplo de sabedoria e firmeza.

Aos meus pais, Geraldo Magela Santos e Cláudia Pereira Resende Santos, por estarem ao meu lado durante essa jornada e durante todas as outras jornadas que tive de enfrentar, pelo apoio incondicional e por serem meu alicerce diante de uma realidade absurda. Minha profunda gratidão.

Aos meus irmãos e sobrinhos, por oferecerem união e alegria aos meus dias.

Ao meu noivo, Olimpio Augusto Carvalho Branquinho, pela paciência inigualável, pela sabedoria, carinho e incentivo ao meu desenvolvimento intelectual e pessoal.

*Anteriormente tratava-se de saber se a vida devia ter um sentido para ser vivida. Agora parece, pelo contrário, que será tanto melhor vivida quanto menos sentido tiver. Viver uma experiência, um destino, é aceitá-lo plenamente. Mas, sabendo-o absurdo, não se viverá esse destino sem fazer de tudo para manter diante de si o absurdo iluminado pela consciência.*

Albert Camus. *In: O Mito de Sísifo.*

## RESUMO

Em seus *Carnets*, Camus esboçou o desejo de trabalhar com três mitos gregos: Sísifo, Prometeu e Nêmesis, que figurariam como representação estética e ponto de partida para o desenvolvimento de três conceitos que perpassam toda sua obra: absurdo, revolta e medida, respectivamente. Os comentadores identificam dois ciclos bem definidos no pensamento camusiano: do absurdo e da revolta. Cada um desses ciclos seria composto por uma obra ensaística principal, um romance e uma ou duas peças de teatro. Camus vale-se de linguagens bem distintas para abordar um mesmo conceito e até mesmo ultrapassá-lo. Nesse sentido, o filósofo *pied-noir* apresenta uma rejeição ao formalismo sistemático e ao enaltecimento da razão enquanto única dimensão do homem, valorizando a construção do pensamento através de imagens. O romance e a arte em geral aparecem como instrumentos capazes de alcançar as demais dimensões do humano, que não se limitam à razão, mas recorrem à sensibilidade despertada através de vivências indiretas - isto é, leitura e experimentação de narrativas ficcionais. Nessa ponte entre filosofia e literatura, ou filosofia e imagem, Camus concede lugar de destaque à criação artístico-literária, que figuraria como uma das poucas alternativas ao homem lúcido que deseja, ao mesmo tempo, ultrapassar a cruel realidade do mundo, sem no entanto se desvincular completamente do realismo que é necessário a uma lucidez consciente. O ciclo da medida (ou do amor), apesar de interrompido pela morte precoce do autor, representaria o ápice de sua proposta filosófica, que estaria situada no equilíbrio entre dois extremos: a absolutização da história e o completo desligamento do real. Sua proposta seria conciliar o engajamento histórico consciente sem, no entanto, se limitar à história e, por outro lado, ultrapassá-la sem se desligar por completo da realidade.

**Palavras-chave:** absurdo, revolta, medida, arte, imagem, história.

## ABSTRACT

In his *Carnets*, Camus outlined the desire to work with three Greek myths: Sisyphus, Prometheus and Nemesis, which would appear as an aesthetic representation and a starting point for the development of three concepts that permeate all of his work: absurdity, revolt and measure, respectively. Commentators identify two well-defined cycles in Camusian thought: the absurd and the revolt. Each of these cycles would consist of a main essay, a novel and one or two plays. Camus uses very different languages to approach the same concept and even go beyond it. In this sense, the *pied-noir* philosopher rejects systematic formalism and the exaltation of reason as the only dimension of man, valuing the construction of thought through images. The novel and art in general appear as instruments capable of reaching other human dimensions, which are not limited to reason, but resort to the sensibility awakened through indirect experiences - that is, reading and experimenting with fictional narratives. In this bridge between philosophy and literature, or philosophy and image, Camus gives a prominent place to artistic-literary creation, which would appear as one of the few alternatives to the lucid man who wishes, at the same time, to overcome the cruel reality of the world, without however completely disengage from the realism that is necessary for conscious lucidity. The measure (or love) cycle, despite being interrupted by the early death of the author, would represent the apex of his philosophical proposal, which would be situated in the balance between two extremes: the absolutization of history and the complete disconnection from reality. His proposal would be to reconcile conscious historical engagement without, however, being limited to history and, on the other hand, going beyond it without completely disconnecting from reality.

**Keywords:** absurd, revolt, measure, art, image, history.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 ABSURDO.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1 O ABSURDO E O MITO DE SÍSIFO .....</b>	<b>13</b>
<b>2.2 SUICÍDIO OU ESPERANÇA? - REFLEXÕES SOBRE O SALTO .....</b>	<b>21</b>
<b>2.3 ABSURDO E CONTINGÊNCIA EM <i>O ESTRANGEIRO</i> .....</b>	<b>30</b>
<b>3 REVOLTA .....</b>	<b>41</b>
<b>3.1 A REVOLTA E O PROMETEU ACORRENTADO .....</b>	<b>41</b>
<b>3.2 DO SUICÍDIO AO ASSASSINATO: REVOLTA E REVOLUÇÃO .....</b>	<b>50</b>
<b>3.3 REVOLTA E ENGAJAMENTO EM <i>A PESTE</i> .....</b>	<b>55</b>
<b>4 MEDIDA.....</b>	<b>63</b>
<b>4.1 A MEDIDA E O MITO DE NÊMESIS.....</b>	<b>63</b>
<b>4.2 ENTRE NIETZSCHE E MARX: A HISTÓRIA E SEU ULTRAPASSAMENTO ATRAVÉS DA ARTE .....</b>	<b>68</b>
<b>4.3 ARTE E MEDIDA EM <i>A QUEDA</i> .....</b>	<b>77</b>
<b>5 O MITO E O REAL: SERIA POSSÍVEL IMAGINAR SÍSIFO FELIZ? .....</b>	<b>88</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>96</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Camus procurou pensar a condição humana através de uma mescla de estilos, que trazem em comum o predomínio da imagem em oposição às estruturas sistemáticas de construção do pensamento filosófico, sem eliminar, no entanto, a mobilização de conceitos e o encadeamento lógico que se fazem necessários à reflexão filosófica. Para isso, o autor utilizou-se de estilos literários como o romance, o ensaio, o teatro e os contos. O pensamento camusiano parece se basear na construção e ressignificação de mitos acerca do real. Isso se dá através do resgate de narrativas gregas que lhe são caras e da composição de obras literárias e peças teatrais que combinam o real e o simbólico.

Nesta investigação, daremos ênfase à maneira como Camus procurou trabalhar três de seus conceitos basilares - absurdo, revolta e medida, atrelando-os a um respectivo mito grego, a saber: Sísifo, Prometeu e Nêmesis, bem como os desdobramentos dessas noções dentro da produção literária do autor. Para isso, lançaremos mão dos ensaios filosóficos *O Mito de Sísifo* (1942) e *O Homem Revoltado* (1951), e também de seus três romances mais aclamados: *O Estrangeiro* (1942), *A Peste* (1947) e *A Queda* (1956), além de uma breve passagem por alguns dos contos de *O Exílio e o Reino* (1957). Os romances serão trabalhados em ordem cronológica, do mesmo modo que se dá a progressão do pensamento do autor.

Tentaremos reconstruir o pensamento camusiano a fim de compreender a integralidade de suas ideias, tendo em vista que o *pied-noir* acreditava que a obra de um autor só pode ser compreendida integralmente dentro do conjunto de suas produções. Existe aqui uma ideia de complementaridade e progressão, isto é, as obras se complementam, estabelecendo uma relação de continuidade. Respeitando essa significativa característica, dividiremos nossa investigação em quatro partes: nas três primeiras, abordaremos as noções de absurdo, revolta e medida, respectivamente; na última, apresentaremos uma breve reflexão acerca da relação entre o mito e o real dentro do pensamento camusiano.

O absurdo estaria atrelado ao mito de Sísifo e ao romance *O Estrangeiro*. Esse pontapé inicial inaugura alguns temas que serão revisitados ao longo de todo o texto como: suicídio físico e filosófico, esperança, liberdade e, enfim, a própria revolta. Seguindo os passos do autor, procuraremos examinar se o suicídio seria a resposta mais adequada para o humano consciente de sua condição absurda ou se existiria, ao menos, uma postura mais

coerente em relação ao problema. Com a figura de Meursault, investigaremos alguns dos “satélites” que permeiam o absurdo como o estranhamento, a ressignificação de valores e as máscaras sociais.

Em seguida, a revolta é simbolizada pela figura de Prometeu, ainda que este não represente de forma fidedigna o que Camus denomina como revolta metafísica - isto é, insurgência contra as entidades metafísicas e as condições contingentes que permeiam a existência. Nesse capítulo, serão apresentadas as características da revolta: identificação, solidariedade, recusa, bem como seus desdobramentos histórico-sociais e metafísicos. Atrelando-se à noção de revolta, voltaremos nosso olhar para o romance *A Peste*. Importa-nos observar como os personagens se comportam e como os elementos conceituais se mobilizam por detrás da linguagem poética que recobre o romance e de que maneira essa estilização proporcionaria uma experimentação desses conceitos para além do aspecto descritivo e que, por isso mesmo, extrapolam a rigidez teórica, de modo a não se reduzirem a romances de tese, isto é, narrativas meramente descritivas acerca de um sistema filosófico pré-formado.

A partir disso, iniciaremos uma reflexão acerca da noção de medida, embora esse tema não tenha sido esgotado por Camus, devido à sua morte precoce. Sua intenção, segundo indicam alguns vestígios, seria produzir um ensaio intitulado *O Mito de Nêmesis*. Ainda que esse desejo não tenha se concretizado, o autor relacionou, por diversas vezes, em sua obra publicada e em seus cadernos, a figura da deusa Nêmesis à noção de medida ou de amor, que seria tema para um terceiro ciclo. A partir dessa perspectiva, procuraremos indicar como o *pied-noir* buscou estabelecer um equilíbrio entre Nietzsche e Marx, apontando os possíveis extremismos que poderiam resultar de ambas as filosofias e a necessidade de se conservar o aspecto crítico legado por esses pensadores que, para Camus, seriam as duas maiores figuras da “história da inteligência”.

Nessa esteira, lançaremos mão do romance *A Queda* que, embora não tenha sido relacionado pelo autor ao ciclo da medida ou do amor, carrega aspectos relevantes acerca do tema que se desenrolam a partir do jogo entre ironia e sátira tragicômica, abordando elementos para se pensar a moralidade e a hipocrisia. Apontada por alguns críticos, inclusive por Sartre, como a melhor e mais complexa obra de Camus, *A Queda* se destaca como ápice de nossas investigações, capaz de conciliar, como quis o autor, a complexidade do pensamento filosófico e a sensibilidade inspirada pela criação artística.

Por fim, em posse dessa reconstrução, tentaremos responder à questão que se

inaugura no primeiro capítulo: seria possível imaginar Sísifo feliz, como quis Camus? Para isso, apresentaremos uma breve reflexão acerca da relação entre o mito e o real no pensamento camusiano, de modo a delimitar os aspectos reais e simbólicos que permeiam as imagens construídas ou resgatadas pelo autor.

## 2 ABSURDO

### 2.1 O ABSURDO E O MITO DE SÍSIFO

Na narrativa grega, Sísifo foi condenado pelos deuses a empurrar eternamente uma grande rocha ao topo de uma montanha, de maneira que a pedra rolasse novamente abaixo sempre que o cume era atingido, para que a tarefa fosse repetida, dia após dia, do mesmo modo. Nesse movimento eterno de ida e volta - trabalho completamente estéril e inútil - Sísifo segue cumprindo sua sentença. A essa condenação, Camus compara a condição humana e todo o esforço despendido nas tarefas cotidianas, que resultam sempre em um destino comum e irremediável: a morte.

Podemos observar que, se na história de Sísifo o que torna seu trabalho inútil é o caráter infinito da tarefa, no caso do humano, é justamente o oposto: a repetição maquinal das atividades cotidianas é estéril devido ao predicado finito da existência. Isto significa que, ao contrário do personagem do mito, o trabalho humano tem um fim, que se dá com a própria morte. Ora, para Camus, os deuses “pensaram, com certa razão, que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança” (CAMUS, 2020a, p. 137). No entanto, a história de Sísifo - o “proletário dos deuses” - só é trágica porque ele é consciente de seu destino. “O que seria a sua pena se a esperança de triunfar o sustentasse a cada passo? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente” (CAMUS, 2020a, p. 139).

A condição proletária, comum entre Sísifo e o humano, torna-se, portanto, uma das características basilares sobre a qual Camus procura calcar sua trajetória filosófica. No entanto, quando o *pied-noir* se refere ao proletário, não parece se restringir ao sentido marxista do termo. Isto é, sua perspectiva não se reduz a uma classe social específica, englobando, pelo contrário, uma condição comum ao gênero humano. Não se pode negar, no entanto, que as desigualdades sociais contribuem para agravar essa condição. O trabalho “inútil e sem esperança”, cujo fim último é a morte, parece se tornar ainda mais absurdo quanto maior for a tragicidade do cenário em que o indivíduo encontra-se inserido, por esse motivo, Camus refere-se ao operário para exemplificar essa comparação. No entanto, a repetição maquinal dos atos comuns à vida cotidiana resultam sempre no mesmo desfecho: a morte. Seja burguês ou proletário, ambos encontram-se

fadados a um destino comum.

Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. (CAMUS, 2020a, p.27).

Esse cenário de repetição incessante, no qual o humano encontra-se submergido, assemelha-se à história de Sísifo. O humano, no entanto, parece estar convicto, pelo menos na maior parte do tempo, de que suas ações possuem algum propósito ou valor superior, exceto nos momentos em que é tomado por uma espécie de incômodo, um sentimento de deslocamento, em que se vê obrigado a encarar seu destino e constatar a esterilidade de suas ações frente à finitude da existência.

Bonadio (2019, p. 72) destaca que “o mito de Sísifo interessa a Camus porque ele sintetiza em uma imagem ou simboliza a sabedoria absurda na qual o humano encontra-se consciente de seu destino e por isso tem o poder de sobressair-se a ele, ainda que não possa mudá-lo”. Consciente de seu destino, Sísifo não possui esperança ou ilusões, somente a certeza de que sua tarefa é absurda. No entanto, seria possível imaginar Sísifo feliz a despeito de sua condenação? E tendo em vista que a condição humana é semelhante à de Sísifo, haveria uma perspectiva razoável frente a esse horizonte de esterilidade? Poderia o humano, consciente de sua condição, afirmar que a vida ainda merece ser vivida?

Diante desse impasse, Camus apresenta sua questão fundamental: “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois” (CAMUS, 2020a, p. 17). Camus procura investigar se há uma lógica que conduza ao suicídio. Valeria a pena viver diante da certeza de uma condição absurda? Caso a resposta seja negativa, qualquer outra questão filosófica parece ser insignificante. Caso seja positiva, todas as demais seriam secundárias.

Bernardo (2020, p. 95) afirma o caráter antropológico da filosofia camusiana como “um humanismo não racionalista, calcado na concepção trágica do fenômeno humano, herdada dos gregos e refundida na sensibilidade existencial que rejeita quaisquer formas de escamotear a complexidade da condição humana”. O caráter trágico herdado dos gregos se revela não somente no resgate dos mitos e em sua ressignificação, mas também nas

obras literárias do filósofo, onde a tragicidade é uma constante. Através do resgate das narrativas gregas e da reaproximação entre os mitos e a condição humana, Camus parece pretender não apenas atribuir uma representação estética a essa condição, mas também impulsionar uma espécie de catarse<sup>1</sup> em seus interlocutores. Segundo Bocayuva (2008, p. 47):

A forma dramática e não puramente narrativa de realização do mito na tragédia, além da necessária presença de verossimilhança, proporciona uma experiência de contemplação da vida ao mesmo tempo que de atravessamento radical por causa da identificação que ali deve ocorrer inevitavelmente. Para que isso se dê, o mito deve ser escolhido a dedo, o herói deve ser trabalhado para ser alguém digno de apreço. Aquilo que se passa ali adiante, no centro do teatro, poderia se passar com qualquer um da platéia. Por outro lado, o distanciamento é evidente, afinal a tragédia é uma imitação, de tal modo que ao final da apresentação que levou cada espectador ao padecimento, é possível a sensação de alívio; daí o prazer da catarse.

Aproveitando-se da herança grega, para além dos ensaios e das obras literárias, Camus se vale ainda das peças de teatro como um apelo à sensibilidade, como uma experiência de contemplação em que os interlocutores ou espectadores fossem capazes de estabelecer uma relação de identificação com seus heróis. Sísifo, enquanto herói absurdo, encarna a própria condição humana, no entanto, existe nessa relação um distanciamento, já que “a tragédia é uma imitação” (*ibid.*). Valendo-se do legado grego, Camus revela, em seus cadernos de anotações, a intenção de construir sua obra em torno de três mitos: Sísifo, Prometeu e Nêmesis; atrelando-os respectivamente a três de seus conceitos basilares: absurdo, revolta e medida (ou amor).

É através dessa ponte entre filosofia e imagem que Camus procura delimitar os contornos do conceito de absurdo. Entre 1942 e 1944, o *pied-noir* concretiza o que os comentadores denominam *o ciclo do absurdo*<sup>2</sup>, composto pelas três obras em que o

---

<sup>1</sup> Aristóteles "foi o primeiro [que utilizou o termo catarse] para designar também um fenômeno estético, qual seja, uma espécie de libertação ou serenidade que a poesia e, em particular, o drama e a música provocam no homem. Das muitas interpretações sobre a catarse estética, prevalece a de Goethe [...], para quem ela consistiria no equilíbrio das emoções que a arte trágica induz no espectador depois de ter suscitado nele essas mesmas emoções, e portanto, na sensação de serenidade e pacificação que ela proporciona. Se bem que haja algo de semelhante em Aristóteles, é preciso observar que, para ele, o significado da catarse estética não é diferente do da catarse médica ou moral: uma espécie de tratamento das afecções (físicas ou espirituais) que não as anula mas as reduz a dimensões em que são compatíveis com a razão. Na cultura moderna, o termo catarse foi usado quase exclusivamente como referência à função libertadora da arte." (ABBAGNANO, 2020, p. 138)

<sup>2</sup> O ciclo do absurdo é desenvolvido por Camus no período da Segunda Guerra Mundial, onde a condição humana refletia sua absurdidade fundamental. O assassinato, o fascismo, a depredação

filósofo versa sobre o tema, cada uma delas em seu estilo próprio. As obras são: *O Estrangeiro* (1942), *O Mito de Sísifo* (1942) e *Calígula* (1944)<sup>3</sup>, sendo respectivamente, um romance, um ensaio e uma peça de teatro. A diversidade de estilos com que o autor procura abordar o tema é proposital e baseia-se na crença de que o método puramente sistemático ou racional seria incapaz de satisfazer por completo as nuances das indagações humanas. O recurso à imagem, seja por meio do romance ou do teatro, seria um apelo aos sentidos, àquilo que estaria para além da sistematização de conceitos. Para Camus, “os sentimentos, as imagens multiplicam a filosofia por dez” (CAMUS, 2021, p. 152), nesse sentido, “um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens<sup>4</sup>” (CAMUS, 2020c, p. 119).

Vale ressaltar que a perspectiva do romance filosófico concede centralidade à imagem enquanto requisito do pensar, mas afasta, por outro lado, o arquétipo do romance de tese<sup>5</sup> - que pretende espelhar ou justificar uma teoria filosófica pré-formulada através de fatos narrados - arquétipo este absolutamente rejeitado por Camus. Para ele, o romance deveria ser o complemento e o coroamento de uma filosofia e não sua mera descrição. Portanto, o que o *pied-noir* pretende a partir de suas criações literárias não seria construir um retrato *ipsis literis* de uma teoria filosófica, mas sim proporcionar um desdobramento estético do que está para além do conceito, isto é, alcançar lugares que a teoria por si só jamais alcançaria e, desse modo, reaproximar o fazer filosófico do fazer artístico.

Após os devidos esclarecimentos, resta-nos compreender, portanto, do que se trata esse tema inicial, do qual Camus se vale em estilos tão distintos. O absurdo seria o próprio retrato da condição humana em face do mundo. O ser humano anseia por clareza e unidade, está sempre em busca de um sentido ou significação, espera que tudo se encaixe de forma minimamente harmônica ou que existam explicações, sejam elas racionais ou sobrenaturais, para sua própria condição. Por outro lado, a despeito das aspirações humanas, o mundo oferece caos e acaso. A absurdidade, por consequência, não estaria no homem nem tampouco no mundo, mas na confrontação entre ambos. Ela se revela

---

do homem e os confrontos políticos imperavam na Europa dos anos 1940.

<sup>3</sup> *Calígula* foi iniciado em 1938, porém publicado pela primeira vez em 1944. Camus escreve em seu caderno de anotações (*Carnets*), em 21 de fevereiro de 1941: “Terminado Sísifo. Os três absurdos estão terminados. Prelúdios da liberdade.” (CAMUS, 2014c, p. 77).

<sup>4</sup> Trecho da resenha *A Náusea*, de Jean Paul Sartre, publicada originalmente por Camus em 1938 no jornal *Alger Républicain*.

<sup>5</sup> “O romance de tese, a obra que prova, a mais odiosa de todas, é a que mais se inspira num pensamento satisfeito. Demonstra a verdade que imagina possuir. Mas o que se põe em ação são ideias, e as ideias são o contrário do pensamento.” (CAMUS, 2020a, p. 132).

justamente no “divórcio” entre o homem e o mundo, abarcando tudo o que há de incompreensível nessa relação. A inquietação humana não se satisfaz diante da aparente contingência<sup>6</sup> que o mundo lhe oferece.

Ora, a absurdidade não pode existir no homem ou no mundo isoladamente, mas sim em sua relação. Nada é absurdo de maneira isolada. Para afirmar que um elemento seja absurdo, sempre será necessária a presença de um segundo elemento para compará-lo ou relacioná-lo. Para Camus, afirmar o absurdo significa declarar que algo é contraditório, ilógico, irracional. Temos aqui dois aspectos a serem considerados: 1) é necessário haver um elemento de comparação - isto é absurdo em relação a quê? 2) esse movimento de comparação só é possível através da utilização da racionalidade.

É o que ocorre, por exemplo, no método de redução ao absurdo ou prova por contradição: em matemática como em filosofia, utiliza-se a redução ao absurdo para provar a falsidade de uma premissa. Isto é, assume-se como verdade o contrário do que se deseja provar e o resultado é uma contradição fundamental, que é então denominada absurdo. Para que seja possível determinar que a premissa é falsa, é necessário, primeiramente, ter estabelecido o elemento lógico com que compará-la, pois tal enunciado só poderia ser ilógico ou contraditório diante de dados considerados, previamente, lógicos. Isto implica o instrumento da racionalidade e o elemento comparativo.

Aqui não é diferente, o absurdo de que nos fala Camus não existe no homem ou no mundo isoladamente, mas na relação entre ambos. Tampouco existiria sem a presença da razão. A absurdidade se mantém somente porque existe a razão humana olhando para o mundo. O absurdo nasce, então, da aspiração por clareza e unidade, oposta pelo “silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2020a, p. 42). Isto é, surge “precisamente no encontro dessa razão eficaz porém limitada com irracional sempre renascido” (CAMUS, 2020a, p. 50). A desproporção só existe a partir do confronto entre a racionalidade limitada do humano e a irracionalidade ilimitada das características existenciais. Nesse sentido, Camus afirma que “o absurdo será tanto maior quanto maior for a distância entre os termos da minha comparação” (CAMUS, 2020a, p. 44). Portanto, pode-se considerar que a contradição será tanto mais alarmante quanto maior for a irracionalidade da condição diante da qual a racionalidade procura instituir uma ordem de clareza e unidade.

---

<sup>6</sup> “Na filosofia contemporânea, sobretudo na francesa a partir da obra de Boutroux, *A contingência das leis da natureza* (1874), o termo Contingente passou a ser sinônimo de “não-determinado”, isto é, de livre e imprevisível; designa especialmente o que de livre, nesse sentido, se encontra ou age no mundo natural”. (ABBAGNANO, 2020, p. 200 e 201).

Sartre (2009, p. 119) afirma que: “por certo o absurdo não está nem no homem nem no mundo, se os tomamos à parte; mas como a característica essencial do homem é “estar-no-mundo”, o absurdo acaba por coincidir com a condição humana”<sup>7</sup>. Essa condição, no entanto, é percebida pelo humano em determinados momentos de lucidez. Diante de uma vida maquinal, em dado momento, o indivíduo desperta de seu “sono cotidiano”. Esse sentimento se evidencia no exato momento em que o ‘por quê’ se levanta. “Numa esquina qualquer, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer” (CAMUS, 2020a, p. 25). Consciente de seu destino, o ser humano é como Sísifo: escravo dos deuses, proletário de um mundo cujo fim último é a morte. E são inúmeras as ocasiões, inclusive as mais corriqueiras, que provocam no indivíduo uma espécie de inquietação, capaz de colocar em xeque a racionalidade de seu próprio destino. Essa lucidez que assombra o homem, o faz refletir acerca do papel que desempenha no teatro da vida.

Para Zaretsky, o sofrimento de Sísifo não consiste tanto no esforço físico exigido na tarefa de empurrar a rocha, “é como se o tormento infligido pelos deuses tivesse pouco ou nada a ver com um corpo sobrecarregado além da medida, e tudo a ver com uma mente desafiada pela natureza infinitamente repetitiva da tarefa” (ZARETSKY, 2013, p. 27). O drama de Sísifo parte de uma mente desperta, da consciência de que seu trabalho será estéril. Ora, se “começar a pensar é começar a ser atormentado” (CAMUS, 2020a, p. 19), pode-se deduzir que o intelecto coincide com a origem do sofrimento. Isto é, somente a partir da racionalidade, o humano consegue confrontar o irracionável e daí surge seu tormento. A questão seria identificar se existe uma escapatória ou, ao menos, uma postura mais coerente perante essa condição.

Portanto, a originalidade de Camus, como ele mesmo ressalta, não está na constatação do absurdo, tendo em vista que os temas que levam a essa constatação já haviam sido debatidos por outros pensadores. Como apontou Sartre (2009, p. 118), esses temas “foram inventariados desde o século XVII, por uma certa espécie de razão seca, curta e contemplativa que é propriamente francesa: serviram de lugares comuns ao

---

<sup>7</sup> É necessário destacar, como esclarece Sartre, que Camus utiliza-se do termo absurdo em dois contextos distintos: “o absurdo é ao mesmo tempo um estado de fato e a consciência lúcida que certas pessoas adquirem desse estado. É ‘absurdo’ o homem que em face de uma absurdidade fundamental indefectivelmente tira as conclusões que se impõem.” (SARTRE, 2009, p. 117). Portanto, quando o filósofo argelino se refere a essa consciência lúcida, dizendo “absurdo” o homem consciente de sua condição, há nisso um deslocamento de sentido, da mesma maneira que “chamamos de “swing” uma juventude que dança o swing” (SARTRE, 2009, p. 117).

pessimismo clássico”. Para Sartre, Camus se situaria na tradição dos moralistas franceses, conhecidos como "precursores de Nietzsche". O que o diferencia dos demais seria o fato de tratar o absurdo como ponto de partida e não como conclusão. “A seus olhos, sua originalidade está em ir até o fim de suas ideias – afinal, para ele não se trata de colecionar máximas pessimistas” (SARTRE, 2009, p. 119). O que o *pied-noir* deseja seria encontrar uma postura mais coerente, uma regra de ação diante dessa constatação.

Camus faz questão de destacar que “constatar o absurdo da vida não pode ser um fim, mas apenas um começo. Esta é uma verdade da qual partiram todos os grandes espíritos. Não é esta descoberta que interessa, e sim as consequências e as regras de ação que se tira dela” (CAMUS, 2020c, p. 121 e 122). Esse mal-estar do homem diante de sua própria miserabilidade, que envolve a morte, a doença, o esforço estéril, o trabalho inútil, leva nosso filósofo a se questionar se haveria uma lógica que conduza ao suicídio ou se existiria uma alternativa mais adequada. Tendo se deparado com sua condição, o que resta ao humano é “um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo” (CAMUS, 2020a, p. 28). Portanto, o absurdo seria apenas “um ponto de partida, o equivalente, na existência, à dúvida metódica de Descartes” (CAMUS, 2019a, p. 19). Bonadio esclarece que:

O sentimento do absurdo instaura o questionamento e tudo começa a ser tocado por ele: as menores coisas, os gestos e acontecimentos mais insignificantes passam a ser encarados sob o registro da dúvida, tal como queria Descartes, de modo que a consciência coloca agora um “por quê” fundamental ao dirigir-se ao mundo. O cansaço de viver uma existência em que o trabalho oprime em vez de libertar, em que os seres vivem como autômatos no curso dos dias, repetindo as mesmas ações, assistindo aos mesmos eventos, em que tudo, apesar de todo esforço, está condenado a desaparecer e ser esquecido no transcorrer do tempo, enfim, a lassidão do enfrentamento das horas é o que pode despertar o indivíduo e inaugurar o movimento da consciência que atenta para a constatação da passagem do tempo e reconhece que somos conduzidos gratuitamente à morte. (BONADIO, 2019, p. 22 e 23)

Esse sentimento originado da experiência existencial pode conduzir a uma apreensão do absurdo pelo intelecto, isto é, a constatação dessa realidade pela razão. Camus estabelece, então, uma distinção entre o *sentimento do absurdo* e a *noção do absurdo*. O sentimento seria justamente o assombro, a angústia, que surge nos momentos de lucidez. Essa sensação, porém, manifesta-se momentaneamente, podendo ser ignorada ou transfigurada. A noção, por outro lado, seria a apreensão racional dessa realidade. Isto é, se a sensibilidade percebe o absurdo, a razão o ratifica. Desse modo, Camus delimita

“duas maneiras de constatar a absurdidade da existência humana, pela sensibilidade e pela razão” (PIMENTA, 2013, p. 177 e 179).

O sentimento seria, portanto, o ponto de partida, no qual se funda a noção. Sentimento este que ocorre ao homem nas mais corriqueiras situações, como aponta o *pied-noir*. Bonadio observa ainda que ao optar por descrever ao invés de investigar conceitualmente o *sentimento do absurdo*, Camus “estabelece desde já o aspecto imagético pelo qual seu pensamento será apresentado” (BONADIO, 2019, p. 18). Essa característica, no entanto, não afasta a mobilização de conceitos no interior da obra camusiana, apenas ressalta o caráter imagético do qual parte sua reflexão. Caráter este que estaria calcado na rejeição ao enaltecimento de um formalismo sistemático que atribuísse, de certo modo, um valor demasiado à razão.

Pimenta (2013, p. 179) esclarece que “a sensibilidade percebe o sentimento de mal-estar diante da existência e a razão investiga esse sentimento que emerge de uma experiência existencial”. Enquanto o *sentimento* seria o pontapé inicial do qual partem todas as questões, a *noção*, por sua vez, como uma lucidez consciente, proporcionaria ao humano a capacidade de não se subjugar ao seu destino. Para Camus, muitos pensadores chegaram a este lugar comum, já que constatar o absurdo não é uma novidade. No entanto, esses pensadores teriam assumido uma postura que Camus denominou como “salto”. O salto representa uma negação do ponto de partida sobre o qual o pensamento se debruçou, isto é, o raciocínio filosófico originado pelo *sentimento do absurdo* poderia desaguar na justificação divina ou, por outro lado, sua *noção* seria elevada ao extremo da racionalização, de modo que o próprio absurdo fosse divinizado. Abordaremos esse tópico na seção seguinte.

## 2.2 SUICÍDIO OU ESPERANÇA? - REFLEXÕES SOBRE O SALTO

Sabemos que, para Camus, sua originalidade consiste em perseverar para além do sentimento de assombro e a partir de então examinar qual seria o desfecho mais adequado para o indivíduo que se encontra diante da *noção do absurdo*. Por isso perguntamos: suicídio ou esperança? A princípio, essas parecem ser as duas únicas saídas, no entanto, haveria uma terceira possibilidade para o humano lúcido de sua condição?

Para compreender o que Camus sugere a partir desse ponto, é necessário destacar que ele delimitou dois tipos de suicídio: o físico (propriamente dito) e o filosófico. O *suicídio filosófico* seria um salto de lógica, uma passagem brusca do sentimento do absurdo à sua justificação ou transfiguração. O salto é, nada mais nada menos, do que a autossupressão do pensamento, manifestando-se sempre como negação. “É uma maneira cômoda de designar o movimento pelo qual um pensamento nega a si mesmo e tende a superar-se no que diz respeito à sua negação” (CAMUS, 2020a, p. 55).

Essa modalidade de suicídio se apresenta com duas facetas distintas: a religiosa (irracional) e a racional. Enquanto a perspectiva religiosa nega o absurdo em face do divino, a perspectiva racional, por sua vez, partiria de uma filosofia de não significação do mundo, culminando, apesar disso, no encontro de um sentido ou profundidade equivalente. Tendo isso em vista, para Camus, a negação seria “o Deus dos existencialistas” (CAMUS, 2020a, p. 55). Enquanto alguns filósofos existenciais, como Kierkegaard, justificam o absurdo com base em especulações divinas, outros o transfiguram ao reconhecer, de um modo ou de outro, a possibilidade de atribuir significação através do formalismo racionalista.

Ambos os tipos de *suicídio filosófico*, o racional e o irracional, seriam capazes de encerrar o absurdo. Porém, o encerram com um salto, seja ao abraçar o irracionalismo, negando o raciocínio filosófico, seja mergulhando na racionalidade, em um salto cujo objetivo último seria explicar o irracional através da abstração, isto é, atribuir significado ao insignificável. Germano (2007, p. 164) afirma que: “Camus se esforça para notar que tanto no elogio do irracionalismo quanto no apogeu racionalista, encontra-se o mesmo elã de completude que falseia a experiência humana de seus paradoxos”.

Para Camus, Kierkegaard se depara com o irracional, encontra a angústia, toma consciência da miserabilidade da condição humana e de sua finitude, no entanto, com seu

*salto de fé*<sup>8</sup> transfigura o absurdo em divino e toda a lógica de sua argumentação se rompe nesse salto. Germano (2007, p. 163), esclarece que “através da esperança em Deus, Kierkegaard se reconcilia com a morte traindo à [sic] absurdidade primordial e à [sic] responsabilidade que brota quando o homem absurdo assume efetivamente a absurdidade, a saber, responsabilidade de recusar a morte do homem, de revoltar-se contra o fado da contingência”. Desse modo, o absurdo é justificado pelo divino, já não há mais força de oposição neste caso. Deve-se abraçar, temer e, até mesmo, amar a absurdidade. O desconhecido é divinizado e exaltado.

Ainda na perspectiva do suicídio irracional, estaria Chestov que, de modo semelhante:

descobre o absurdo fundamental de toda existência [e] ele não diz: “Eis o absurdo”, mas sim: “Eis Deus: devemos remeter-nos a ele, mesmo que não corresponda a nenhuma das nossas categorias racionais.” Para que não haja confusão, o filósofo russo insinua até que esse Deus talvez seja um pouco odioso e odioso, incompreensível e contraditório, mas quanto mais seu rosto é hediondo, mais ele afirma sua potência. Sua grandeza é sua incosequência. Sua prova é sua desumanidade. É preciso saltar nele e com esse salto livrar-nos das ilusões racionais. (CAMUS, 2020a, p. 49)

O salto religioso é irracional, porque propõe uma fuga da racionalidade. Nesse sentido, Camus acredita que “os homens que reconheceram o ambiente absurdo, a partir de uma crítica ao racionalismo, impulsionaram suas consequências” (CAMUS, 2020a, p. 46), na medida em que fizeram com que o absurdo se tornasse deus. Por outro lado, para o filósofo franco-argelino, o mais paradoxal dos saltos seria aquele que atribui razões racionais a um mundo, a princípio, irracional. Exemplo dessa perspectiva, seria Husserl, cujo salto estaria na abstração. Para Camus, o tema da intencionalidade da consciência, enquanto atitude psicológica que visa esgotar o real em vez de explicá-lo, em nada contradiz, em um primeiro momento, o que ele denomina “pensamento absurdo” - isto é, o pensamento que toma o absurdo como ponto de partida. Camus aponta que, inicialmente, na fenomenologia husserliana: “pensar é reaprender a ver, dirigir a própria consciência, fazer de cada imagem um lugar privilegiado”. Quando a fenomenologia se nega a explicar o mundo, almejando simplesmente a descrição de uma realidade subjetiva, ela “coincide com o pensamento absurdo na sua afirmação inicial de que não existe

---

<sup>8</sup> Salto é um “termo empregado por Kierkegaard para indicar a ‘passagem qualitativa’, brusca e sem mediação de uma categoria para outra ou de uma forma de vida para outra (p. ex, da vida ética para a vida religiosa) [...]. Kierkegaard opôs essa noção de Salto à noção Hegeliana de mediação” (ABBAGNANO, 2020, p. 1024). Nesse sentido, o Salto da fé ou Salto de fé representa a passagem do estágio ético para o estágio religioso na perspectiva de Kierkegaard.

verdade, só existem verdades” (CAMUS, 2020a, p. 56 e 57).

No entanto, quando a atitude fenomenológica passa a ter como objetivo “fundamentar racionalmente esta noção de verdade” e, desse modo, descobrir “a ‘essência’ de cada objeto do conhecimento, restituiremos sua profundidade à experiência. Para um espírito absurdo<sup>9</sup>, isto é incompreensível” (CAMUS, 2020a, p. 58). Desse modo, quando Husserl fala em “essências extratemporais”, onde “não se explicam todas as coisas por uma só, mas por todas” (CAMUS, 2020a, p. 58), Camus aponta para uma aproximação entre a atitude fenomenológica e o realismo platônico. Nessa perspectiva, o “deus abstrato” de Husserl não estaria tão distante do “deus fulgurante” de Kierkegaard. A razão sem limites de Husserl conduziria a uma divinização da racionalidade. Na posição defendida por Camus, não seria possível conhecer uma verdade universal, mas somente verdades subjetivas e limitadas pelo alcance da razão humana.

Germano (2007, p. 164) esclarece que a faceta do *suicídio filosófico racional* seria para Camus:

“o salto na abstração” representado pelo “retrato” bastante austero de Husserl e dos “fenomenólogos” em geral. Se pensarmos que os contrapontos eleitos por Camus dizem mais sobre ele mesmo, ou seja, sobre a ética do homem absurdo, do que propriamente sobre os autores em questão – fato que se assevera, aliás, indiscutível – podemos concluir que o contraponto final à Husserl indica bem mais uma espécie de justificação teórica da *ausência de teoria* na elaboração filosófica de *O Mito de Sísifo*.

Para além da justificação de *ausência de teoria* apontada por Germano, Camus parece pretender evidenciar sua completa rejeição à abstração ilimitada, que foge do real, do mesmo modo que rejeita a metafísica religiosa. Isso significa que a recusa da metafísica religiosa, por si só, não implicaria a ausência do salto, já que na abstração racionalista haveria o mesmo movimento de fuga. Na categoria do salto racional, Camus ainda enquadra Heidegger, apontando porém que, ao contrário dos demais, o filósofo alemão não tenta escapar do absurdo, pelo contrário, “ele se mantém neste mundo absurdo, denunciando seu caráter perecível. Procura seu caminho no meio dos escombros” (CAMUS, 2020a, p. 38 e 39). Nesse aspecto, Heidegger apareceria mais como exceção do que como regra. Isto é, o filósofo alemão não pretende escamotear a absurdidade. No entanto, seu salto se concretiza também no formalismo abstrato. Ao procurar investigar o

---

<sup>9</sup> Aqui é utilizado o mesmo deslocamento de sentido esclarecido na seção anterior. Quando se diz “espírito absurdo”, refere-se àquele que possui a consciência lúcida de sua própria condição.

absurdo de forma sistemática, Heidegger trai seu ponto de partida. A tentativa de significar o insignificável, para Camus, seria um esforço inútil, além de desviar o foco do que realmente interessa. Afinal, “o absurdo é uma realidade presente no cotidiano do homem, não um conceito abstrato” (PIMENTA, 2004, p. 104 e 105). Desse modo, ao elevar a absurdidade a um trono, a reflexão heideggeriana resulta em uma anulação do próprio homem.

Isto é, ao tentar definir o absurdo e a angústia que seriam as características primordiais da existência, os conceitos abstratos de Heidegger se tornam superiores ao humano. Camus (2020a, p. 38) aponta que, para o filósofo alemão, o “caráter finito e limitado da existência [...] é mais primordial que o homem ele mesmo”. Germano (2007, p. 160) salienta que: “além do desprezo pelo homem singular, segundo Camus a postura que Heidegger adquire diante do absurdo é também questionável, considerando que, segundo o alemão ‘o mundo não pode oferecer nada ao homem angustiado’”. Nesse cenário, o absurdo é divinizado de maneira a se tornar infinitamente superior ao humano, não restando qualquer perspectiva a este último.

A crítica de Camus ao excesso de formalismo e abstração aparece ainda em forma de sátira na peça de teatro *O Improviso dos Filósofos*<sup>10</sup>, que permaneceu inédita por 60 anos e foi publicada postumamente pela editora Gallimard. O manuscrito de cerca de 40 páginas, satiriza, segundo Granduque José (2014, p. 72) “a maneira com a qual os filósofos seduziam o público parisiense com seus tratados filosóficos, apresentando-os como doutrinas de um novo evangelho”<sup>11</sup>. A insistência dos filósofos em significar e

---

<sup>10</sup> *L'Impromptu des Philosophes* “foi publicado pela primeira vez em 2006, no segundo tomo da última edição da obra completa de Camus, editada pela Gallimard. Os editores franceses do texto tiveram que trabalhar duro para descobrir o período exato em que Camus o escreveu: [...] de acordo com as datas, o texto poderia ter sido escrito apenas em três períodos possíveis – 1942, 1947 ou 1952. Os editores parecem estar convencidos de que a segunda hipótese (1947) é a mais provável, essencialmente porque nos *Cadernos* desse ano não faltam observações críticas sobre a filosofia contemporânea, especialmente sobre Sartre e Merleau-Ponty. Embora o texto possa ser considerado praticamente pronto para publicação, Camus decidiu evitá-lo, porque estava seriamente preocupado com as reações de todos os seus colegas intelectuais. Não satisfeito com essa precaução, ele também colocou um pseudônimo no texto datilografado (Antoine Bailly), para que ninguém pudesse eventualmente atribuir-lhe o texto”. (GAETANI, 2013, p. 66)

<sup>11</sup> Na trama, “*Monsieur Néant* [Senhor Nada], um sujeito esquisito que finge ser um conhecido filósofo parisiense, [...] [procura] exercer sua nova profissão, a saber, 'o vendedor de novas doutrinas' valendo-se de um livro misterioso e volumoso que ele chama de 'o novo Evangelho' do qual ele se considera 'o novo apóstolo'” (GAETANI, 2013, p. 66). Essa sátira faz uma referência direta à Sartre e sua obra mais consagrada, *O Ser e o Nada*. A divergência entre os dois filósofos foi originada com a publicação de *O Homem Revoltado* (1952), a partir do qual Sartre e Camus trocaram farpas através de publicações em jornais de circulação da França. Essa

sistematizar essas teorias, isto é, de explicar sistematicamente o absurdo para depois tentar atribuir a isto desdobramentos abstratos, para Camus, é a característica que os aproxima do filósofo religioso, na medida em que estabelecem um evangelho de doutrinas filosóficas. “Segundo Camus, os filósofos existencialistas, especialmente Sartre e Heidegger, abordam o absurdo com uma atitude obsessiva que o torna uma espécie de ídolo a ser cultuado” (GAETANI, 2013, p. 68). Seus seguidores, por outro lado, procurariam aplicar na prática esse “evangelho” de forma grosseira, já que sua “doutrina” era demasiado extensa e intangível para ser compreendida ou aplicada no mundo concreto.

O que nos interessa, portanto, é compreender que o *suicídio filosófico*, seja ele racional ou irracional, representa uma deificação do absurdo. No entanto, essa saída é um salto, porque parte de uma argumentação de reconhecimento da condição humana e, em seguida, de forma abrupta, salta no divino ou na abstração, com a esperança de ressignificar. “Há várias maneiras de saltar, mas o essencial é saltar” (CAMUS, 2020a, p. 55). Essa contradição anula ou deifica o ponto de partida sobre o qual se debruçou, de forma incoerente. Desse modo, “o filósofo abstrato e o filósofo religioso partem do mesmo desconcerto e se apoiam na mesma angústia. Mas o essencial é explicar” (CAMUS, 2020a, p. 61). Isto é, o salto religioso é uma escapatória, o salto racional busca por verdades eternas, onde a razão é divinizada. Desse modo, a “razão humilhada” e a “razão triunfante” conduzem o pensamento à sua própria negação.

As tentativas ora de justificar ora de sistematizar essa condição revelam uma esperança frente à situação problemática inicial. A esperança implica uma posição de conformidade ou de crença em algo que não seja seguro ou evidente. A própria definição da palavra esperança remete a algo ilusório, hipotético, utópico. Isto é, a noção de esperança está atrelada ao futuro e não ao presente; ela não oferece garantias, apenas reconforta. O futuro não está ao alcance do humano, cuja única certeza é a própria morte. De acordo com Germano (2007, p. 168 e 169) “é afinal, a esperança a grande esQUIVA comum de todos os pensamentos elencados por Camus. Ela desliza por entre brechas auspiciosas e inauditas se revelando por detrás, tanto dos comportamentos mais austeros, quanto dos mais absurdos”. A resignação que decorre da esperança é, portanto, descartada. Admitir, no sentido de consentir, não seria a melhor resposta frente à condição humana.

Por outro lado, Camus (2019a, p. 19 e 20) aponta que "qualquer filosofia da não

---

divergência marcou o fim da amizade entre os dois.

significação vive em uma contradição pelo próprio fato de se exprimir. Com isso, ela confere um mínimo de coerência à incoerência, achando sentido naquilo que provavelmente não tem nexos”. Dessa maneira, não estaria nosso filósofo reconhecendo o paradoxo de sua própria reflexão, cuja contradição é, ao mesmo tempo, seu fundamento inicial e seu atributo? Isto é, Camus acaba por admitir que não pode haver uma completa anulação do significar. Sua proposta parece se configurar como um meio termo entre a completa ausência de significação e a significação total. Afinal, ele pretende sugerir um modo mais adequado de se conduzir, uma postura mais coerente frente ao absurdo. Isso implica significar, caso contrário, o humano seria lançado em uma espécie de niilismo radical. A própria preocupação do filósofo com a lógica do raciocínio absurdo implica conferir, ao menos, o mínimo de significação.

Sem chegar ao fundo das coisas, pode-se ao menos mencionar que, assim como não há materialismo absoluto, pois apenas formar essa palavra já é reconhecer algo no mundo além da matéria, também não há niilismo total. No momento em que você diz que tudo é bobagem, você expressa algo significativo. Recusar ao mundo todo o significado equivale a abolir todos os juízos de valor. Mas viver e comer, por exemplo, são em si juízos de valor. Você escolhe permanecer vivo no momento em que não se permite morrer de fome e, conseqüentemente, reconhece que a vida tem pelo menos um valor relativo<sup>12</sup>. (CAMUS, 1965, p. 864 e 865)

A rejeição de Camus ao niilismo implica também esse desejo de significar. Sua reflexão não elimina o valor da vida, nem tampouco do homem. Pelo contrário, ele procura enaltecer a vida como um valor em si mesma, sem a necessidade de algo que a ultrapasse. O humano também não pode ser escamoteado. Há nisso uma dualidade no pensamento camusiano, onde o humano se equilibra entre a miséria e a grandeza, conforme nos apontam Germano (2007) e Bernardo (2020) em suas investigações. A tentativa de ultrapassar ou sublimar essa condição, bem como de anular o humano frente à absurdidade, se configuraria como um suicídio.

Esclarecidos os pontos acerca do suicídio filosófico, precisamos investigar agora as implicações do suicídio físico. Sem dúvidas, a morte encerra o absurdo, justamente por eliminar um de seus termos. Mas esse desfecho seria o mais lógico para o indivíduo consciente de sua própria realidade? Sabemos que o homem lúcido não nega sua condição, tampouco consente de forma passiva. Sabemos ainda que ele rejeita a morte enquanto atributo fundamental da absurdidade. Ora, não seria o suicídio a representação máxima da

---

<sup>12</sup> *L'Énigme* in *Essais*, traduzido do francês por Gaetani (2013).

resignação? Nesse sentido, o suicídio físico produz o mesmo efeito do salto, isto é, ele representa uma aceitação plena e passiva da condição imposta ao humano. Logo, não seria o desenlace lógico que procuramos. O indivíduo consciente não se subjugava ao seu destino, portanto não se subjugava à morte, aceita-lá de bom grado seria conformar-se. “Trata-se de morrer irreconciliado, não de bom grado. O suicídio é um desconhecimento. O homem absurdo não pode fazer outra coisa senão esgotar tudo e se esgotar” (CAMUS, 2020a, p. 69).

Por esse motivo, o suicídio físico seria também um salto, tendo em vista que não pode o homem por um lado julgar a morte irracional e por outro se entregar a ela por escolha própria. Fica claro, dessa forma, porque o suicídio produziria o mesmo efeito do salto: ele se lança na perfeita conformidade. Conformar-se é consentir. Ora, se o irracional é consentido, já não existe mais absurdo e, dessa forma, o ponto de partida de nosso problema se dissolve mais uma vez. Vale destacar que este argumento só é válido se considerarmos que o ponto de partida do problema, isto é, o absurdo, seja fundamentado na morte como característica primordial.

Camus parece, de fato, fundamentar o absurdo, sobretudo, na morte, isto é, na finitude da existência. Mas caso a morte não existisse, a vida seria menos absurda? Parece que não, já que, na história de Sísifo, a tragicidade consiste no castigo eterno, isto é, o trabalho de Sísifo não tem fim. Neste caso, a finitude seria positiva, não negativa, já que encerraria o tormento. Por outro lado, seria possível imaginar uma vida eterna menos absurda caso não houvesse um trabalho repetitivo e, ao mesmo tempo, inútil? Talvez sim. Nesse sentido, o absurdo de que nos fala Camus, ao contrário do que ele mesmo acredita defender, não parece estar atrelado, estritamente, à morte, mas sim ao trabalho estéril. A partir dessa perspectiva, uma vida finita com ações profícuas parece ser mais vantajosa do que uma vida infinita de trabalhos forçados.

Portanto, partindo de uma concepção em que a morte seja a origem da absurdidade, o suicídio seria sim contraditório; entretanto se, por outro lado, partirmos de uma condição idêntica à de Sísifo, em que o trabalho estéril se realizasse *ad infinitum*, o suicídio pareceria estar logicamente justificado. Por conseguinte, o argumento de Camus só parece ser válido no contexto de uma existência finita, onde a morte seja tomada como principal atributo da condição absurda. Nesse sentido, a possível felicidade de Sísifo poderia ser a mesma felicidade almejada pelo humano?

Esse paradoxo parece se atenuar com a afirmação camusiana de que a consciência

do absurdo seria capaz de abrir as portas para o melhor viver. Isto é, somente a partir dessa consciência seria possível extrair uma liberdade que permitiria esgotar a vida e suas possibilidades. Isso significa que não é necessário um sentido para que a vida seja bem vivida, pelo contrário, ela “será tanto melhor vivida quanto menos sentido tiver” (CAMUS, 2020a, p. 67). Desse modo, o absurdo não seria um convite ao suicídio, mas sim um convite à vida e ao hoje. Essa consciência proporcionaria ao humano a convicção de inocência que lhe fora subtraída pela religião e pelo dogmatismo. Inocente e consciente, o humano “saboreia uma liberdade em relação às regras comuns” (CAMUS, 2020a, p. 72).

Resta-lhe, então, esgotar as possibilidades que lhe foram dadas. Mas de que maneira? Lançando-se à permissividade absoluta ou respeitando os limites que a própria condição absurda será capaz de instituir? De acordo com Zaretsky (2013, p. 15), a intenção de Camus era traçar “uma forma de pensar humanista, clarividente e modesta - um certo tipo de conduta pessoal em que a vida confrontaria a vida como ela é e não com devaneios”. Esse modo de pensar sugere uma ética e uma estética humanistas, cujo fim último seria investigar qual a maneira mais adequada de se conduzir frente às contradições fundamentais da condição humana. Camus admite não acreditar suficientemente na razão para crer em um sistema, portanto o que o interessa é saber como se conduzir. “E mais precisamente como podemos nos conduzir quando não cremos nem em Deus nem na razão<sup>13</sup>” (CAMUS, 1965, p. 1427).

Essas reflexões nos fazem retornar à pergunta sobre a qual nos debruçamos no início desta seção: suicídio ou esperança? Para Camus, nem uma coisa, nem outra. Ora, se a esperança coincide com o *suicídio filosófico* em sua proposta de ressignificar, ambos estariam descartados. O que o filósofo argelino sugere como uma das poucas posturas coerentes a partir desse ponto, onde não há mais retorno, não é a fuga ou a passividade, mas, sim, justamente o oposto: a revolta. Abordaremos esse conceito no próximo capítulo, mas antes, faremos uma breve investigação acerca da primeira obra literária aqui proposta: *O Estrangeiro* (1942).

Dada a posição que a imagem assume no pensamento camusiano, investigar de que maneira os temas foram abordados e ultrapassados através de seus textos literários é etapa indispensável para uma discussão mais integral e fidedigna à posição defendida pelo autor. Tendo em vista que, para ele, os sistemas filosóficos formais não alcançam a integralidade

---

<sup>13</sup> *Interview a Servir* - dezembro de 1945 - in *Essais*.

das questões humanas, já que o pensar estaria diretamente atrelado à construção de imagens que operam através do par razão-sensibilidade. Portanto, o recurso à imagem não seria mera questão estilística, mas sim uma maneira de abarcar as demais dimensões do humano, que não se limitam aos aspectos racionais, abrangendo também a sensibilidade.

### 2.3 ABSURDO E CONTINGÊNCIA EM *O ESTRANGEIRO*

Tendo em vista a centralidade que Camus atribui à criação artístico-literária enquanto filosofia posta em imagens, não podemos deixar de abordar a concepção de absurdo e seus desdobramentos a partir dos romances escritos pelo filósofo. Sabemos que:

a enunciação do pensamento filosófico sob a forma artístico-literária é realizada por Camus não por mero capricho estilístico, mas como exigência do conteúdo sobre o qual ele primeiramente se debruça, a saber, o absurdo, apresentado inicialmente como um sentimento inapreensível à razão e configurado enquanto um divórcio irrevogável entre o homem e o mundo. (BONADIO, 2019, p. 15)

*O Estrangeiro*, publicado em 1942, foi a primeira obra de repercussão do *pied-noir*, compondo a trilogia denominada *ciclo do absurdo*. Quando publicado, o romance causou grande rebuliço entre os intelectuais franceses, chamando a atenção de Sartre, que escreveu uma crítica intitulada *Explicação de O Estrangeiro*. “Mal saído da tipografia, *O Estrangeiro* de Camus conheceu enorme êxito. Repetia-se que era ‘o melhor livro desde o armistício’. Em meio à produção literária da época, esse romance era ele mesmo um estrangeiro” (SARTRE, 2009, p. 117). O romance se mostrava demasiado enigmático quanto à natureza de seu protagonista. O personagem parecia estranho, intrigante e desconcertante. Muito se questionava sobre como compreender um protagonista tão ambíguo. “Alguns diziam: ‘É um néscio, um pobre coitado’; outros, mais inspirados, ‘É um inocente’. Restaria no entanto compreender o sentido dessa inocência” (SARTRE, 2009, p. 117).

Para Sartre, *O Mito de Sísifo*, ensaio publicado por Camus meses mais tarde, traria uma espécie de tradução para *O Estrangeiro*. “Seu herói não era nem bom nem mau, nem moral nem imoral. Essas categorias não lhe convêm: ele faz parte de uma espécie muito singular à qual o autor reserva o nome de absurdo” (SARTRE, 2009, p. 117). Por outro lado, muito ainda havia “por dizer” acerca do personagem. Mesmo após a leitura do ensaio, o protagonista permanece numa espécie de dualidade inquietante. E esse parece ser justamente o objetivo do autor: causar inquietação, deixar algo em suspenso, dar à sua obra um tom de inacabado.

Isso se supõe pela própria postura que Camus assume ao rejeitar os romances de tese: “O romance de tese, a obra que prova, a mais odiosa de todas, é a que mais se inspira num pensamento satisfeito. Demonstra a verdade que imagina possuir” (CAMUS, 2020a, p. 132). Tendo em vista essa rejeição, fica claro que, com seus romances, nosso filósofo

não pretende, como já mencionado, partir de um pensamento satisfeito ou proporcionar, através de seus textos ensaísticos, uma tradução *ipsis litteris* à sua obra literária. Para ele, a criação romanesca seria “a culminação de uma filosofia muitas vezes não manifesta, sua ilustração e seu coroamento. Mas ela só se completa pelos subentendidos dessa filosofia” (CAMUS, 2020a, p. 118).

Sartre confirma essa percepção acerca de *O Estrangeiro*:

Embora a absurdidade da condição humana seja seu único tema, não é um romance de tese, não emana de um pensamento "satisfeito" e que se presta a fornecer suas peças justificativas; é, ao contrário, o produto de um pensamento "limitado, mortal e revoltado". Ele prova por si mesmo a inutilidade da razão raciocinante. (SARTRE, 2009, p. 121)

Por esse motivo, quando pretendemos discutir as obras literárias do *pied-noir*, não queremos com isso reduzi-las a romances de tese, nem tampouco fixar um único modo de interpretação, tendo em vista que o próprio autor permitia um grande arcabouço de eixos interpretativos. Afinal, o objetivo é justamente este: suscitar interpretações outras, dar campo a reflexões que não seriam possíveis no âmbito estritamente racional ou sistemático. Como sabemos, Camus se negava a pensar a reflexão filosófica como mera sistematização de conceitos, por esse motivo, suas obras romanescas assumem uma posição significativa quando desejamos discutir suas propostas filosóficas. O romance aparece como um complemento dessa filosofia que se pretende inacabada. Zaretsky (2013, p. 31) aponta que:

essa estética particular, por sua vez, revela uma verdade sobre a condição humana que os argumentos formais simplesmente não conseguem: vivemos em um mundo que se recusa a significar e, portanto, corremos o risco de transformar nossos atos e palavras em espasmos de gestos arbitrários e sem sentido.

Por outro lado, apesar da liberdade interpretativa que Camus permite a seus romances, certas leituras muito distorcidas não seriam bem aceitas pelo autor. Um exemplo se trata da crítica proferida por André Rousseaux, no jornal *Le Figaro*, onde considerou Meursault - protagonista de *O Estrangeiro* - um "dejetos moral". Para Camus, seu personagem poderia ser muitas coisas, no entanto, não era um farrapo humano. Essa postura reafirma a pretensão mencionada na seção anterior: seria necessário encontrar um meio termo entre a significação total e sua completa anulação. Nesse limiar entre interpretações possíveis e aquelas que não seriam aceitáveis, Camus revela, mais uma vez, seu desejo de significar, ainda que não seja de forma totalizante.

Como podemos, então, pensar Meursault? Esse sujeito que não chora no velório da

mãe e toma café com leite; que tem uma relação amorosa com Marie, porém se mostra completamente indiferente ao amor; que mata um árabe na praia, sem motivo convincente. Como compreendê-lo? A questão mais importante talvez seja: o que ele é capaz de despertar em seu interlocutor? Afinal, sabemos que o romance aparece na obra camusiana como um apelo à sensibilidade, isto é, pretende despertar sentimentos que estão para além de conceitos racionais.

Em posse ou não de toda a argumentação que Camus propõe em *O Mito de Sísifo* acerca da absurdidade fundamental da condição humana, o personagem causa incômodo e inquietação no leitor. Essa estranheza parece partir, em um primeiro momento, das posturas consideradas convencionais na sociedade em que estamos inseridos. Quando Meursault se recusa a obedecer esses padrões convencionais, o interlocutor tende a atirá-lo em um limbo social. Existe uma tendência quanto à atribuição de adjetivos qualitativos como: bom ou ruim, vilão ou mocinho. A questão é que essas categorias simplificam demais a condição que pretendemos desvelar. Meursault estaria, portanto, para além do bem e do mal. Como Sartre bem mencionou, ele não se enquadra em tais categorias.

Desse modo, em um primeiro momento, *O Estrangeiro* parece conduzir o leitor a um questionamento dos preconceitos, das convenções sociais que estão postas, do critério adotado pela sociedade para julgar o bem e o mal. Em uma espécie de questionamento radical, impulsionado pelo sentimento do absurdo, a trama instiga mais perguntas do que respostas. E parece ser justamente essa a intenção do autor. Essa dúvida radical, segundo Bonadio, inspira-se na dúvida metódica cartesiana, mencionada por Camus, mais de uma vez, nos ensaios *O Mito de Sísifo* e *O Homem Revoltado*. “O absurdo consiste num recurso para o exercício da dúvida metódica e do desvelamento daquilo que o hábito esconde, [...] ainda que em Camus esse método não se pautasse no exercício estritamente racional e não conduza a conhecimentos categóricos” (BONADIO, 2019, p. 22). Isto é, ainda que o resultado do questionamento radical em Camus produza resultados bem distintos daqueles sugeridos por Descartes, a dúvida instaurada pelo sentimento do absurdo é confessadamente inspirada no método cartesiano. No entanto, se Descartes aponta para conhecimentos categóricos, Camus, pelo contrário, não parece abandonar o ceticismo, que estabelece limites ao que a razão humana pode conhecer.

Talvez com a pretensão de despertar esse sentimento que se afigura como um impulso ao questionamento radical, Meursault aparece como um animal absurdo, que se recusa a obedecer aos padrões preestabelecidos. Pinto pondera que:

A consistência corporal de Meursault, todavia, tem como contrapartida a opacidade de sua consciência, refratária à identificação. Ele é uma espécie de animal absurdo vagando pelas ruas e praias argelinas, estranho ao cotidiano burocrático sintetizado pela cena do restaurante em que contempla uma “mulher autômato” cuja operosidade mecânica remete, por sua vez, à “mímica sem sentido” do ser humano descrita em *O mito de Sísifo*. (PINTO, 2020, p. 9)

Pinto traz o comentário exato acerca da condição do personagem: sua consciência é refratária à identificação, isto é, ele não se identifica com a realidade que o cerca. Por outro lado, será que podemos dizer, como afirmou Sartre, que o personagem é lúcido? Vejamos: ao longo de todo o livro, exceto nas cenas finais, Meursault não parece ter consciência de sua própria absurdidade. Ele chega a apontar o absurdo no outro, mas não em si mesmo. Ele é capaz de diagnosticar a mímica sem sentido de uma mulher em um restaurante, sem no entanto, despertar para sua própria condição. No decorrer da trama, Meursault parece não refletir acerca dessas questões, ele apenas vive, de forma tão passiva, que prevalece a imagem de um indivíduo conduzido pela contingência, que não tem qualquer poder de decisão, como uma pena levada ao sabor do vento. Não há nada em que ele se fixe, basta um sopro para que mude de rumo. “Meursault é, sobretudo, alheio a qualquer dimensão reflexiva. Ele encarna e vive o absurdo, palavra que só aflora em sua boca na cena final” (PINTO, 2020, p. 10). É somente na cena final que Meursault parece tomar consciência de sua própria condição.

Zaretsky (2013, p. 20) aponta que “só depois de ser trancado em uma cela”, Meursault “começa a lançar sua vida em uma história, na qual ele desempenha o papel principal”. É somente então que o personagem parece abrir as portas para a lucidez, por meio de uma consciência de si mesmo. A partir dessa consciência, Meursault adquire uma espécie de liberdade estranha: na prisão ele se tornou mais livre do que jamais havia sido fora dela. Ora, se, ao longo da trama, o personagem não possuía tal consciência, não podemos afirmar que ele tenha sido lúcido, exceto nas cenas finais.

Encontramos aqui um paradoxo: como poderia Meursault ao mesmo tempo em que não se reduz às convenções sociais ser ele também um autômato? Isso parece sugerir que a não identificação ou a fuga dos padrões não significa, necessariamente, lucidez, nem tampouco implica uma vida menos maquinal. As atitudes irrefletidas de Meursault parecem não condizer com o que Camus sugere ao espírito absurdo e sua passividade seria também um salto, um suicídio. Essa característica ratifica, mais uma vez, o fato de que não se trata de um romance de tese, já que o personagem não segue à risca a conduta

sugerida por Camus. Meursault não representa um manual de conduta que se baseia na filosofia camusiana, nem tampouco um exemplo daquilo que deve ser rejeitado. Isto significa que o romance não se restringe aos seus elementos conceituais, extrapolando a teoria.

Nesse sentido, o romance poderia ser contemplado também enquanto metáfora, assim como fez Camus ao estabelecer nova roupagem aos mitos gregos, comparando-os metaforicamente à própria condição humana. Considerando esse viés, várias leituras podem ser desdobradas, inclusive aquela que remete à questão da guerra, período histórico atravessado pela Europa nos anos 1940 e muito evidenciado pelo filósofo ao longo de sua obra e de sua atividade política enquanto jornalista da resistência e ativista. Nessa leitura, a hegemonia de uma razão instrumental<sup>14</sup> estaria expressa em *O Estrangeiro* de forma metafórica. O assassinato irrefletido que Meursault comete pode se relacionar à absurdidade da guerra, onde a morte é banalizada a ponto de dispensar justificação. Essa leitura corrobora com a perspectiva que Camus defende em *O Mito de Sísifo*: “nenhuma moral, nenhum esforço são justificáveis *a priori* diante das matemáticas sangrentas que ordenam nossa condição” (CAMUS, 2020a, p. 30).

Nessa perspectiva metafórica, podemos vislumbrar o fato de que o homem que mata e morre na guerra é um homem comum, assim como Meursault. Esses homens que se submetem às “matemáticas sangrentas” da beligerância, não seriam eles mesmos autômatos? São, ao mesmo tempo, tão comuns quanto qualquer outro. A morte injustificável da guerra é tão absurda quanto a morte do árabe assassinado por Meursault, que aparece na trama sempre como um “sem nome”, designado apenas por sua condição étnica. Na guerra, o outro é sempre um “sem nome” e a condição étnica pode ser um dos únicos motivos para justificar a barbárie. Lea (2014, p. 36) alerta que “tem sido notado por muitos críticos e é imediatamente evidente para todos, exceto para o leitor mais descuidado, que enquanto Meursault e todos os seus amigos europeus têm nomes, nenhum dos árabes têm”. Nesse sentido, “o árabe” é um desconhecido, um estranho; é também um estrangeiro. O outro é um território desconhecido, no entanto, o protagonista e o árabe compartilham essa condição que seria própria do humano: a absurdidade.

Essas interpretações, no entanto, parecem convergir para um desfecho semelhante:

---

<sup>14</sup> Apesar de não utilizar, especificamente, o termo razão instrumental, Camus parece a todo tempo se referir negativamente a uma razão utilitarista, conforme o conceito posteriormente definido por Horkheimer, em oposição a uma razão crítica.

Meursault é um homem comum. Não há nada de extraordinário nele. Esse estranho está mais próximo do comum do que poderíamos crer em um primeiro momento. Seu destino não é mais trágico, sua vida não é mais significativa, nem tampouco seus gestos são mais autômatos do que os do humano ordinário. Nas narrativas de ficção, tende-se a aguardar um personagem extraordinário: ou todo bom, ou todo ruim. Por esse motivo, as personagens dessas narrativas parecem estar muito distantes do humano comum. O que faz o protagonista de Camus ser tão estranho talvez seja o que mais o aproxima do banal. Isto é, a condição humana, despida de ornamentos, é de fato o que causa o sentimento de desconforto. Esse sentimento pode conduzir a um diagnóstico da absurdidade presente nos atos mais corriqueiros. O ser humano comum não é menos absurdo do que o protagonista de Camus.

O que diferencia Meursault do que estamos chamando de homem comum talvez seja o fato de que ele se recusa a mentir, recusa-se a jogar o jogo dos estereótipos. Isso se confirma no prefácio escrito pelo autor à uma edição universitária publicada nos Estados Unidos, na década de 1950:

Resumi *O Estrangeiro*, há muito tempo, com uma frase que reconheço ser bem paradoxal: "Em nossa sociedade, todo homem que não chora no enterro da mãe corre o risco de ser condenado à morte." Quis dizer apenas que o herói do livro é condenado porque ele não joga o jogo. Nesse sentido, ele é estrangeiro à sociedade em que vive, ele erra nas margens, nos subúrbios da vida privada, solitário, sensual. E é por isso que alguns leitores foram tentados a considerá-lo um farrapo humano. Teremos, porém, uma ideia mais exata do personagem, em todo o caso mais em conformidade com as intenções de seu autor, se perguntarmos em que Meursault não joga o jogo. A resposta é simples: ele se recusa a mentir. Mentir não é apenas dizer o que não é. É também, é sobretudo dizer mais do que é e, no que concerne ao coração humano dizer mais do que se sente. É o que todos nós fazemos, todos os dias, para simplificar a vida. Meursault, ao contrário das aparências, não quer simplificar a vida. Ele diz o que é, ele se recusa a mascarar seus sentimentos e, com isso, a sociedade logo se sente ameaçada. Pede-se, por exemplo, que ele diga estar arrependido de seu crime, segundo a fórmula consagrada. Ele responde que, em relação a isso, experimenta mais tédio do que verdadeiro arrependimento. E essa nuance o condena<sup>15</sup>. (CAMUS, 1983,

---

<sup>15</sup> Notice in *Œuvres complètes d'Albert Camus*, volume I, traduzido do francês por Pinto (2020). Original: "J'ai résumé *L'Étranger*, il y a longtemps, par une phrase dont je reconnais qu'elle est très paradoxale: « Dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort. » Je voulais dire seulement que le héros du livre est condamné parce qu'il ne joue pas le jeu. En ce sens, il est étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle. Et c'est pourquoi des lecteurs ont été tentés de le considérer comme une épave. On aura cependant une idée plus exacte du personnage, plus conforme en tout cas aux intentions de son auteur, si l'on se demande en quoi Meursault ne joue pas le jeu. La réponse est simple: il refuse de mentir. Mentir ce n'est pas seulement dire ce qui

p. 21 e 22)

Camus deixa claro que mentir não é apenas dizer o que não é verdade, mas também dizer aquilo que está para além da verdade. Isto é, mascarar os sentimentos de acordo com as normas sociais se configuraria também como uma mentira. Lea esclarece que “existem inúmeras instâncias de jogo em *O Estrangeiro*. Esses jogos são do tipo descrito pelo psiquiatra Eric Berne em *The Games People Play* em que os ‘jogadores’ adotam os papéis esperados deles em várias situações sociais” (LEA, 2014, p. 38). A recusa de Meursault em jogar o jogo das convenções sociais, revela um humano despido de qualquer ornamento.

Espera-se que Meursault desempenhe vários papéis ao longo do romance. Primeiro, ele deve ser o ‘filho de luto’, depois ‘o empregado ambicioso’. Marie quer que ele jogue ‘o amante cortejado’ enquanto Raymond quer que ele seja ‘o homem do mundo’. Seu advogado quer ir direto ao assunto e discutir como eles vão jogar no tribunal. Ele está totalmente frustrado, até mesmo enojado, com a recusa de Meursault em jogar o jogo. (LEA, 2014, p. 38)

Na medida em que o personagem se recusa a desempenhar esses papéis, o incômodo gerado se intensifica. No tribunal onde se desenrola a acusação de Meursault, o deslocamento do cenário criminal para um cenário moral, evidencia que o rompimento das convenções sociais pode se mostrar mais escandaloso do que o próprio crime. Quando o tribunal passa a julgar a postura de Meursault por ocasião do velório da mãe - isto é, o fato de não ter chorado, de ter aceitado dois copos de café com leite que lhe foram oferecidos, de iniciar um relacionamento amoroso no dia seguinte e ainda ir à praia e ao cinema - há um completo deslocamento da objetividade daquilo que se julga. O que, de fato, está sendo julgado, o crime cometido ou a postura do réu diante do velório de sua mãe?

Frente ao advogado, Meursault é convidado a desempenhar um papel sobre o qual ele havia lido em livros - o que lhe “pareceu um jogo”. No tribunal<sup>16</sup>, o magistrado espera

---

n'est pas. C'est aussi, c'est surtout dire plus que ce qui est et, en ce qui concerne le cœur humain, dire plus qu'on ne sent. C'est ce que nous faisons tous, tous les jours, pour simplifier la vie. Meursault, contrairement aux apparences, ne veut pas simplifier la vie. Il dit ce qu'il est, il refuse de masquer ses sentiments et aussitôt la société se sent menacée. On lui demande par exemple de dire qu'il regrette son crime, selon la formule consacrée. Il répond qu'il éprouve à cet égard plus d'ennui que de culpabilité. Et cette nuance le condamne.”

<sup>16</sup> Kaplan aponta que, durante os anos em que trabalhou como jornalista no *Alger-Republicain*, Camus cobria matérias sobre os julgamentos políticos - o que deu a ele a oportunidade de acompanhar de perto a maquinaria dos tribunais e “permitiria que ele tramasse *O Estrangeiro* em torno de um crime que surgiu de tensões étnicas na sociedade argelina e em torno de um

que ele chore diante do crucifixo, porém a recusa de Meursault em encenar o pecador arrependido, o condena. O'Brien (2015, p. 20) esclarece que “na prática, a justiça francesa na Argélia quase certamente não condenaria um europeu à morte por atirar em um árabe que havia apontado uma faca contra ele e que pouco antes havia esfaqueado outro europeu”. Pouco bastava para que Meursault se livrasse de sua pena. No entanto, quando o advogado sugere uma defesa e pergunta se poderia ao menos dizer que, no dia do velório da mãe, ele havia controlado seus sentimentos naturais, Meursault é categórico ao responder: “não, porque não é verdade”. O advogado o olhou “de modo estranho”, como se sentisse por ele “certa repulsa” (Cf. CAMUS, 2020b, p. 68 e 69).

De acordo com Kaplan (Cf. 2016, p. 19 e 20), o fato de Meursault não ter chorado a morte da mãe, pode remeter à história de Agostinho - filósofo estudado por Camus em seu trabalho avançado de filosofia<sup>17</sup>. Agostinho, assim como Meursault, se recusa a chorar no funeral da mãe e “procura a cura para sua tristeza indo aos banhos<sup>18</sup>” (KAPLAN, 2016, p. 20). Sendo Agostinho um referencial cristão, Camus acaba jogando por terra, mais uma vez, intencionalmente ou não, os padrões de moralidade convencionais. Isto é, Agostinho, um santo canonizado pela igreja, não chorou a morte da mãe. Portanto, não é possível significar toda uma conduta com base em determinada reação diante de um funeral. Lea (Cf. 2014, p. 34) aponta que, cada indivíduo lida com o luto a seu próprio modo e, “às vezes, não sabem como se sentir ou o que sentir quando um familiar falece”. No caso de Agostinho, sua recusa em chorar no funeral da mãe, baseia-se em suas crenças religiosas. Meursault, por outro lado, rejeita uma filiação teológica, mas assim como Agostinho, ele não chora. Cada indivíduo, em sua singularidade, possui seu próprio modo de lidar com o luto. Julgar a partir de uma reação, que por sua natureza mostra-se tão particular, parece ser injusto. Meursault confessa: “é claro que amava mamãe, mas isso não queria dizer nada” (CAMUS, 2020b, p. 69).

Além de toda a polêmica em torno das reações de Meursault diante da morte da

---

juízo que zombou do sistema de justiça” (KAPLAN, 2016, p. 48). A observação atenta e a crítica ácida que eram próprias do filósofo argelino, fizeram com que ele se familiarizasse com os procedimentos do tribunal. “Não havia nada que ele detestasse mais do que mentiras revestidas de pretensão judicial - e ele fazia de sua impaciência com a hipocrisia dos tribunais a pedra angular de *O Estrangeiro*” (KAPLAN, 2016, p. 48).

<sup>17</sup> O equivalente, em nossos termos, a um mestrado acadêmico. Camus desenvolveu um trabalho sobre Agostinho e Plotino.

<sup>18</sup> “Nem mesmo no fluxo das orações oferecidas por ela durante o sacrifício de nossa redenção, com o corpo colocado na sepultura (de acordo com o costume local) antes de seu sepultamento - nem mesmo durante essas orações eu chorei.” (AGOSTINHO apud KAPLAN, 2016, p. 236)

mãe, o personagem também é condenado por uma suposta apatia em relação à Marie. Apontando outra perspectiva, Lea esclarece que “suas conversas com Marie não são tão estranhas quanto parecem à primeira vista. Quando ela pergunta se ele a ama, faz apenas uma semana desde que eles se conheceram na praia. Ela poderia realmente esperar que ele dissesse sim?” (LEA, 2014, p. 35). Mais uma vez, observamos aqui uma recusa à ornamentação típica das relações sociais. Meursault diz o que sente e nada mais do que isso.

Nesse sentido, no prefácio à edição americana da década de 1950, Camus prossegue esclarecendo que:

Para mim, portanto, Meursault não é um farrapo humano, mas um homem pobre e nu, amante de um sol que não deixa sombras. [...] Não seria muito errado, portanto, ler em o estrangeiro a história de um homem que, sem nenhuma atitude heroica, aceita morrer pela verdade. Cheguei a dizer também, e sempre de modo paradoxal, que tentei figurar em meu personagem o único cristo que merecíamos<sup>19</sup>. (CAMUS, 1983, p. 22)

Sem nenhuma atitude de salvador ou messias, Meursault morre pela verdade, sem mascarar-la. “Seu silêncio durante o julgamento representa o silêncio de Jesus diante de Pôncio Pilatos” (LEA, 2014, p. 38). Camus não possui a pretensão de blasfemar, como ele mesmo ressalta. Seu desejo é evidenciar o caráter mais humano e menos divino de seu protagonista. Esse movimento projeta o personagem para próximo de seu interlocutor. Isto é, leitor e personagem compartilham a condição fundamental da qual não podem se desvencilhar. A relação de identificação que pode surgir inspira, em todo o caso, o sentimento de assombro e deslocamento que é próprio da condição absurda.

Sartre (Cf. 2009, p. 124) defende que, enquanto *O Mito de Sísifo* proporcionaria a noção do absurdo, *O Estrangeiro* inspiraria o sentimento. Essa análise corrobora com o argumento que pretendemos defender: parece que Camus deseja conduzir seus interlocutores ao extremo do desconforto, ao sentimento que é necessário para o despertar de uma lucidez consciente. Com isso, ele gera uma expectativa futura no leitor. “Camus quer que Meursault atraia o leitor a descobrir mais” (LEA, 2014, p. 46). Essa passagem do sentimento à noção, isto é, do aspecto sensível à apreensão racional, seria marcada pela

---

<sup>19</sup> Notice in *Œuvres complètes d'Albert Camus*, volume I, traduzido do francês por Pinto (2020). Original: “Meursault pour moi n'est donc pas une épave, mais un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d'ombres. [...] On ne se tromperait donc pas beaucoup en lisant dans *L'Étranger* l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité. Il m'est arrivé de dire aussi, et toujours paradoxalement, que j'avais essayé de figurer dans mon personnage le seul christ que nous méritions.”

passagem do romance ao ensaio filosófico. “*O Estrangeiro* seria então um romance do deslocamento, do divórcio, do desterro, da sua hábil construção: por um lado o fluxo cotidiano e amorfo da realidade vivida; por outro a recomposição edificante dessa realidade pela razão humana e pelo discurso” (SARTRE, 2009, p. 124). Bonadio aponta que:

Para além das implicações de conteúdo que *O estrangeiro* estabelece com *O mito de Sísifo*, o romance coloca a questão da forma pela qual o sentimento do absurdo pode ser apreendido e narrado, uma vez que o absurdo denuncia, paradoxalmente, a própria impossibilidade de atribuição de uma unidade de sentido à experiência humana no mundo. Em outras palavras, *O estrangeiro* busca apresentar o paradoxo entre a tentativa de atribuição de uma unidade a múltiplas vivências – intencionada por toda narrativa – e a desconexão entre elas, isto é, seu absurdo. (BONADIO, 2019, p. 108)

Diante de uma razão que aspira por unidade, a contingência provoca deslocamento. Camus obriga o leitor a encarar o conflito que brota da tentativa de atribuir uma unidade ou significação, contrastada pelo seu resultado frustrante. Essa contradição é, em si mesma, o absurdo. Parece haver uma linha ténue entre representação e estímulo nos romances camusianos. O absurdo é retratado ao mesmo tempo em que seu sentimento é inspirado pela leitura. A significação que o personagem, de certo modo, procura atribuir ou subtrair de suas vivências, é semelhante à significação que o leitor tenta a todo custo fixar. A princípio, essa significação não existe, semelhante à condição fundamental do próprio ser humano. A aproximação com o homem comum permite uma identificação entre o personagem e seu interlocutor.

Bonadio (2019, p. 112), em sua análise, perpassa esse cenário no qual “a própria narrativa constitui-se enquanto o movimento de uma consciência que procura atribuir uma forma de sentido às suas vivências, buscando testemunhá-las por meio de imagens que em si mesmas não remetem a qualquer significação”. Essas imagens se concatenam na representação que o protagonista faz de si mesmo, em um encadeamento de episódios isolados e “adquirem um caráter gratuito e sem propósito aparente, constituindo em seu conjunto cenas isoladas do cotidiano de um homem como outro qualquer e para quem a vida é como ela é, nem ruim nem boa, nem alegre nem triste, ela apenas é” (BONADIO, 2019, p. 110).

A partir dessa perspectiva, como aponta Germano (2007, p. 310), podemos identificar em *O Estrangeiro*, pelo menos quatro aspectos que podem se distinguir como atributos de uma concepção antropológica própria do pensamento camusiano, a saber:

[1] a diluição do verniz do sentido, ou seja, o desvelo do absurdo da existência como que estampado na superficialidade dos atos e ritos da vida [...];

[2] o apego visceral do homem ao hábito de viver, mesmo que nos mais absurdos e rudimentares contornos com os quais podemos conceber a vida [...];

[3] a impossibilidade do homem conceber a dimensão ética da morte, mesmo quando se depara com a morte de outrem, mesmo imerso na experiência na morte de seu próximo [...];

[4] a duplicidade simbólica dos elementos, da natureza, que, por um lado, exprime a experiência da grandeza humana da vida, sua aspiração pela beleza e sua vivência do prazer e, por outro, simboliza a engrenagem implacável e a irredutibilidade daquilo tudo que, na vida humana, escapa ao governo e à inteligência: a docilidade e a crueldade alternam-se e as imagens naturais indicam a bipolaridade paradoxal da condição humana, nos extremos da grandeza e da miséria [...]. (GERMANO, 2007, p. 310, 311 e 312)

*O Estrangeiro* retrata essa dualidade paradoxal na qual o humano se equilibra entre a grandeza e a miserabilidade. A dimensão antropológica presente na obra do escritor argelino corrobora com suas intenções filosóficas de traçar uma forma de pensar humanista e lúcida, na qual a vida é pensada como ela é de fato e não com devaneios especulativos. Sua principal contribuição com o romance talvez seja a de reaproximar o homem da vida como ela é e ainda tentar restituir o humanismo a uma geração tão estigmatizada pelos efeitos de uma razão instrumental.

De um modo ou de outro, as reflexões provocadas aqui levam a afirmar que *O Estrangeiro*, como já mencionado, suscita mais questionamentos do que afirmações, mais paradoxos do que unidade. Nesse movimento, a aspiração por sentido e clareza mais uma vez se frustra. A intenção de Camus parece ser precisamente esta: gerar incômodo e desconcerto, retirando seu interlocutor da comodidade dolorosa em que mergulha o cotidiano e submergindo-o em uma inquietude, também dolorosa, mas que se pretende catártica.

### 3 REVOLTA

#### 3.1 A REVOLTA E O PROMETEU ACORRENTADO

Na narrativa mítica grega, o titã Prometeu e seu irmão Epimeteu teriam criado os seres humanos à imagem e semelhança dos deuses, esculpindo-os com argila e lágrimas. Com a ajuda de Atena, Prometeu concede às suas criaturas diversas habilidades e as dota com o fogo dos deuses. O fogo dos deuses simboliza o conhecimento, que não fora concedido até então a nenhum dos animais. Essa característica proporciona aos humanos a consciência de sua condição mortal e, ao mesmo tempo, a sensibilidade necessária para suportar essa condição. Os deuses se incomodaram com tamanha ousadia, já que os humanos, uma vez dotados de intelecto, tornam-se aptos para dominar a natureza e construir uma civilização mais avançada. Na tragédia de Ésquilo, Prometeu é, então, punido por Zeus, seu castigo será permanecer acorrentado a um rochedo por toda a eternidade.

Há nesse mito duas perspectivas: a primeira é a de Prometeu como um rebelde; a segunda se refere ao humano e sua condição de dualidade, na qual o intelecto aparece, ao mesmo tempo, como capacidade e como condenação. Ao “roubar” o fogo dos deuses para concedê-lo às criaturas humanas, Prometeu transgredir as regras do “jogo”. Dizemos “roubar” entre aspas, porque não há um consenso entre as reproduções do mito e da tragédia esquiliana acerca de Prometeu haver roubado, de fato, ou se apoderado do fogo dos deuses. A causa da ira de Zeus parece consistir, mais precisamente, na transgressão cometida por Prometeu ao tornar o humano detentor do conhecimento - o que representava uma ameaça à soberania divina. Diante de seu castigo, Prometeu declara ódio aos deuses e amor aos humanos; ele se revolta contra a injustiça a que fora condenado.

Para Camus (2019a, p. 46), nesta narrativa, os gregos “havia erigido uma dolorosa e nobre imagem do Rebelde e nos legaram o maior mito da inteligência revoltada”. Desse modo, o filósofo identifica alguns traços prometeicos que teriam permanecido, até então, na história da revolta: “[1] a luta contra a morte (“Libertei os homens da obsessão da morte”), [2] o messianismo (“Neles instalei as cegas esperanças”), [3] a filantropia (“Inimigo de Zeus... por ter amado demais os homens”)” (CAMUS, 2019a, p. 46).

Há muitas semelhanças entre Sísifo e Prometeu, ambos se recusam a se submeter

aos deuses, ambos são conscientes de seu destino, ambos são castigados. Costa (2007) identifica essa aproximação entre o mito de Sísifo e o de Prometeu. Sísifo, um homem de carne e osso, rei de Corinto, foi castigado por haver enganado aos deuses, se esquivando da morte e realizando trapanças. Sísifo, assim como Prometeu, é um transgressor, mesmo que seus motivos não sejam tão nobres e filantrópicos quanto os do titã. Costa (2007, p. 119) observa que "Sísifo e Prometeu reinventam o mundo, querem-no outro. Há no gesto de cada um deles uma decisão pela *akosmía*, um desejo de transgressão da ordem do cosmo. Uma tentativa de alterar ou mesmo corrigir o mundo. Para os deuses todos, um sinal de desmedida audácia e grande insolência". O anseio por recriar o mundo seria um dos traços mais marcantes da revolta sugerida por Camus. Abordaremos esse tema mais adiante.

A segunda perspectiva do mito de Prometeu, conforme mencionamos, se trata do âmbito da criatura humana, em sua condição de dualidade. Dotado com o fogo dos deuses, o homem se torna lúcido de sua condição. Aquilo que, em seu objetivo inicial, seria como um presente, uma dádiva, poderia significar, ao mesmo tempo, uma condenação. Isto é, o intelecto concedido ao humano, que lhe proporciona a sensibilidade necessária para suportar sua realidade, por outro lado, o faz ter consciência de sua condição mortal e miserável. Já vimos no capítulo anterior que é justamente essa lucidez que opera contornos tão trágicos ao destino humano. Caso contrário, o absurdo não poderia existir, já que ele nasce justamente do anseio por clareza e unidade, advindo do intelecto, diante da desproporção de um destino inevitável e irremediável.

A revolta, portanto, só é possível a partir dessa lucidez. Ela é, ao mesmo tempo, a postura mais coerente, segundo Camus, diante do absurdo. Costa esclarece que isso "significa dizer que a transgressão só é possível por ser consciente. Ela só é viável por causa do conhecimento" (COSTA, 2007, p. 119). Tendo consciência de seu destino, o que resta ao humano, em seu caráter de miserabilidade, é a revolta. A revolta seria uma postura de insurgência diante da injustiça e da contradição. O humano enxerga sua condição e de seus semelhantes como injusta e contraditória, o que lhe causa um sentimento de insatisfação. Essa lucidez representa uma ameaça aos deuses porque, uma vez detentor do conhecimento, o humano se torna um possível rival da divindade, na medida em que tem a possibilidade de questionar sua soberania. O rebelde almeja uma reconfiguração da ordem estabelecida pelos deuses e, nesse sentido, ele é um transgressor.

Por outro lado, tendo rejeitado o suicídio, bem como a morte, revoltar-se não

significa renunciar. A revolta é recusa, porém jamais é renúncia. Isto significa que ela é, ao mesmo tempo, um sim e um não. O revoltado diz "sim" à vida, ao passo que diz "não" às suas condições. Há nesse movimento o estabelecimento de um limite que não se permite ultrapassar. O rebelde não almeja abrir mão da vida ou negligenciar seu valor, culminando no niilismo. Pelo contrário, ele procura reafirmar a vida através da contestação do real, isto é, ele pretende afirmar a dignidade do humano, na mesma medida em que recusa os aspectos miseráveis de sua condição.

Nesse sentido, Camus aponta que, enquanto o sentimento do absurdo é uma experiência individual, o movimento de revolta é uma experiência coletiva, que envolve consciência e solidariedade. O humano se identifica com seu semelhante, ambos compartilham a condição absurda. Por esse motivo, não se revolta por uma única vida, mas sim por todas. A revolta é solidária, porque enxerga o semelhante, podendo nascer da opressão cujo alvo é um outro. E não se trata de uma identificação psicológica do indivíduo com o outro ou de uma comunhão de interesses, trata-se de uma identificação que parte da própria condição humana, tendo em vista que essa empatia pode ocorrer até mesmo entre inimigos. Isto é, pode-se considerar revoltante "a injustiça imposta a homens que consideramos adversários" (CAMUS, 2019a, p. 31).

Camus esclarece que “a revolta, contrariamente à voz corrente, e apesar de oriunda daquilo que o homem tem de mais estritamente individual, questiona a própria noção de indivíduo” (2019a, p. 30). Isso significa que o movimento de revolta não é egoísta, em sua essência. Camus afirma ainda que, nesse sentido, a solidariedade humana é metafísica, já que o indivíduo se transcende no outro. Para o filósofo, “toda revolta que se permite negar ou destruir a solidariedade perde, ao mesmo tempo, o nome de revolta e coincide, na realidade, com um consentimento assassino” (CAMUS, 2019a, p. 38). Isso ocorre porque ela só encontra sua justificação na cumplicidade humana, caso contrário, será reduzida à frivolidade. Portanto, não se trata de um sentimento solitário, como no absurdo, mas sim de um movimento solidário.

Camus aponta que “o escravo se insurge, por todos os seres ao mesmo tempo, quando julga que, em face de uma determinada ordem, algo dentro dele é negado, algo que não pertence apenas a ele, mas que é comum a todos os homens, mesmo àquele que o insulta e o oprime” (CAMUS, p. 30 e 31). Essa consciência coletiva leva o *pied-noir* a considerar pelo menos a suspeita de que existiria uma natureza humana, como queriam os

gregos, na contramão do pensamento contemporâneo<sup>20</sup>. O humano se revolta contra a mentira e a opressão, ao passo que se identifica com uma comunidade natural. A revolta surge daquilo que há de comum entre todos os seres humanos: sua condição mortal, seu anseio por unidade e clareza, seu desejo de preservação da vida.

Por esse motivo, para Camus, a revolta não é sinônimo de ressentimento, como quis Scheler. Enquanto o ressentimento parece significar o desejo de infligir uma dor semelhante em seu opressor, “a revolta, pelo contrário, em seu princípio, limita-se a recusar a humilhação sem exigí-la para os outros” (CAMUS, 2019a, p. 33). O ressentimento, definido por Scheler como uma autointoxicação, seria completamente passivo e negativo, ao passo que a revolta, para Camus, seria positiva. Apesar de “aparentemente negativa, já que nada cria, a revolta é profundamente positiva, porque revela aquilo que no homem sempre deve ser defendido” (CAMUS, 2019a, p. 35). O aspecto passivo e tóxico do ressentimento não coincide com a característica primordial da revolta camusiana, que seria a própria transcendência da individualidade. Por outro lado, embora não se identifique, em sua essência, com o ressentimento, isso não exclui a possibilidade de que a revolta possa ser, vez ou outra, carregada de ressentimento. No entanto, essa característica pode trair suas próprias origens, na medida em que contradiz a perspectiva solidária do revoltado que, originalmente, visa defender positivamente a dignidade da espécie humana como um todo.

Camus aponta, no entanto, que a revolta só poderia existir no contexto da sociedade ocidental, na qual uma ilusão de igualdade encobre grandes desigualdades de fato. Concordando com Scheler, o filósofo argelino afirma que o movimento de revolta dificilmente se concretiza dentro de sociedades completamente igualitárias, como algumas tribos primitivas, ou de sociedades absolutamente hierárquicas, como, por exemplo, o regime hindu de castas. No primeiro caso, talvez isto ocorra pela ausência de uma justificação; já no segundo, pelo contrário, a dificuldade parece surgir da impossibilidade de identificação com uma comunidade natural, tendo em vista que a imposição de hierarquias absolutas afasta radicalmente as classes, de modo a impedir uma identificação universal.

A partir das considerações de Scheler, Camus (2019a, p. 36) admite que o movimento de revolta pode ser entendido como “o ato do homem informado que tem

---

<sup>20</sup> Os existencialistas contemporâneos acreditavam que “a existência precede a essência”, isto é, o humano não teria uma natureza pré-definida.

consciência dos seus direitos", porém não se restringe apenas aos direitos do indivíduo, já que defende um ideal de coletividade e reconhece uma condição universal. Envolve ainda "uma consciência cada vez mais ampla que a espécie humana toma de si mesma". Essa lucidez perante a espécie, tomada como uma coletividade, permite ao humano transcender sua própria individualidade. Diante da impossibilidade de se identificar com uma coletividade natural, não haveria perspectiva para a concretização da revolta camusiana.

Outro aspecto fundamental a ser considerado é o seguinte: o revoltado "é o homem situado antes ou depois do sagrado e dedicado a reivindicar uma ordem humana em que todas as respostas sejam humanas, isto é, formuladas racionalmente. A partir desse momento, qualquer pergunta, qualquer palavra é revolta" (CAMUS, 2019a, p. 36 e 37). O impulso da revolta é o questionamento, o rebelde questiona, não se conforma diante de sua condição, não aceita respostas genéricas, anseia por respostas formuladas dentro dos limites da racionalidade, ao contrário daquelas que se fixam todas na esperança. Nesse sentido, existem "dois universos possíveis: o do sagrado [...] e o da revolta. O desaparecimento de um equivale ao surgimento do outro" (CAMUS, 2019a, p. 37). Camus acredita não haver outra opção: quando o sagrado desaparece, a única alternativa possível seria o surgimento da revolta. Por outro lado, a ausência da revolta, implica uma ratificação do sagrado. Isto é, sagrado e revolta são duas forças opostas que se anulam mutuamente.

Surge, então, o que Camus denominou revolta metafísica, isto é, "o movimento pelo qual um homem se insurge contra a sua condição e contra a criação. Ela é metafísica porque contesta os fins do homem e da criação" (CAMUS, 2019a, p. 41). Essa modalidade de revolta representa justamente a insurgência contra os deuses e contra as consequências da perpetuação de uma imagem de soberania do criador sobre a criatura. Por esse motivo, o revoltado não é, em princípio, ateu, mas sim um blasfemo. "O revoltado desafia mais do que nega. Pelo menos no início, não elimina Deus: simplesmente, fala-lhe de igual para igual. Mas não se trata de um diálogo cortês. Trata-se de uma polêmica animada pelo desejo de vencer". (CAMUS, 2019a, p. 43) Ora, ao rejeitar o sagrado, não há outra opção ao humano senão revoltar-se. Quando o absurdo não é enxergado através das lentes do divino - irracional - ou da deificação da razão, a revolta parece ser o único resultado possível.

Bonadio (2019, p. 132) esclarece que, embora Camus não tenha delimitado a que exatamente se refere o termo "criação", do qual se vale para definir o conceito de revolta

metafísica, o termo parece significar, neste contexto, “a origem indeterminada da existência de tudo aquilo que vive ou o caráter originalmente incompreensível da causa geradora da vida, de modo que a revolta contra a condição humana seria também uma revolta contra o mistério originário no qual essa condição mesma repousa”. Portanto, esse termo parece se referir não apenas à existência humana em si, mas à condição indagante que é própria do humano, em seu desejo por unidade e razão, em meio à irracionalidade da própria existência. Nesse sentido, o revoltado se insurge contra a impossibilidade de conhecer a causa geradora de sua condição ou se existe, de fato, uma causa geradora, de modo que até mesmo esse questionamento incessante significa revolta. A frustração diante da impossibilidade de conhecer as causas da condição à qual fora submetido, seria a origem primordial do sentimento rebelde.

Camus acredita que a revolta metafísica estaria no princípio de todas as revoluções. Isto é, ao não se conformar com a injustiça e a opressão, o humano revela sua insurgência contra a própria ordem da “criação”. Há nesse movimento, um desejo de recriar a realidade, de satisfazer o anseio pela unidade que nasce do sentimento do absurdo. Assim como Prometeu e Sísifo, o humano deseja alterar ou corrigir o mundo e a existência, revelando sua insatisfação com a realidade como ela se apresenta. Essa rebeldia contra a ordem instaurada pelos deuses, faz do humano um blasfemo, isto é, um revoltado metafísico. Por esse motivo, toda revolução seria, primeiramente, uma revolta contra os deuses.

O revoltado metafísico “se insurge contra um mundo fragmentado para dele reclamar a unidade. Contrapõe o princípio de justiça que nele existe ao princípio de injustiça que vê no mundo” (CAMUS, 2019a, p. 42), busca uma ordem no caos, tentando instaurar um mundo de justiça total ou de injustiça total, se for o caso. O que ele deseja é resolver a contradição à qual fora submetido. Isso significa que “se o revoltado metafísico volta-se contra um poder, cuja existência simultaneamente afirma, ele só reconhece essa existência no próprio instante em que a contesta. Arrasta então esse ser superior para a mesma aventura humilhante do homem” (CAMUS, 2019a, p. 43).

Camus esclarece, no entanto, que a história de Prometeu não pode ser considerada um retrato da revolta metafísica, porque Prometeu não se volta contra toda a criação e sim, especificamente, contra Zeus. Em *Prometeu portador do fogo*, sequência da trilogia esquiliana, o titã recebe o perdão e inaugura o reino do revoltado perdoado. Além de não serem vingativos, os gregos prezavam pela natureza, da qual faziam parte. Para eles,

“revoltar-se contra a natureza corresponde a revoltar-se contra si mesmo” (CAMUS, 2019a, p. 46), neste caso, a única revolta coerente seria a do suicídio. Portanto, apesar de Prometeu ser um dos primeiros esboços da inteligência revoltada, o mito não abarcaria de forma precisa a revolta metafísica - que para Camus, apareceria de maneira mais coerente, no final do século XVIII. Os gregos, apesar de pintarem a desproporção, estabelecem a isto um limite.

É que a revolta metafísica implica uma visão simplificada da criação, que os gregos não podiam ter. Para eles, não havia de um lado os deuses e do outro os homens, e sim degraus que levavam dos últimos aos primeiros. A ideia da inocência em contraposição à culpa, a visão de uma história inteira reduzida à luta entre o bem e o mal eram-lhes estranhas. Em seu universo, há mais erros do que crimes, sendo a desproporção o único crime definitivo. No mundo totalmente histórico que o nosso ameaça ser não há mais erros, só há crimes, dos quais o primeiro é a ponderação. Assim se explica a curiosa mistura de ferocidade e de indulgência que se respira no mito grego. Os gregos jamais fizeram do pensamento, e isso nos degrada em relação a eles, uma praça forte. (CAMUS, 2019a, p. 47 e 48)

Na concepção dos gregos, os homens não estariam radicalmente distantes da divindade, mas separados apenas por degraus. Não se vislumbrava ainda a concepção de um universo dividido entre dois polos opostos, que se caracterizassem pelo confronto do bem contra o mal. Essa visão simplificada, segundo Camus, surgiria apenas com o advento do cristianismo. Para o filósofo, o modelo maniqueísta - distinto daquele elaborado pelos gregos - é que tornaria possível a revolta metafísica tal como a vivemos atualmente. Portanto, a história da revolta metafísica no mundo ocidental estaria diretamente atrelada ao advento do cristianismo. “A história da revolta [...] é muito mais a dos filhos de Caim do que a dos discípulos de Prometeu. Nesse sentido, é sobretudo o Deus do Antigo Testamento que irá mobilizar, [em um primeiro momento,] a energia revoltada” (CAMUS, 2019a, p. 52). O Novo Testamento, por outro lado, com o intuito de “suavizar a figura de Deus”, procura estabelecer um intercessor entre o divino e o humano. Como pacificador do espírito revoltado, Cristo aparece para “resolver dois problemas principais, o mal e a morte, que são precisamente os problemas dos revoltados” (CAMUS, 2019a, p. 53). A figura de Cristo procura apaziguar todos os filhos de Caim que pudessem aparecer ao longo da história.

O deus-humano também se desespera e vive na carne a angústia dos miseráveis. Essa aproximação busca reduzir a distância entre o deus implacável e o humano miserável, tornando mais tênues os contornos do deus castigador apresentado no Antigo Testamento.

A figura do Cristo teria sido capaz de aplacar a revolta por um longo tempo; nenhum sofrimento era mais injusto, já que o próprio Deus, feito homem, sofrera voluntariamente todo tipo de infortúnio. A humilhação e a opressão deveriam ser acolhidas e legitimadas. O humano deveria se submeter ao absurdo de forma consentida, já que o próprio Deus havia se submetido. Para Camus, o cristinismo revelou, então, que:

A injustiça generalizada é tão satisfatória para o homem quanto a justiça total. Só o sacrifício de um deus inocente podia justificar a longa e universal tortura da inocência. Só o sofrimento de Deus, e o sofrimento mais desgraçado, podia aliviar a agonia dos homens. Se tudo, sem exceção, do céu à terra, está entregue à dor, uma estranha felicidade é então possível. (CAMUS, 2019a, p. 55)

Segundo Camus, após um longo percurso de ascese, somente no final do século XVIII essa ordem fora, de fato, questionada, fazendo surgir então a revolta metafísica propriamente dita. No entanto, “até Dostoievski e Nietzsche, a revolta só se dirige a uma divindade cruel e caprichosa, a divindade que prefere, sem motivo convincente, o sacrifício de Abel ao de Caim e que por isso provoca o primeiro assassinato” (CAMUS, 2019a, p. 54). Foi somente a partir de Nietzsche e Dostoievski que essas fronteiras foram ampliadas e o próprio deus do amor passou a ser colocado em xeque. Desde que o cristianismo fora submetido à crítica da razão, afastando de Cristo a divindade, “a dor voltou a ser o quinhão dos homens, Jesus frustrado é apenas um inocente a mais, que os representantes do Deus de Abrão torturaram de maneira espetacular. O abismo que separa o senhor dos escravos abre-se novamente” (CAMUS, 2019a, p. 55). Preparando o terreno para essa reviravolta, todo esforço do pensamento “libertino”, que ocorrera nos dois séculos anteriores, teria sido o de tornar Cristo um inocente ou um tolo.

No século XVIII, Sade teria sido o primeiro literato a manifestar a revolta metafísica propriamente dita, no entanto, seu movimento culmina em uma aniquilação dos valores da revolta através de uma liberdade criminoso e permissiva, “dando origem a um universo em que a sede absoluta de liberdade é saciada à custa da subjugação dos seres” (BONADIO, 2019, p. 136). De acordo com Gay-Crosier (1988, p. 169 e 170), assim como Kierkegaard trai as origens do pensamento absurdo, Sade trai as origens do pensamento revoltado: enquanto o primeiro salta na esperança, o segundo, por sua vez, salta no desespero. Através do desespero, surge uma liberdade que legitima tudo e visa a subjugação dos semelhantes; o humano se torna um objeto. A revolta, por sua vez, perde seu caráter solidário e o humano sua dignidade comum. Pode-se dizer que o desespero está para a revolta, assim como a esperança está para o absurdo. Isto é, são atitudes

incompatíveis entre si.

Diante do desespero, o humano se vê tentado a instituir novos deuses. Destronada a religião, Camus aponta para o surgimento de um novo evangelho: o da Razão. Ora divinizando a história, ora divinizando o próprio homem, esse evangelho não se apresenta menos dogmático, tornando-se um prolongamento do legado erigido pela religião. Essa divinização resultaria em consequências desastrosas para a própria dignidade do homem.

### 3.2 DO SUICÍDIO AO ASSASSINATO: REVOLTA E REVOLUÇÃO

Com a morte de Deus e o desabrochar do império da razão, surge, por um lado, a divinização da história e, por outro, a do próprio homem. No momento em que a história é absolutamente afirmada, negligenciam-se as demais dimensões do humano, isto é, aquelas que não seriam exclusivamente históricas. Existe nisso uma abnegação do presente em prol de um futuro almejado. Por outro lado, quando o homem toma o trono de deus, vê-se legitimado a cometer as maiores atrocidades em nome de um ideal escuso. A fé absoluta na totalização da história ou na divinização do homem resulta em problemas semelhantes àqueles originados pela adoração do sagrado. "Chega um momento em que a fé, se se tornar dogmática, erige os seus próprios altares e exige adoração incondicional. Então ressurgem os cadafalsos e, apesar dos altares, da liberdade, dos juramentos e das festas da Razão, as missas da nova fé deverão celebrar-se com sangue" (CAMUS, 2019a, p. 159).

Para Camus, as revoluções do século XX são o resultado e o subsequente fracasso dessas novas religiões - a do homem e a da história. O *pied-noir* ressalta que "não é justo identificar os fins do fascismo com os do comunismo russo", já que o primeiro exalta o carrasco pelo próprio carrasco e ainda porque "o primeiro nunca sonhou em libertar todos os homens, mas apenas em libertar alguns e subjugar os outros. O segundo, em seu princípio mais profundo, visa libertar todos os homens, escravizando todos, provisoriamente" (CAMUS, 2019a, p. 319). Não se pode negar, como destaca Camus, a grandeza das intenções deste último, no entanto, ambos parecem desaguar no mesmo niilismo moral. Enquanto no fascismo, o homem, ao reivindicar o trono de deus, se arroga um poder de vida e de morte sobre seus semelhantes; no comunismo russo, por outro lado, através da deificação da história, negligencia-se o presente em nome de um futuro ideal e a barbárie é igualmente legitimada. A dignidade do homem perde, então, seu espaço.

Nesse cenário, ao tomar o trono de Deus, o humano se torna tudo aquilo que ele mais recusou. A violência divina, dá lugar à violência humana. "O homem que odiava a morte e o deus da morte" (CAMUS, 2019a, p. 319), toma ele mesmo esse lugar. Impregnada de niilismo, a revolução<sup>21</sup> se volta contra suas próprias origens revoltadas,

---

<sup>21</sup> Pela própria definição, fica claro que o fascismo não pode ser considerado uma revolução, justamente porque não condiz, em nenhum aspecto, com os ideais da revolta. A revolução é entendida aqui como um desdobramento da revolta, portanto, quando falarmos daqui em diante em revolução, não estaremos considerando o fascismo.

traíndo a essência da revolta que a originou. Nesse universo puramente histórico, a revolução contradiz a revolta. Uma vez que esta última afirma a existência de um limite, não reivindica para si a liberdade total. Muito pelo contrário, ela se insurge sistematicamente contra a liberdade absoluta, contestando o poder ilimitado. A revolta visa, justamente, o estabelecimento de limites que não podem ser ultrapassados. Isto é, um equilíbrio “entre a negação absoluta e a afirmação absoluta, pois o niilismo surge tanto de um extremo quanto do outro” (PIMENTA, 2018, p. 154).

No entanto, será que podemos afirmar com Pimenta (2018, p. 155 e 156), de forma categórica, que não existiria progresso na passagem da revolta para a revolução, mas apenas contradição? Ou que revolta e assassinato seriam completamente contraditórios? Ou ainda que “a revolta quando se transforma em revolução, trai seus princípios” (PIMENTA, 2018, p. 157)? Isto é, seria possível afirmar categoricamente que, no pensamento camusiano, a revolução se mostra absolutamente incompatível com a revolta? Para sermos mais fiéis ao que Camus procurou delimitar, precisamos compreender alguns pontos destacados pelo filósofo: 1) a revolução seria uma consequência lógica da revolta (Cf. CAMUS, 2019a, p. 145). 2) A revolução, quando abraça a negação absoluta ou a afirmação absoluta, através de uma exaltação do homem ou da história, torna-se niilista. Mas isso não significa que toda e qualquer espécie de revolução seja, necessariamente, niilista. 3) “A não violência absoluta funda negativamente a servidão e suas violências” (CAMUS, 2019a, p. 378). Isto significa que, ao recusar completamente a violência e o assassinato, o humano renuncia a própria revolta e consente com a realidade que o cerca (Cf. CAMUS, 2019a, p. 371, 378 e 379).

A partir dessas considerações, fica claro que Camus não afirma a absoluta incompatibilidade entre revolta e revolução. O que o filósofo recusa não são os fins da revolução, mas sim os meios pelos quais ela será efetivada. Compreendemos que a revolução é um desdobramento da revolta, no entanto, seus meios podem afirmar ou trair suas origens. Camus defende que “a revolução, para ser criadora, não pode se privar de uma regra, moral ou metafísica, que equilibre o delírio histórico” (CAMUS, 2019a, p. 325). Ao assumir a história como absoluta, a revolução negligencia o ideal de solidariedade, que é característica primordial da revolta. Isto é, na revolta, “em vez de matar e morrer para produzir o ser que não somos, temos que viver e deixar viver para criar o que somos” (CAMUS, 2019a, p. 325). Sua força não é de destruição, mas sim de criação, visando sempre potencializar a dignidade humana. Portanto, a característica que

poderia afastar a revolta da revolução seria, especificamente, seus meios. Isto não significa dizer que toda e qualquer revolução represente uma traição às origens da revolta, mas somente aquelas que negam a dignidade do homem, legitimando, com base em uma ideologia, toda espécie de violência.

Nesse sentido, para Camus, a revolução que se pretende exclusivamente histórica sacrifica o presente em prol de um futuro utópico. O comunismo soviético, por exemplo, aspirava a concretização de uma “terra prometida”, assim como fizeram os religiosos, legitimando o sacrifício humano do presente em nome de um futuro incerto. Daí a perspectiva de profecia que Camus condena no pensamento marxista. No pensamento camusiano, e aqui concordamos com Pimenta, “o esperar é uma perda de tempo. A vida é curta. Cabe ao homem viver coerentemente o presente, pois não é razoável sacrificar homens em nome de uma promessa, de uma terra prometida” (PIMENTA, 2018, p. 155).

Cabe pontuar, portanto, que, por uma perspectiva lógica, assassinato e revolta seriam sim contraditórios, assim como o suicídio em relação ao sentimento do absurdo. Se o sentimento do absurdo nasce sobretudo do horror perante a morte e o sentimento de revolta se insurge contra essa condição miserável e mortal, que é comum a todos os homens, não parece lógico, na medida em que se rejeita a morte para si, desejá-la para o outro. “Na condição de absurdo, o assassinato suscitava efetivamente apenas contradições lógicas; na condição de revolta, ele é dilaceramento. Pois trata-se de decidir se é possível matar alguém, seja quem for, cuja semelhança acabamos de reconhecer e cuja identidade acabamos de consagrar” (CAMUS, 2019a, p. 365).

Isto significa que tanto o crime racional quanto o crime irracional traem o valor primordial do espírito revoltado. No entanto, segundo Camus, não se pode pretender, de modo absoluto, renunciar ao assassinato e à violência, sem renunciar, ao mesmo tempo, à revolta e consentir com o assassinato e o mal. Isso implica encontrar uma medida entre a violência e a não violência, um limite para ambas. Camus aponta que, enquanto a justiça absoluta destrói a liberdade, a liberdade absoluta também aniquila a justiça. Isto é, ambas se anulam quando se pretendem totalizadoras. Dessa forma, “a revolução para obter justiça, pela liberdade, acaba jogando uma contra a outra” (CAMUS, 2019a, p. 374). Portanto, o que o revoltado visa não é a totalidade, mas sim o relativo, em que cada um desses valores encontram sua certa medida, para que nenhum seja capaz de anular o outro em sua força de destruição. Isto é, a revolta só pode “prometer uma dignidade certa combinada com uma justiça relativa” (CAMUS, 2019a, p. 377).

Isso implica dizer, como já mencionado, que “a não violência absoluta funda negativamente a servidão e suas violências; a violência sistemática destrói positivamente a comunidade viva e a existência que dela recebemos” (CAMUS, 2019a, p. 378). Se isso ocorre, renunciar absolutamente à violência significa se conformar com a opressão e consentir com todo o mal e assassinato contra os quais se revoltava. Por outro lado, a violência somente seria compatível contra a própria violência, assim como o assassinato deve ser considerado como um limite extremo, em que o revoltado deve, “se a isso for levado, consagrar através da própria morte” (CAMUS, 2019a, p. 379).

Do mesmo modo, não pode o humano recusar totalmente a história. A revolta não pode ser negação absoluta, nem tampouco afirmação absoluta. Deve haver também aqui um equilíbrio. Se o revoltado recusa sua condição que é “em grande parte histórica” (CAMUS, 2019a, p. 376), não faz da história um absoluto, porém, se ele a contesta, não a nega. A questão aqui seria, novamente, encontrar um equilíbrio, um limite, uma medida em meio à desmedida.

Permitir a violência e, até mesmo o assassinato, frente a um limite extremo de defesa da própria dignidade humana, não implica legitimar a violência, nem tampouco torná-la regra de ação. Essas atitudes extremas, como já ressaltado, seriam toleráveis somente em casos também extremos, em que a própria dignidade humana e o caráter solidário da revolta estivessem ameaçados e a não violência, neste caso, representasse uma traição ao próprio espírito revoltado. Em todos os demais casos, Camus continua se opondo veementemente a qualquer espécie de hostilidade, especialmente àquela em que o homem, assumindo o trono de Deus, julga, em nome da racionalidade, quem deve viver ou morrer.

De acordo com Germano (2007, p. 388), o pensamento e o engajamento político de Camus revelam uma dupla preocupação: “não faltar às exigências de seu tempo, isto é, agir com os meios necessários à defesa de sua concepção de mundo e de justiça conservando, por outro lado, a premissa ético filosófica de preservação da vida”. Em *Reflexões sobre a Guilhotina* (1957), Camus reafirma seu desprezo pelo assassinato racional e pela pena de morte, vigente, à época, na França, Espanha e Inglaterra<sup>22</sup>. Para o filósofo, “esta nova morte, longe de reparar o crime cometido em relação ao corpo social,

---

<sup>22</sup> “A França compartilha com a Espanha e a Inglaterra a bela honra de ser um dos últimos países deste lado da Cortina de Ferro a manter a pena de morte em seu arsenal de repressão.” (CAMUS, 2022, p. 22)

acrescenta uma nova mácula à primeira” (CAMUS, 2022, p. 20). Desse modo, o crime legitimado pela razão seria tão terrível quanto o crime irracional. O assassinato “autorizado” pela racionalidade nada produz além de um novo estigma para a condição humana.

Diante dessas considerações, talvez algumas perguntas tenham ficado sem resposta: como se equilibrar nesse limite tão tênue entre o “consentimento assassino” e a violência necessária para resguardar a própria dignidade humana? Como julgar de forma justa e equilibrada em quais situações essa dignidade poderia ser aniquilada pelo gesto destrutivo ou poderia, pelo mesmo gesto, ser defendida? De que maneira seria possível identificar os limites de um engajamento histórico eficaz e dignificante de toda a espécie humana sem, ao mesmo tempo, negar ou afirmar absolutamente a opressão? É claro que é possível compreender o panorama inegavelmente humanista defendido pelo filósofo, porém até que ponto essa defesa não seria igualmente utópica, conforme as perspectivas por ele criticadas? Talvez por não haver conseguido finalizar sua obra, mais especificamente o ciclo da medida, que revelou-se pretendido em seus Cadernos, essas perguntas tenham ficado sem respostas tão claras. Isto é, apesar de apontar um caminho, o filósofo argelino parece não ter oferecido muitos detalhes sobre como concretizá-lo.

O caminho apontado por Camus seria o da medida, do equilíbrio, da ponderação, representado, mais uma vez, por um mito grego: a deusa Nêmesis. Apesar de, possivelmente, não encontrarmos respostas completas que satisfaçam essas perguntas, procuraremos investigar, no próximo capítulo, um pouco sobre esse mito e seus desdobramentos no pensamento camusiano, mas antes, pedimos licença para investigar a obra literária que serve de apelo estético para a revolta. A partir dessa obra será possível identificar as nuances do conceito e também do que está para além do conceito, como quis o *pied-noir*.

### 3.3 REVOLTA E ENGAJAMENTO EM A PESTE

Os comentadores costumam identificar dois ciclos bem definidos no pensamento camusiano: o ciclo do absurdo, do qual tratamos no primeiro capítulo, e o ciclo da revolta. É sobre este último que agora nos debruçamos. O ciclo da revolta seria composto por quatro obras, sendo elas: *O Homem Revoltado* (1951); *A Peste* (1947); *Estado de Sítio* (1948) e *Os Justos* (1949), que seriam, respectivamente, um ensaio filosófico, um romance e, as duas últimas, peças de teatro.

Conforme destacado no primeiro capítulo, os romances são um elemento indispensável quando pretendemos refletir sobre um conceito camusiano, já que ocupam um lugar de destaque no pensamento do filósofo, que defendia a existência de uma complementaridade entre as obras de um autor. O texto literário, neste caso, buscaria se estender para além do conceito, proporcionando imagens outras que não se concretizam no texto filosófico formal. Aqui procuraremos investigar até que ponto o conceito de revolta foi abordado e ultrapassado no romance *A Peste*.

*A Peste* marca a passagem do sentimento do absurdo ao movimento de revolta, isto é, atravessa o sentimento individual culminando no movimento coletivo, em que o humano transcende, horizontalmente, sua própria individualidade e se torna parte de uma comunidade natural. Essa passagem da consciência solitária para uma consciência solidária é refletida no desenrolar da trama. Ao contrário de *O Estrangeiro*, *A Peste* apresenta personagens mais maduros, como Rieux e Tarrou, conscientes de sua própria condição de impotência diante da morte, porém dispostos a lutar e a viver, mesmo sabendo que suas vitórias serão sempre efêmeras.

Ao contrário de Meursault, que parece ser conduzido pelo acaso, os protagonistas d'*A Peste* sabem exatamente o que desejam e conhecem seus próprios limites, apesar da contingência. Eles não permitem que a tragicidade de sua condição seja uma desculpa para se refugiar no niilismo da negação total ou da afirmação absoluta, buscando uma maneira de defender aquilo que há de mais valioso no humano: sua dignidade e a própria vida. Ao defender a vida do outro, o humano defende a sua própria, realizando assim o *cogito* camusiano: “eu me revolto, logo existimos” (CAMUS, 2019a, p. 38). Nesse movimento, o homem, ao afirmar a dignidade do outro, reafirma a sua própria e, conseqüentemente, a do gênero humano como um todo.

Ao contrário de *O Estrangeiro*, que é narrado em primeira pessoa, *A Peste*, apesar

de ser narrada por um dos personagens da trama, é escrita em terceira pessoa - e, somente no final do romance, é revelada ao leitor a identidade do narrador misterioso. Esse jogo parece ser intencional: o fato da narrativa ocorrer em terceira pessoa faz com que o leitor passe a imaginar quem a estaria narrando e, ao mesmo tempo, suspeita de qualquer um dos personagens ou até mesmo de um outro que não houvesse aparecido dentro do enredo. Essa característica corrobora perfeitamente com a transcendência horizontal defendida por Camus, em que um humano representa todos os outros, isto é, todos poderiam estar naquele mesmo papel. Já não se trata de uma individualidade confusa, como no caso de Meursault, mas sim de uma coletividade consciente.

O personagem narrador busca oferecer, humildemente, um testemunho pessoal sobre o horror vivido na cidade de Orã, na Argélia, diante da peste que assolou seus habitantes. Esse relato, de acordo com Bonadio (2019), remete aos testemunhos dos sobreviventes da segunda guerra, que, através de imagens filtradas pela própria subjetividade, oferecem um retrato de suas vivências. Nesse sentido, o romance escancara seu apelo sensível, já que as teorias filosóficas formais não apresentam retratos de vivências, nem tampouco oferecem imagens a serem absorvidas pela subjetividade. Isto é, o romance oferece ocasião para uma vivência, ainda que indireta, já que é narrada. Embora seja uma narrativa ficcional, o relato busca se aproximar ao máximo da realidade, de um fato concreto, passível de ocorrência na vida cotidiana. Por isso, Camus procurou fazer uma pesquisa cuidadosa acerca das ocasiões históricas de peste e seus desdobramentos.

Além do contexto da doença propriamente dita, que reflete a tragicidade da condição humana, *A Peste* pode ser lida como metáfora da guerra e da ocupação da França pelos nazistas, como o próprio Camus esclarece em seus cadernos de anotações<sup>23</sup> e em entrevistas subsequentes. Assim como a doença subjuga os homens, a guerra e o fascismo também os subjugaria, porém com contornos ainda mais drásticos e assustadores, já que a doença não é uma questão de escolha, enquanto a opressão e o assassinato partem de um homem para o outro.

A poetização que é própria do romance permite, apesar de se tratar de uma narrativa ficcional, que os leitores sejam arrebatados pela dor dos personagens e sejam capazes de

---

<sup>23</sup> “Quero expressar por meio da peste o sufocamento que todos nós sofremos e a atmosfera de ameaça e confinamento em que vivemos. Ao mesmo tempo, quero estender essa interpretação à noção de existência em geral. A peste dará a imagem daqueles a quem ela correspondeu nesta guerra, a parte da reflexão, do silêncio e também do sofrimento moral” (CAMUS, 2021, p. 199)

experienciar, de certo modo, um desconforto semelhante, diante daquele cenário. Há aqui uma possibilidade de identificação, característica do movimento de revolta, que não se trata, como já mencionado, de uma identificação psicológica, mas sim da identificação que parte da própria condição comum ao humano. Por outro lado, a possibilidade de identificação entre leitor e personagem é traço marcante nos romances camusianos, já que se trata de uma característica também observada na investigação aqui realizada acerca de *O Estrangeiro* e da herança grega da qual Camus se vale.

O romance gira em torno de alguns personagens centrais: um médico, Dr. Rieux; um homem, chamado Tarrou, que está morando na cidade de Orã, em um hotel, há apenas algumas semanas; um jornalista, Rambert, que está de passagem pela cidade para realizar uma pesquisa para um grande jornal de Paris; um padre, Paneloux; dois cidadãos comuns de Orã, chamados Grand e Cottard. Esses personagens irão vivenciar, cada um a seu modo, as desgraças da epidemia. Nota-se que as mulheres não aparecem na trama com papel de protagonismo, mas somente como esposa ou mãe de outro personagem. Esse papel secundário relegado às mulheres também parece ser intencional e corrobora com o pensamento de Scheler, apontado por Camus em *O Homem Revoltado*, em que o ressentimento era considerado em seu aspecto passivo, aspecto este relacionado ao feminino<sup>24</sup>. Se, para Camus, a revolta coincide com uma força positiva, seria mais coerente atrelá-lo ao masculino, distanciando-o da passividade que seria relegada ao feminino.

Através desses personagens, diante da circunstância da peste, Camus procura espelhar a posição do humano que se equilibra nos extremos da miséria e da grandeza, ressaltando seu caráter contingente. O narrador destaca que sempre existiram no mundo pestes e guerras, mas que, no entanto, ambas encontram o humano desprevenido, e “visto que um homem morto só tem significado se o vemos morrer, cem milhões de cadáveres semeados ao longo da história esfumaçam-se na imaginação” (CAMUS, 2020b, p. 41). Essa perspectiva remete à dificuldade do humano em conceber a própria morte e também a morte do outro. Camus parece pretender, com a narrativa, encurtar a distância entre a teorização acerca da morte e a capacidade de concebê-la de fato, apelando para sentimentos que seriam despertados por meio de imagens. Está aí um exemplo do caráter

---

<sup>24</sup> “O próprio Scheler enfatiza o aspecto passivo do ressentimento ao observar o lugar destacado que ocupa na psicologia das mulheres, dedicadas ao desejo e à possessão. Na origem da revolta, há, pelo contrário, um princípio de atividade superabundante e de energia.” (CAMUS, 2019a, p. 32)

próprio do romance, que extrapola a teoria filosófica.

Voltando-nos aos personagens da trama, enquanto o Dr. Rieux parece espelhar o humano consciente e engajado, o padre Paneloux, por outro lado, aparece como um retrato do suicídio filosófico. No início da epidemia, o padre proclama um sermão veemente que atribui o infortúnio da doença à culpa e ao pecado, afirmando que os habitantes da cidade de Orã merecem toda a desgraça que os assolava. O padre defende um Deus que autoriza a desgraça humana, justificada pela culpabilidade e pelo pecado. O discurso do padre escancara o esforço da metafísica cristã em lutar contra a natureza. Esse levante é também teorizado em *O Homem Revoltado*, onde Camus aponta que, ao contrário dos gregos antigos, os cristãos não procuram viver em harmonia com a natureza como se fizessem parte dela, pelo contrário, defendem que a natureza, isto é, os desastres naturais, a morte, a dor, etc, representam o próprio mal, instalado por Deus em decorrência do pecado. Daí o confronto entre o bem e o mal que coincide com a história da própria revolta metafísica<sup>25</sup>.

O narrador esclarece que “nem todos, porém, tinham uma opinião tão categórica. Simplesmente, o sermão tornara mais evidente para alguns a ideia, vaga até então, de que estavam condenados, por um crime desconhecido, a uma prisão inimaginável” (CAMUS, 2020b, p. 97). Ao ser questionado por Tarrou sobre o que havia achado do sermão do Padre Paneloux, Rieux responde: “vivi demais nos hospitais para gostar da ideia de castigo coletivo. Mas, como sabe, os cristãos falam às vezes assim, sem que realmente pensem dessa forma. São melhores do que parecem ser” (CAMUS, 2020b, p. 120). É possível observar nesta fala uma benevolência em relação aos cristãos. Por outro lado, quando afirma, pela boca de Rieux, que Paneloux é “um estudioso”, que não teria visto muitas mortes e por isso fala em nome da verdade, Camus parece reproduzir no padre não somente o suicídio filosófico irracional, isto é, o religioso, mas também o racional. Ao ser caracterizado como um estudioso, que foge do concreto e “fala em nome de uma verdade”, Camus o aproxima dos filósofos que, através da abstração, fogem do real. Essa característica, no entanto, em nenhum momento é apontada como maldosa, mas sim como ingênua. Isso se reafirma pela seguinte passagem: “o mal que existe no mundo provém

---

<sup>25</sup> Como apontado nas seções anteriores, a história da revolta metafísica coincide com a história do pensamento cristão que, tendo simplificado a relação homem-divindade, reduzindo-a a um confronto constante entre bem e mal, de modo a eliminar as “escadas” que possibilitavam o alcance do divino pelo humano, forneceu ocasião para que a revolta metafísica propriamente dita se desenvolvesse.

quase sempre da ignorância, e a boa vontade, se não for esclarecida, pode causar tantos danos quanto a maldade” (CAMUS, 2020b, p. 125). Por outro lado, o médico aparece como um polo oposto, que se fixa no mundo real e dele extrai suas conclusões e regras de conduta.

Nesse mesmo diálogo, Rieux confessa a Tarrou algumas verdades acerca de sua profissão como médico e acerca daquilo em que acredita; ao mesmo tempo, afasta de si qualquer heroísmo. A solidariedade que desponta da revolta não reivindica para si o heroísmo e Dr. Rieux parece ter total clareza acerca disso. Tarrou, então, questiona por que o médico continua se dedicando tanto, já que não acredita em Deus. O médico responde que:

se acreditasse num Deus todo-poderoso, deixaria de curar os homens, entregando a ele esse cuidado. Mas que ninguém no mundo, não, nem mesmo Paneloux, que julgava acreditar, acreditava num Deus desse gênero, já que ninguém se entregava totalmente, e que nisso, ao menos, ele, Rieux, julgava estar no caminho da verdade, lutando contra a criação tal como ela era. (CAMUS, 2020b, p. 121)

Isto é, justamente por não acreditar em uma divindade é que o médico não abre mão de sua ação histórica, caso contrário, confiaria a Deus essa tarefa. Concordando com Tarrou, o médico admite que “suas vitórias serão sempre efêmeras”, mas isto não seria “uma razão para deixar de lutar”. Afirma ainda que quem lhe ensinou tudo isso teria sido “a miséria” (Cf. CAMUS, 2020b, p. 122 e 123). Essa passagem é uma das ocasiões em que o médico expressa a revolta metafísica, em todas as suas características: solidariedade, luta contra a morte e o mal, insurgência contra a criação, consciência dos limites humanos, oposição a uma metafísica. Ainda que sua ação pareça ineficaz, tendo em vista que o homem não pode vencer a morte, isso não representa um motivo convincente para que o médico abandone sua luta. As ações da medicina tem um prazo de validade, já que podem adiar a morte, mas não extirpá-la. Nesse sentido, a luta de Rieux resulta em vitórias “sempre efêmeras”, mas o médico, mesmo consciente acerca dessa limitação, não abandona sua ação histórica. Isto é, rejeita o niilismo que poderia ser tomado como resultado dessa lucidez.

Nesse mesmo diálogo, Tarrou manifesta seu desejo de organizar comissões sanitárias voluntárias, ao que o médico não se opõe de forma impeditiva, mas tão somente explica ao amigo os perigos de tal ação, deixando claro que Tarrou teria uma chance em três de sair vivo. Tarrou responde então ao médico de forma categórica: “Esses cálculos, doutor, não têm sentido, sabe tão bem quanto eu. Há cem anos, uma epidemia de peste

matou todos os habitantes de uma cidade da Pérsia, exceto precisamente o lavador de defuntos, que nunca tinha deixado de exercer a profissão” (CAMUS, 2020b, p. 124). Tarrou escancara, mais uma vez, a condição de contingência a que todos estão submetidos e, contrariando as recomendações do amigo, decide colocar em prática seu plano quanto às comissões sanitárias.

O narrador, mais uma vez, procura afastar qualquer heroísmo dessa atitude e esclarecer, ainda, sua eficácia limitada, isto é, não procura “dar a essas comissões sanitárias mais importância do que realmente tiveram”, porque acredita que, “ao dar demasiada importância às belas ações, se presta finalmente uma homenagem indireta e poderosa ao mal. Isto porque deixaria então supor que essas belas ações só valem tanto por serem raras” (CAMUS, 2020b, p. 125), e que, deste modo, a maldade e a indiferença seriam consideradas as atitudes mais frequentes nas ações humanas. O narrador pretende, pelo contrário, defender uma posição em que o homem é melhor do que se imagina, sendo naturalmente inclinado às boas atitudes, em detrimento das ruins. Desse modo, Camus defende um humanismo que valoriza a grandeza do homem, a despeito de sua miséria. Afastando o heroísmo, o autor aponta para uma dignidade que enaltece o humano, destacando sua generosidade altruísta que se sobressai à maldade.

Com a iniciativa de Tarrou, Grand, Rambert e o padre Paneloux decidem participar voluntariamente das comissões sanitárias. Em uma dessas empreitadas, acompanharam o sofrimento de uma criança, minuto a minuto, no que pode ser considerado o momento mais aterrador do romance. Para Rieux e Tarrou, “a dor infligida a esses inocentes nunca deixara de lhes parecer o que era na verdade, isto é, um escândalo” (CAMUS, 2020b, p. 200). O menino, após longas horas de dor em seu leito de sofrimento, solta um grito abissal, “desafinado e tão pouco humano que parecia vir de todos os homens ao mesmo tempo” (CAMUS, 2020b, p. 202). O grito foi cessando e se tornou cada vez mais longínquo, até que a luta da criança chegou ao fim. Após esse longo e desesperador cenário, Rieux se volta para o padre, com violência: “ah! Aquele, pelo menos era inocente, como o senhor bem sabe!” (CAMUS, 2020b, p. 203). O padre pergunta a Rieux porque o falou com tanta raiva, justificando que, para ele - Paneloux - o espetáculo era igualmente insuportável. O médico se desculpa pela rispidez e se justifica pelo cansaço e pela loucura, alegando nada mais sentir além de sua própria revolta. O padre Paneloux prossegue: “Compreendo [...], isso é revoltante, pois ultrapassa nossa compreensão. Mas talvez devamos amar o que não conseguimos compreender”. O médico refuta de forma veemente:

“Não, padre. [...] Tenho outra ideia a respeito do amor. E vou recusar, até a morte, amar esta criação em que as crianças são torturadas”. Rieux volta a se desculpar pela rispidez e finaliza, segurando a mão do padre: “como sabe, o que eu odeio é a morte e o mal. E quer queira, quer não, estamos juntos para sofrê-los e combatê-los. [...] Nem mesmo Deus pode nos separar agora” (CAMUS, 2020b, p. 204 e 205).

Nessa passagem, o médico, novamente, contrapõe-se à metafísica cristã, externando sua revolta contra uma criação onde os inocentes são torturados. Ao mesmo tempo, demonstra uma solidariedade natural, em que se sente semelhante ao padre e à criança, todos estão unidos contra o mal a que odeiam. O sofrimento de um é o sofrimento de todos, a derrota de um é a derrota de todos. Por isso o grito da criança parece carregar consigo o clamor de toda a humanidade. Ao afirmar que, nem Deus pode os separar neste ponto, Rieux reafirma uma solidariedade incondicional, que independe da ideologia ou de uma comunhão de interesses, correspondendo, na verdade, a uma identificação que parte da natureza humana. Isto é, “já não havia destinos individuais, mas uma história coletiva que era a peste e sentimentos compartilhados por todos” (CAMUS, 2020b, p. 157).

A epidemia foi se desenrolando de forma cada vez mais feroz. Se no início os corpos eram enterrados em duas covas separadas, uma para mulheres e outra para homens, com o alastramento da doença e o conseqüente aumento do número de mortes, passou a haver apenas uma única cova: “este último pudor desapareceu” e passaram a enterrar os corpos de qualquer maneira, “uns sobre os outros, sem preocupações de decência, os homens e as mulheres” (CAMUS, 2020b, p. 164). Mais adiante, porém, perante as mortes cada vez mais numerosas, os bondes da orla marítima desviaram seu trajeto, de forma que os mortos fossem levados diretamente para o crematório. Essa desumanização remete aos campos de concentração nazistas e ao amontoamento dos corpos que furtavam do humano toda sua dignidade.

Diante desse cenário desolador, *A Peste* expressa ainda a perspectiva de temporalidade, em que só o presente importa: “sem memória e sem esperança, instalavam-se no presente. Na verdade, tudo se tornava presente para eles” (CAMUS, 2020b, p. 170). Essa panorama ressalta o caráter da revolta defendida por Camus, em que o presente não deve ser negligenciado em nome do futuro ou do passado, já que o hoje representa aquilo que o humano possui de mais concreto. Enquanto o futuro implica esperança ou desespero, o passado pode se relacionar ao ressentimento.

É possível identificar os seguintes aspectos nos protagonistas do romance:

Rambert, o jornalista, é exemplo de personagem que abre mão de seus próprios objetivos individuais para se dedicar à comunidade, isto é, transcende sua individualidade em nome da coletividade. Tarrou e Rieux são o retrato do engajamento histórico equilibrado e consciente, que não se permite desaguar no niilismo e, ao mesmo tempo, não abre mão da lucidez acerca do caráter transitório e pouco eficaz de suas ações. Buscam encontrar a justa medida de sua ação que, por um lado, não se restrinja ao campo teórico e que, por outro, não permita que a prática seja incompatível com seus valores éticos.

Diante desses apontamentos, podemos questionar em que aspecto *A Peste* ultrapassaria o ensaio filosófico *O Homem Revoltado*, já que traz em seu corpo tantos reflexos dos conceitos abordados ali. E, tendo isso em vista, por que não poderíamos qualificar *A Peste* como um romance de tese? Vejamos: o ensaio filosófico pretende preservar o distanciamento que se faz necessário para abordar uma teoria, o romance, pelo contrário, procura uma aproximação que proporcione a experimentação do além-teoria. Não se trata de um esforço meramente descritivo, os romances camusianos não objetivam elucidar os conceitos abordados no texto filosófico formal, mas sim despertar sentimentos que estariam atrelados a esses conceitos, sem, no entanto, traduzi-los. Não se trata também de expressar o mesmo raciocínio em linguagens distintas, apesar de que a linguagem e a construção sejam primordiais neste caso, mas de promover ocasião para que o leitor possa extrair suas próprias conclusões, ainda que desconheça a teoria.

Através de uma experiência indireta, já que se trata de uma narrativa ficcional, Camus inspira em seus leitores sentimentos característicos da revolta: identificação, indignação, solidariedade e lucidez. O romance pode ser lido sem a anuência de qualquer teoria e, provavelmente, os mesmos sentimentos seriam despertados. Trata-se, portanto, não de uma tradução, mas de uma experiência provocativa.

## 4 MEDIDA

### 4.1 A MEDIDA E O MITO DE NÊMESIS

Em seus *Carnets*, Camus manifesta a intenção de escrever através de ciclos. A princípio, o autor esboçou o desejo de trabalhar com três - cada um deles relacionado a um mito grego que traria uma espécie de aporte estético à noção central abordada no respectivo ciclo. “I. O mito de Sísifo (absurdo). - II. O mito de Prometeu (revolta). - III. O mito de Nêmesis.” (CAMUS, 2021, p. 366). Nota-se que nessa passagem, especificamente, o mito de Nêmesis não aparece relacionado a nenhum conceito. No entanto, a deusa aparecerá em outras passagens, tanto na obra camusiana quanto nos *Carnets*, relacionada às noções de medida e de amor.

Em 1947, Camus escreve: “Nêmesis - deusa da medida. Serão destruídos implacavelmente todos aqueles que ultrapassaram a medida” (CAMUS, 2021, p. 285). Em 1952, aparece mais uma vez atrelada à noção de medida, no último capítulo do ensaio *O Homem Revoltado*. Em 1955, em uma espécie de planejamento do terceiro ciclo, surge ainda vinculada ao amor: “O terceiro estágio é o amor: O Primeiro Homem, Dom Fausto. O Mito de Nêmesis. O método é a sinceridade” (CAMUS, 2021, p. 525 e 526). Essa passagem indica, segundo comentadores, os títulos das obras pretendidas por Camus neste ciclo. Obras essas que restaram inacabadas devido à morte precoce do autor. Segundo Araújo (2017), os indícios demonstram que o terceiro ciclo seria composto pelo romance inacabado *O Primeiro Homem*, a peça de teatro *Don Fausto*, da qual encontram-se somente algumas anotações, e o ensaio *O Mito de Nêmesis*, cujos vestígios foram encontrados no dossiê nunca transcrito “Némésis. Notes, Éléments”, em posse dos detentores dos direitos dos arquivos de Albert Camus. Além desses indícios, Camus declara ao próprio Jean Grenier o seu desejo de escrever um ensaio intitulado *O Mito de Nêmesis*. O terceiro “estágio” parece apontar para um desdobramento do tema debatido no segundo ciclo - a revolta, assim como este teria sido um desdobramento do primeiro - o absurdo. Ambos estariam interligados por uma espécie de continuação cronológica.

No mito grego, a deusa Nêmesis seria responsável por garantir o equilíbrio do cosmos, punindo aqueles que agissem com desmesura. Suas ações promoviam a medida e a moderação. A figura estaria, portanto, relacionada também à justiça e à vingança. No entanto, Camus faz questão de destacar que “Nêmesis não era em nada, como lhes

ensinaram nas escolas, a deusa da vingança, mas a da medida. E seus golpes terríveis só atingiam os homens quando eles estavam jogados na desordem e no desequilíbrio”<sup>26</sup> (CAMUS, 1983, p. 460). A figura da deusa se relaciona também ao mito de Narciso, cujo excesso de vaidade e desprezo pelo amor foram punidos por Nêmesis. Narciso se apaixonou por seu próprio reflexo em uma fonte de água cristalina, tornando-se prisioneiro de seus excessos, onde definiu até a morte, frente à própria imagem.

Cabe distinguir as diferenças entre Nêmesis e os mitos de Sísifo e Prometeu, enquanto esses últimos seriam, respectivamente, um humano e um titã, Nêmesis é uma deusa detentora de grandes poderes. Parece haver aqui uma escala de progressão na obra camusiana, assim como os degraus que separariam os gregos da divindade. Isto é, o absurdo, nosso problema inicial, é representado por um humano castigado; sua consequência, a revolta, é figurada por um titã revoltado - que ama os humanos e odeia os deuses; já a última instância, a medida, recebe os ares estéticos de uma deusa poderosa. Isso parece dizer muito acerca da ascensão do ponto de partida ao seu possível desfecho. Pode-se mencionar ainda, de acordo com Araújo (2017, p. 36), que enquanto o titã e o humano “são punidos por desafiam leis divinas, ela figura como divindade feminina de reação”. Ou seja, dessa vez, a personagem do mito já não é mais o condenado, mas sim aquela que condena ou que teria poder suficiente para instaurar a justiça. Além disso, pela primeira vez, uma figura feminina mereceria destaque na obra do autor.

Enquanto o absurdo e a revolta aparecem como resultado de uma condenação, a medida, por outro lado, emerge como resposta a uma condição que não pode ser superada, mas que, no entanto, exige uma postura que não a intensifique e sim proporcione modos mais adequados de convivência com a realidade. A busca incessante por essa postura revela mais uma vez a herança da cultura clássica no pensamento camusiano, tendo em vista que, para os gregos, filosofia e conduta estariam intrinsecamente relacionados.

Araújo (2017, p. 17) esclarece, acerca de Nêmesis, que

desde sua primeira figuração nos escritos de Camus [...], em abril de 1941, até a última delas, em dezembro de 1959, a divindade carrega o sentido da medida da Antiguidade clássica, uma noção que representa o equilíbrio da *physis*, a natureza do ponto de vista dos pré-socráticos, fruto de uma tensão contínua entre polos opostos. E, ao longo desses vinte anos, ela estará relacionada a temas variados, passando por uma conduta

---

<sup>26</sup> *Exhortation aux médecins de la peste*, in: *Œuvres complètes d'Albert Camus* - vol. II - traduzido do francês por Araújo (2017, p. 35). Original: “Némésis n’était point, comme on vous l’a dit dans les écoles, la déesse de la vengeance, mais celle de la mesure. Et ses coups terribles ne frappaient les hommes que lorsqu’ils s’étaient jetés dans le désordre et le déséquilibre”.

na luta contra a peste, a crítica ao pensamento historicista dentro de uma aproximação do cristianismo ao marxismo, o reconhecimento de um sentido sagrado terrestre, a possibilidade de uma "criação livre" e o dilaceramento trágico da experiência amorosa. Ora ela se volta para uma crítica política num âmbito coletivo ora demanda um processo de aprendizagem e subjetivação, que coloca em questão nosso modo de olhar o mundo.

Pode-se dizer que a figura da deusa bem como a noção de medida representariam a própria forma de conduta que Camus procura sugerir diante do absurdo. Quando o autor se pergunta acerca da melhor maneira de se conduzir frente às contradições da existência, ele primeiramente rejeita o suicídio, que seria a representação máxima da negação niilista ou a completa resignação à condição absurda. Por outro lado, ao apontar a revolta como uma das poucas posturas coerentes, ele rejeita o assassinato e a violência como consequência da afirmação absoluta, que também seria fruto do niilismo. O resultado possível seria, portanto, uma conduta pautada por limites - que fosse capaz de encontrar sua própria medida, em meio a desmedida, e que não atinja os extremos da afirmação ou da negação.

Nesse sentido, o *pied-noir* permaneceu em busca de um equilíbrio, seja entre a recusa e a aceitação que nascem do movimento de revolta, seja entre o significar e o não-significar que partem do sentimento do absurdo, entre a violência e sua recusa que implicam conciliar justiça e liberdade, entre a história e seu ultrapassamento, entre a grandeza e a miséria do humano, entre o realismo artístico e a superação do real, entre o amor à vida e a recusa de suas circunstâncias. Desse modo, a noção de medida estaria intrinsecamente relacionada às noções de liberdade e de amor.

A medida serve para pautar a liberdade que nasce a partir do absurdo: se Deus não existe e a existência não tem um sentido superior, tudo é permitido? Não, mesmo que seja um dos frutos perante a lucidez, a liberdade irrestrita intensificaria a condição absurda ao permitir a violência e o assassinato. Por outro lado, surge o amor. O amor à vida e aos semelhantes nasce a partir dessa medida. Portanto, o suicídio, como o assassinato, são contrários ao amor. Desse modo, a liberdade em Camus não estaria atrelada à permissividade, mas sim à medida e ao amor.

“Compreende-se então que a revolta não pode prescindir de um estranho amor. Aqueles que não encontram descanso nem em Deus nem na história estão condenados a viver para aqueles que, como eles, não conseguem viver: para os humilhados” (CAMUS, 2019a, p. 395). Por esse motivo, o amor se confunde com a medida até mesmo entre os

esboços que aparecem nos *Carnets* camusianos. Amor, revolta e medida seriam inseparáveis. Camus completa sua fala, apontando que: “O corolário do movimento mais puro da revolta é então o grito dilacerante de Karamazov: se não forem salvos todos, de que serve a salvação de um só?” (CAMUS, 2019a, p. 395 e 396). Para exemplificar essa máxima, o *pied-noir* evoca os condenados católicos nas masmorras da Espanha, que se recusavam a receber a comunhão, dado que em certas prisões ela teria se tornado obrigatória. Estes homens estavam dispostos a recusar a própria salvação, caso seu preço fosse a injustiça e a opressão infligida a seus semelhantes.

Existe aqui um limite que norteia o próprio sagrado, que neste caso não se relaciona com o divino ou com o além-vida, mas com aquilo que está presente dentro da própria vida terrena. Alguns valores podem ser considerados sagrados no pensamento camusiano: a dignidade, o amor, a beleza e a vida. Não são valores transcendentais, mas encontram sua grandeza dentro de si mesmos e em sua limitação. Trata-se de encontrar valores puramente humanos, que não necessitam de justificação divina ou de uma racionalização burocrática.

Cabe ressaltar que a noção de medida em Camus não deve ser confundida, como o próprio autor esclarece, com a moderação burguesa, nem tampouco seria a recusa da contradição. Sua “fórmula” estaria mais próxima da concepção helenística:

A medida não é outra coisa para nossos intelectuais do que a diabólica moderação burguesa. Ora, não é nada disso. A medida não é a recusa da contradição, nem a solução da contradição. A medida, no helenismo, se meus conhecimentos sobre este ponto são suficientes, sempre foi o reconhecimento da contradição e a decisão de mantê-la, custe o que custar. Uma fórmula deste gênero, não é apenas uma fórmula racional, humanista e amável. Ela supõe, na realidade, um heroísmo. Ela tem a chance, em todo caso, de nos fornecer não a solução, e não é isso que esperamos, mas um método para abordar o estudo dos problemas que se colocam a nós e para caminhar para um futuro suportável.<sup>27</sup> (CAMUS, 2008, p. 999)

---

<sup>27</sup> *Sur l'avenir de la tragédie. In: Œuvres complètes III (1949-1956)*, traduzido do francês por Grandduque José (2014). Original: “La mesure n'est rien d'autre pour nos intellectuels que la diabolique modération bourgeoise. Or, il n'en est rien. La mesure n'est pas le refus de la contradiction, ni la solution de la contradiction. La mesure, dans l'hellénisme, si mes connaissances sur ce point sont suffisantes, a toujours été la reconnaissance de la contradiction, et la décision de s'y maintenir quoi qu'il arrive. Une formule de ce genre n'est pas seulement une formule rationnelle, humaniste et aimable. Elle suppose en réalité un héroïsme. Elle a des chances en tout cas de nous fournir non pas la solution, ce n'est pas ce que nous attendons, mais une méthode pour aborder l'étude des problèmes qui se posent à nous et pour marcher vers un avenir supportable”

Portanto, a decisão pela medida significa a manutenção da contradição e não a eliminação absoluta dos polos, também não poderia se apresentar como uma solução para o problema, mas sim como uma espécie de fórmula, um método, que visa à conciliação razoável, não ideal, e que caiba dentro dos limites do possível. Desse modo, procura instaurar um caminho mais humano ante o apogeu da racionalidade e o absoluto irracionalismo, apartando-se da instrumentalidade de uma época de extremos.

Percebe-se que a noção de medida se estende a praticamente todos, senão todos os temas da obra camusiana, apresentando-se como a conclusão mais recorrente em relação aos impasses apresentados pelo autor. Mesmo em passagens onde o termo não é mencionado ao pé da letra, será invocado através de palavras como “equilíbrio” e “limites”, todas produzindo o mesmo significado final. Os desdobramentos filosóficos e políticos da noção de medida encontram em Nietzsche e Marx dois extremos opostos que, segundo Camus, não deveriam ser atingidos. Será essa relação que tentaremos investigar na próxima seção, a fim de melhor compreender quais seriam os limites de que o *pied-noir* tanto nos fala.

## 4.2 ENTRE NIETZSCHE E MARX: A HISTÓRIA E SEU ULTRAPASSAMENTO ATRAVÉS DA ARTE

Sabemos que Camus procurou situar suas ideias no equilíbrio entre dois extremos: a absolutização da história e a divinização do homem. Ele afirma que, “na história da inteligência, com exceção de Marx, a aventura de Nietzsche não tem equivalente” (CAMUS, 2019a, p. 106), no entanto, procura tecer críticas a ambos, apontando um possível caminho pacificador que não atinja nenhum dos extremos, mas que, de certo modo, os concilie de forma ponderada. O pensador *pied-noir* vale-se então da crítica social atribuída à Marx e de um possível ultrapassamento histórico que seria viável somente no plano da arte.

Camus aponta que, após a morte de Deus, por um lado, a história substitui a religião, em um novo evangelho cuja divindade é a razão, reduzindo o humano à dimensão histórica, ao passo que negligencia suas demais dimensões. Por outro lado, encontra-se no *übermensch* de Nietzsche uma supervalorização do humano que, ao tomar o trono de Deus, vê-se legitimado a cometer as maiores atrocidades em nome de um ideal escuso. A fé absoluta na história ou na divinização do homem resultaria em problemas semelhantes àqueles originados pela adoração do sagrado. Ambas as concepções não seriam menos dogmáticas do que a religiosa e parecem desaguar no mesmo niilismo moral.

Embora Camus tenha sido um leitor assíduo de Nietzsche, não há indícios concretos de que tenha de fato lido Marx ou Engels, exceto através de comentadores, mais especificamente de Arthur Koestler<sup>28</sup>, e através da efervescência do comunismo stalinista. Nesse sentido, ao associar o marxismo a um messianismo utópico ou à legitimação do assassinato, Camus se baseia muito mais na leitura de uma realidade produzida pela União Soviética de Stalin do que no pensamento marxiano em si. O argelino procura apontar uma aproximação entre marxismo e cristianismo, alegando que ambos se apoiariam numa espécie de messianismo, que sacrificaria o presente em nome de um futuro utópico. Por outro lado, ao dar os devidos créditos à filosofia de Marx por ter construído “o método crítico mais válido”<sup>29</sup>, é exatamente essa crítica da sociedade que Camus parece conservar.

Já em Nietzsche, o *pied-noir* encontra as bases de seu pessimismo trágico - que desaguam na constatação do absurdo da existência, o resgate dos mitos gregos e da

---

<sup>28</sup> Cf. Aronson in *Camus e Sartre* (2007, p. 151 e 152).

<sup>29</sup> Cf. Camus in *O Homem Revoltado* (2019, p. 247).

tragédia, o embate contra o Deus cristão, a desconstrução e ressignificação de valores construídos historicamente, a valorização da arte e, a partir disso, procura apontar um possível caminho para o melhor viver. De acordo com Alves (1998), Camus vai se distanciar em certa medida do *Amor fati*, tendo em vista que o conceito nietzschiano representaria um “sim” absoluto à existência, enquanto a proposta de Camus pretende se configurar simultaneamente como um “sim” e um “não”. Isto é, a revolta, enquanto uma das poucas posturas coerentes diante da condição absurda, implica aceitação da realidade em que o humano se percebe inserido e, ao mesmo tempo, recusa de determinadas condições em que essa realidade se inscreve. É verdade que, para Camus, a vida “será tanto melhor vivida quanto menos sentido tiver” (CAMUS, 2020, p. 67), porém, esse “melhor viver” não implica a plena resignação a todas as suas circunstâncias. O amor pela vida se reafirma na revolta, onde a própria dignidade humana é defendida como requisito fundamental do existir.

É nesse sentido que aparece, mesclado ao absurdo metafísico, o absurdo materialista, isto é, a condição social do humano, diante de uma sociedade injusta e desigual. Representado por Sísifo, o “proletário dos deuses”<sup>30</sup>, o humano se encontra inserido em uma realidade que o obriga a repetir não somente as tarefas fisiológicas cotidianas, mas também as tarefas do trabalho que lhe garantem, em alguns casos, nada mais do que condições mínimas de subsistência.

Coincidentemente ou não, Marx faz alusão, em *O Capital - Livro I*, aos dois mitos centrais dos quais Camus se vale como representação estética para as concepções de absurdo e revolta, que são, respectivamente, os mitos de Sísifo e Prometeu. Em ambos os casos, Marx parece trazê-los com uma conotação semelhante àquela utilizada pelo argelino. Sísifo aparece, dentre outras menções, na seguinte citação de Engels, por Marx: “A morna rotina de um trabalho desgastante e sem fim (*drudgery*), no qual se repete sempre e infinitamente o mesmo processo mecânico, assemelha-se ao suplício de Sísifo – o peso do trabalho, como o da rocha, recai sempre sobre o operário exausto<sup>31</sup>” (ENGELS *apud* MARX, 2015, p. 564). Com objetivo semelhante, Camus traz a figura de Sísifo para sua reflexão e apesar de estender essa concepção à toda a espécie humana, de modo que os indivíduos de todas as classes sociais estariam sujeitos à repetição maquinal e

---

<sup>30</sup> Cf. Camus in *O Mito de Sísifo* (2020, p. 139)

<sup>31</sup> Marx in *O Capital - Livro I*, citando Engels in *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*.

impensada das tarefas cotidianas, sua ênfase parece ser justamente no trabalhador e isso fica claro na própria caracterização de Sísifo como o proletário dos deuses e ainda em passagens como esta: “Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo” (CAMUS, 2020, p. 27). Camus está claramente descrevendo a rotina do proletário e não do burguês.

O titã Prometeu aparece ainda na tese de doutoramento de Marx como um símbolo da inteligência revoltada, que não se submete ao jugo dos deuses e que procura, na consciência crítica, a força contra a servidão. O jovem Marx concede ao titã um status privilegiado ao elegê-lo como “o mais ilustre entre santos e mártires do calendário filosófico” (MARX, 2020, p. 25). Dentre as passagens citadas por Marx da peça esquiliana, merecem destaque os seguintes dizeres de Prometeu: “Acho bem melhor ser escravo daquela pedra, do que a Zeus pai servir de fiel mensageiro” (ÉSQUILO *apud* MARX, 2020, p. 25). Já n’*O Capital*, Prometeu e as correntes que o prendem ao rochedo servem como símbolo para o aprisionamento do trabalhador ao capital<sup>32</sup>.

De modo semelhante, Camus nos apresenta Prometeu como “o maior mito da inteligência revoltada”<sup>33</sup>, legado pelos gregos. A noção de revolta aqui se afasta do ressentimento apontado por Nietzsche, que estaria atrelado à moral cristã e associado ao ódio, inveja, vingança ou desamor<sup>34</sup>. A revolta camusiana, como já mencionado aqui, visa a defesa da dignidade, que se baseia na solidariedade entre iguais e em um tipo de identificação que se estende até mesmo aos adversários. Portanto, não se trata de uma mera identificação psicológica, mas de uma identificação entre a espécie humana como um todo. Não se trata também de uma moral de rebanho, mas de uma consciência crítica acerca da própria realidade. Nesse sentido, Camus mais uma vez se distancia de Nietzsche: enquanto o alemão defende os valores da aristocracia em detrimento aos valores dos oprimidos, o *pied-noir* toma o sentido oposto, procurando lutar contra a opressão e falar por aqueles que não o podem. Nascido na Argélia, então colônia francesa, o jovem Camus teria vivido na pele a luta da classe proletária e a própria miséria o teria ensinado, conforme esclarece em uma correspondência pública<sup>35</sup>. Palavras essas que ele reproduz através da boca de Dr. Rieux, no romance *A Peste*.

---

<sup>32</sup> Cf. Marx in *O Capital - Livro I* (2015, p. 819)

<sup>33</sup> Cf. Camus in *O Homem Revoltado* (2019, p. 46).

<sup>34</sup> Cf. Nietzsche in *Genealogia da Moral* (2018).

<sup>35</sup> Cf. Aronson in *Camus e Sartre* (2007, p. 183).

A revolta estaria associada, por outro lado, à ideia de inocência que parte do ateísmo, também apontada por Nietzsche na *Genealogia da Moral*<sup>36</sup>. Isto é, o ateu se sente inocente perante o pecado e a culpa. Seria justamente essa inocência, baseada no absurdo, que institui o ponto de partida fundamental do revoltado. Ora, se o “castigo” é merecido, não há motivo para revoltar-se. Isto significa que a presença de culpa implica a ausência da revolta - que, por isso mesmo, se afasta radicalmente da moral cristã - associada por Nietzsche à submissão e à passividade.

Apesar de se distanciar dos valores cristãos, Camus está longe de exaltar, conforme mencionado, uma elite aristocrática. Sua luta a favor dos oprimidos e contra a violência, encontra, em seu tempo, duas forças contra as quais lutar: o nazismo alemão e o comunismo soviético, ambos apoiados, ainda que de forma distorcida, nas filosofias de Nietzsche e de Marx, respectivamente. Para Camus, a grandeza das intenções do comunismo não legitimaria a violência, de modo que os meios deveriam estar em consonância com os fins. É por esse motivo que o filósofo dedica maiores esforços em investigar as contradições da revolução, mais especificamente a comunista, do que em investigar o nazismo que, por si só, representava a completa barbárie.

Como mencionado no capítulo anterior, a recusa de Camus à violência não implica sua completa renúncia, tendo em vista que ele admite em certa medida a necessidade da violência em casos extremos, nos quais a própria dignidade humana estivesse ameaçada. Em tal contexto, a não-violência poderia significar uma espécie de consentimento. Camus ressalta, no entanto, o caráter excepcional dessa atitude, destacando que “a violência só pode ser um limite extremo que se contrapõe a uma outra violência, como, por exemplo, no caso da insurreição” (CAMUS, 2019a, p. 379). Seria necessário, portanto, encontrar um equilíbrio entre liberdade e justiça, de modo que ambas não se anulem mutuamente. Se a liberdade irrestrita aniquila a justiça, por outro lado, a justiça total também anularia a liberdade, mesmo que provisoriamente. O objetivo seria equilibrar esses dois valores em sua justa medida.

Camus parece direcionar o paradoxo liberdade-justiça para um equilíbrio que se localizaria entre os *espíritos livres* de Nietzsche e a realidade histórica apontada por Marx. Nietzsche, define o *espírito livre* como:

aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e função, ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo. [...] De resto, não é próprio da essência

---

<sup>36</sup> Cf. Nietzsche in *Genealogia da Moral* (2018, p. 73).

do espírito livre ter opiniões mais corretas, mas sim ter se libertado da tradição [...]. Normalmente, porém, ele terá ao seu lado a verdade, ou pelo menos o espírito da busca da verdade: ele exige razões; os outros, fé. (NIETZSCHE, 2005, p. 133 e 134)

Esse seria basicamente o ponto de partida da liberdade que provém da lucidez perante o absurdo. No entanto, em Camus, essa liberdade estaria pautada por valores éticos, que se aproximam da crítica social marxista e, jamais, resultaria na exaltação do homem pelo homem, no *übermensch* ou na vontade de potência. Nesse ponto, surge mais uma vez a noção de medida, como um equilíbrio entre dois extremos. Além do equilíbrio entre liberdade e justiça, deveria haver uma ponderação entre o pensamento histórico e o não-histórico. Camus procura defender que “se ignorar a história quer dizer negar o real, considerar a história como um todo autossuficiente é ainda afastar-se do real” (CAMUS, 2019a, p. 375). Portanto, o pensamento puramente histórico seria igualmente niilista, por aceitar o mal que há na história ou legitimar um “mal necessário” para a construção de um porvir.

Nesse sentido, a concepção de medida fora duramente criticada por alguns de seus contemporâneos, especialmente aqueles que enxergavam no comunismo stalinista uma solução possível e necessária, diante da emergência da condição proletária, capaz de legitimar uma espécie de radicalidade política em nome de um ideal desejado. Camus, pelo contrário, apesar de se designar e de se manter, até o fim da vida, à esquerda, procurava defender uma atuação política<sup>37</sup> voltada para o presente, que garantisse condições de vida dignas aos homens do presente e que não os sacrificasse em nome do futuro. Isto é, o hoje não poderia ser negligenciado em prol de um amanhã possivelmente utópico.

As ideias do argelino foram, então, ridicularizadas e denominadas por Jeanson como “moral da Cruz Vermelha”<sup>38</sup>, dentre outros adjetivos pejorativos. Esse impasse deu origem ao tão famoso embate Camus-Sartre, que teve como resultado o fim da amizade entre os dois. No entanto, na atualidade, alguns comentadores costumam apontar que

---

<sup>37</sup> Em termos políticos, Camus faz a defesa do sindicalismo revolucionário e da Comuna. Para ele “o sindicalismo, assim como a Comuna, é a negação, em favor do real, do centralismo burocrático e abstrato” (CAMUS, 2019a, p. 387). Esses seriam apenas exemplos de modelos revolucionários que o autor assinala, não descartando outras possibilidades. Onfray (2013, p. 374) aponta que o argelino defendia um “programa anarco-sindicalista revolucionário”.

<sup>38</sup> Cf. Aronson in *Camus e Sartre* (2007, p. 240).

Camus estava certo<sup>39</sup>, pelo menos em relação ao comunismo stalinista e à necessidade de se resguardar contra a violência e o assassinato indiscriminados. É possível afirmar, por outro lado, que existem lacunas em seu pensamento que poderiam caracterizá-lo como um utopista, ainda que fosse justamente contra as utopias que ele buscasse lutar.

Encontrar os limites de atuação que se enquadrem dentro da concepção de medida parecia um trabalho demasiado delicado e talvez as circunstâncias não tivessem sido bem delimitadas pelo autor. Apesar das dificuldades que surgem ao tentar mensurar esse equilíbrio, suas contribuições não merecem ser reduzidas aos seus problemas, nem tampouco descartadas, tendo em vista que os próprios questionamentos que suscita são valiosos para se pensar a condição humana. Esse é um dos motivos pelos quais Camus preferia ser chamado de artista e não de filósofo, para que, de certo modo, fosse autorizado ao livre pensar. Essa inversão de categorias não lhe outorgou a liberação desejada, dadas as circunstâncias históricas em que estava inserido e a influência de sua personalidade na França dos anos 40 e 50.

A arte, no entanto, era não somente uma forma de escapar das amarras do pensamento sistemático, mas também uma possível solução apontada pelo argelino. A criação artística seria capaz de conciliar a beleza e a tragicidade da condição humana, bem como a revolta contra uma sociedade absurda e o equilíbrio entre justiça e liberdade. É necessário destacar que Camus não procurou produzir por meio da arte uma utopia, mas sim retratar o real e ainda o ultrapassamento do real. Por esse motivo, ele rejeitou tanto o formalismo quanto o realismo; o primeiro por se desligar absolutamente do real e o segundo por representar uma tentativa de completa incorporação da realidade à arte. Dizemos tentativa porque, para Camus, "a melhor das fotografias já trai o real" (CAMUS, 2019a, p. 349), portanto, somente Deus, se ele existe, seria de fato um artista realista<sup>40</sup>.

Nesse sentido, a arte guardaria um caráter transgressor da realidade, na medida em que recria, para além das mazelas do humano, aquilo que existe no mundo concreto. Isto é, ao mesmo tempo em que pode retratar o que no real existe de incompleto e absurdo, pode, por outro lado, reconstruir a beleza e saciar, até certo ponto, o anseio por unidade que é próprio do humano. De acordo com Franklin Leopoldo e Silva,

---

<sup>39</sup> Cf. Aronson in *Camus e Sartre* (2007, p. 377). Mais especificamente Bernard-Henri Lévy, no livro *Le Siècle de Sartre* (p. 408), onde o autor traria uma das melhores apreciações do relacionamento Camus-Sartre, segundo Aronson.

<sup>40</sup> Cf. Camus in *L'artiste et son temps* (1957b, p. 346).

O artista cria um mundo ao qual ele mesmo possa dotar de unidade ou no qual possa representar a unidade como completamente e de direito impossível. Neste último caso, a ausência de unidade também aparecerá como uma resposta à aspiração de unidade. Em ambos os casos, há uma tentativa para escapar da mera incompletude factual e da simples contingência injustificada. E essa tarefa é realizável porque na arte a contingência pode ser ordenada: a ordenação é a criação. (SILVA, 2000, p. 9)

A criação artística se torna, portanto, blasfema no aspecto metafísico e, ao mesmo tempo, revolucionária, ao denunciar a realidade opressora, a partir de seu desejo de reconfiguração. Nesse sentido, Silva (2000, p. 5) aponta que “a arte é, total e fundamentalmente, revolucionária. Pois o que ela visa não é apenas a superação histórica, mas o ultrapassamento metafísico da condição humana”. Vale ressaltar que Camus não está defendendo um desligamento histórico por meio da arte, mas sim uma possível superação que se dá somente a partir da consciência crítica perante a história. Essa perspectiva visa ainda conceder relevância às dimensões não-históricas do humano, concebendo-o em sua integralidade. Se Nietzsche afirma que “nenhum artista tolera o real”, Camus o complementa apontando que, por outro lado, “nenhum artista pode prescindir do real” (CAMUS, 2019a, p. 329).

Desse modo, a revolta do artista contra o real se torna uma ameaça aos olhos dos regimes totalitários, porque "contém a mesma afirmação que a revolta espontânea do oprimido" (CAMUS, 2019a, p. 335), carregando consigo uma "força emancipatória" que ameaça o poder dos tiranos. Ao se colocar ao serviço da liberdade e da verdade, o artista reafirma seu compromisso de jamais estar ao lado daqueles que fazem a história, mas sim ao lado daqueles que a sofrem<sup>41</sup>.

O *pied-noir* destaca ainda que nem todo artista seria um criador genuíno. "A arte moderna, em sua quase totalidade, é uma arte de tiranos e de escravos não de criadores." (CAMUS, 2019a, p. 351). Isso ocorre porque se submetem de forma exagerada ao real ou buscam, por outro lado, sua completa perversão. Essa atitude descaracteriza o caráter transgressor da arte - que não pode consentir nem tampouco se desligar. O argelino defende uma espécie de livre criação, que não se submeta ao "regime militar obrigatório"<sup>42</sup> do engajamento, nem tampouco se desvincule completamente da história. O engajamento,

<sup>41</sup> Cf. Camus in Discurso após o Recebimento do Prêmio Nobel de Literatura (1957a, p. 13)

<sup>42</sup> Cf. Camus in *L'artiste et son temps* (1957b, p. 340).

para ser eficaz, deveria ser espontâneo e maduro, a fim de se distanciar dos interesses de qualquer partido<sup>43</sup> e se dedicar de fato à luta contra a miséria e a opressão.

Seria ainda necessário um resgate da beleza que existe na natureza do homem e do mundo, já que a criação artística procura equilibrar o belo e o trágico. Afinal, "a beleza não faz revoluções. Mas chega um dia em que as revoluções têm necessidade dela" (CAMUS, 2019a, p. 358). O segredo estaria na estilização, a realidade seria capturada e estilizada através das lentes do artista, de modo que essa "perfeição imóvel" será capaz de "mitigar, por um momento, a interminável febre dos homens" (CAMUS, 2019a, p. 333). A experiência artística funciona como uma espécie de purificação ou redenção das próprias angústias humanas, onde a subjetividade do criador e do interlocutor se misturam em uma identificação comum.

Camus procura ainda estender ou, em suas palavras, "devolver"<sup>44</sup> o termo criação também ao trabalhador explorado pela sociedade industrial. Essa perspectiva é reafirmada em seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1957, onde o filósofo procura dar ênfase ao "criador, seja ele trabalhador ou intelectual" (CAMUS, 1957a, p. 13). Além do sentido nietzschiano, Camus atribui um sentido "marxista" ao termo criação, ressaltando não somente o papel do intelectual, mas também do proletário, cuja criação seria o fruto de seu trabalho. Ressalta-se assim a possibilidade do ato criador em suas diversas esferas - o que confere um alcance muito mais abrangente ao termo. É nesse sentido que Camus defende uma reconciliação entre trabalho e cultura<sup>45</sup>. O fazer artístico passa a ser relacionado também ao trabalho manual e não somente ao trabalho intelectual. Essa "reconciliação", como denominou o filósofo, valoriza o humano em suas demais esferas, evitando incorrer na exaltação de uma elite intelectual.

É nesse sentido que Camus procura situar suas ideias no equilíbrio entre dois extremos, preservando os limites e buscando encontrar a medida em meio à desmedida. Desse modo, ele se vale de duas filosofias aparentemente antagônicas para a construção de uma espécie de ética humanista, uma maneira de se conduzir frente às contradições da existência. Nesse ponto, a arte, mais especificamente a literatura, aparece como um gesto

---

<sup>43</sup> Cf. Camus in *L'artiste et son temps* (1957b, p. 351).

<sup>44</sup> "A sociedade industrial só abrirá os caminhos para uma civilização ao devolver ao trabalhador a dignidade do criador, isto é, ao aplicar seu interesse e sua reflexão tanto ao próprio trabalho quanto ao seu produto. A civilização, de agora em diante necessária, não poderá separar, quer nas classes, quer no indivíduo, o trabalhador e o criador; assim como a criação artística não pensa em separar a forma e o conteúdo, o espírito e a história." (CAMUS, 2019a, p. 354 e 355)

<sup>45</sup> Cf. Camus in *Discurso após o Recebimento do Prêmio Nobel de Literatura* (1957a, p. 17).

conciliador. A ética do humano absurdo busca seu alicerce na estética do ato criador - este ato carrega consigo a revolta contra um mundo que não satisfaz o desejo humano por unidade, bem como contra uma configuração social baseada na opressão e na desigualdade.

O que Camus parece conservar tanto de Nietzsche quanto de Marx é justamente o aspecto crítico de ambas as filosofias. É certo que Camus não foi um marxista em termos estritos, no entanto, se os comentadores costumam apontá-lo como nietzschiano, vale destacar que o que o distancia de Marx não o aproxima de Nietzsche em termos políticos. O ponto fundamental talvez seja a intenção de se recusar a tomar qualquer ideia, por mais válida que seja, como uma verdade absoluta e com isso, construir dogmas de uma nova “religião”. A partir do momento em que uma ideia se torna dogmática, passa a produzir os mesmos efeitos do messianismo. É nesse sentido que a filosofia poderia legitimar a violência e o assassinato, seja com objetivos revolucionários, seja com objetivos de dominação. Quando isso ocorre, o dogma supera o método crítico e todo esforço terá sido em vão.

### 4.3 ARTE E MEDIDA EM A *QUEDA*

O romance *A Queda* (1956) não faria parte do ciclo de Nêmesis ou do amor, como pode-se subentender através das anotações pessoais de Camus nos *Carnets*. O autor situa *A Queda* e *O Exílio e o Reino* (1957) como projetos que se realizariam antes do terceiro ciclo<sup>46</sup>. No entanto, o romance pode ser associado à noção de medida, bem como aos desdobramentos e repercussão do conceito no cenário intelectual francês.

*A Queda* pode ser entendida como resposta às polêmicas que envolveram Camus após a publicação do ensaio *O Homem Revoltado*, mais especificamente às críticas de Sartre e Jeanson à noção de medida e ao conceito de revolta não violenta defendidos por Camus. Sartre delegou à Francis Jeanson a tarefa de escrever uma crítica ao ensaio<sup>47</sup>, que fora publicada na revista *Les temps modernes*, da qual Sartre era diretor. No entanto, a crítica de Jeanson se mostrou duramente ácida por ridicularizar as ideias do argelino associando-o a adjetivos pejorativos como “bela alma” e caracterizando suas propostas como “moral da Cruz Vermelha”. Camus se sentiu pessoalmente ofendido com tamanho desdém e escreveu uma resposta pública endereçada ao diretor de *Les temps modernes*. A réplica de Sartre, também pública, teria marcado o fim da amizade e o último diálogo entre os dois, que permaneceu sem resposta por parte de Camus. O argelino chegou a escrever uma defesa detalhada que fora revisada por seu professor Jean Grenier, no entanto, optou por não publicá-la, restando-lhe o silêncio.

Após alguns anos de bloqueio criativo e desgaste psíquico ocasionados pela polêmica, Camus finalmente publica, em 1956, o romance *A Queda*, que lhe renderia, junto ao conjunto de suas obras, o Prêmio Nobel de Literatura, no ano seguinte. Inicialmente, *A Queda* deveria compor o compilado de contos *O Exílio e Reino*, no entanto, acabou tomando proporções maiores e se tornou uma obra independente. A obra pode ser lida, dentre outras perspectivas, como resposta aos juízes de seu tempo que o submeteram ao tribunal da opinião pública. Essa resposta se dá de forma poética e irônica, carregada de sátira e zombaria, apelando para o riso em uma construção tragicômica.

Como um retrato do potencial filosófico e ao mesmo tempo autossuficiente da criação artística, *A Queda* talvez seja a obra de Camus que mais prescinde de explicações,

---

<sup>46</sup> “Antes do terceiro estágio: notícias de <<um herói de nosso tempo>>. Tema do julgamento e do exílio.” (CAMUS, 2021, p. 525)

<sup>47</sup> Cf. Aronson in *Camus e Sartre* (2007, p. 232 e 233).

justamente por ser uma das expressões mais fidedignas de que a arte deve ser sentida, não explicada. Daí o caráter sensível que o autor tanto prezava em suas defesas. Portanto, o simples fato de tentar aqui interpretá-la já poderia significar uma afronta ou, talvez, até mesmo um erro, pois corre-se o risco de macular a beleza da obra. No entanto, pediremos licença ao autor para deslizar por entre as camadas autossuficientes de beleza e tragicidade que encobrem o romance para redescobrir suas possíveis facetas.

Podemos dizer que *A Queda* está fixada sobre um tripé: a crítica do tribunal da razão, a defesa da medida e o potencial catártico da arte. A partir desse tripé, Camus vai proporcionar ao interlocutor uma verdadeira experiência de autocrítica e purificação. Através de seu personagem, o *pied-noir* nos apresenta uma duplicidade que, por um lado, evidencia uma crítica a determinados aspectos da sociedade e, por outro, proporciona ocasião para a defesa de algumas ideias intrinsecamente relacionadas à forma de enxergar a vida. Isso se dá através da ironia e da sátira. O riso zomba das características que o autor pretende criticar ao mesmo tempo em que obriga uma espécie de autocrítica, revelando traços típicos da arte humorística.

O texto se constrói através de um monólogo do personagem central que se apresenta pelo pseudônimo Jean-Baptiste Clamence - seu verdadeiro nome não é revelado. O autointitulado juiz-penitente desenvolverá uma apresentação de si mesmo para um interlocutor desconhecido, cujo encontro ocorre no bar Mexico-City, na cidade de Amsterdã. Clamence inicia seu monólogo observando que fora um advogado de grande sucesso e reputação impecável, orgulhoso de si, estimado por todos ou quase todos, e conhecido pelas causas nobres que defendia. Manifestava uma inclinação natural à defesa dos menos favorecidos, inclusive em sua vida pessoal, onde demonstrava um impulso excêntrico ao altruísmo nos pequenos gestos do cotidiano, como, por exemplo, atravessar cegos nas ruas, dar esmolas aos mendigos, oferecer carona, ceder o táxi para quem estivesse com mais pressa, conceder o assento no ônibus ou metrô, etc.

No entanto, toda essa roupagem exemplar de moralidade acaba por desmoronar quando Clamence presencia o suicídio de uma mulher, que se atira no rio Sena. Diante do impasse e dos gritos da mulher que aos poucos se distanciam, Clamence não reage, nem tampouco tenta ajudá-la. Tomado pelo frio, pela emoção e por “uma fraqueza irresistível” que invadia seu corpo, Clamence se vê paralisado. “Tarde demais, longe demais...” - pensa ele. Segue seu caminho, então, sem avisar ninguém. A falta de reação diante do episódio, o faz colocar em xeque sua própria moralidade e até que ponto tudo o que

realizava era de fato visando o bem do outro ou apenas uma artimanha para acariciar seu próprio orgulho e exaltar a si mesmo através de recompensas satisfatórias que provinham de seus atos “benevolentes”.

Desse modo, o termo “queda” pode se referir a diferentes aspectos: a queda no sentido bíblico que, após o pecado original, resultou na expulsão do homem do paraíso; a queda da mulher no rio Sena que marca uma ruptura na vida do protagonista; e a queda do próprio Clamence que se dá tanto pela decadência de seus valores morais quanto pelo declínio intencional de sua reputação elevada. Acostumado a estar sempre “por cima”, seja em relação ao sucesso ou ao moralismo, Clamence se vê obrigado a descer diante do desmoronamento dos arquétipos.

Se por um lado, o personagem revela uma artilosa hipocrisia, por outro, uma extrema coragem. Nisso consiste também sua dualidade, porque ele é capaz de reconhecer defeitos morais que um indivíduo comum não reconheceria facilmente e, por outro lado, ele só os reconhece com o objetivo de também julgar todos os outros seres humanos. Isto é, ele julga a si mesmo para melhor julgar o outro. Desse modo, Clamence revela características pontuais que Camus costuma relacionar aos existencialistas. Em dezembro de 1954, em seus *Carnets*, ele escreve: “Existencialismo. Quando se acusam, podemos ter certeza de que é sempre para subjugar os outros. Juízes penitentes” (CAMUS, 2021, p. 488). Portanto, a característica de juiz-penitente, central ao personagem, não parece implicar, como muitos pensaram, uma autocrítica de Camus, mas sim uma crítica direta aos existencialistas e a uma “moral” que se julga apenas para acusar com maior destreza. A “autocrítica”, quando Camus o faz, é estritamente irônica, isto é, ele pinta em Clamence algumas características pejorativas apontadas por Sartre e Jeanson e as reverte em ironia. A aproximação de Jean-Baptiste aos existencialistas fica clara em algumas passagens, especialmente aquelas em que o personagem faz o elogio da servidão - característica associada por Camus ao existencialismo.

meu personagem é uma mescla. Há traços de diferentes fontes. Dos existencialistas veio a mania da autoacusação que lhes permite acusar os outros mais facilmente. Isso sempre me pareceu de uma certa desonestidade; é o que mais me choca nas ações desses senhores. Esta paixão pela acusação sempre acaba numa defesa da servidão, que é a questão central do existencialismo (CAMUS *apud* ARONSON, 2007, p. 325).

No entanto, reduzir a obra aos existencialistas seria simplista demais. O próprio autor esclarece que seu personagem é uma mescla, com traços de diferentes fontes. Sua

autorreflexão parece se estender a toda uma geração, aos representantes da esquerda e da direita, a uma moral hipócrita, a um construto simbólico que sobrevive a partir de um ideal, ao orgulho e à vaidade. Suas implicações seriam, portanto, muito mais profundas do que a querela Camus-Sartre, revelando uma faceta nua e crua da condição humana. Não por acaso o próprio Sartre admitiu ser a obra mais bela e mais complexa do argelino.

Desde *O Estrangeiro*, Camus já havia colocado em pauta a questão do julgamento e da moralidade, bem como o debate acerca das máscaras sociais e das posturas exigidas pela sociedade em determinados cenários. O que ocorre com Clamence parece ser um desdobramento do mesmo fenômeno anunciado por Meursault. No entanto, Clamence, até dado momento de sua vida, parece ter convicção de que seus atos são de fato morais e baseados em um instinto natural de bem comum. É somente a partir de dois ou três acontecimentos impactantes, que o personagem passa a questionar sua própria moralidade, sendo obrigado a uma reavaliação de suas atitudes, que poderiam ser compreendidas como máscaras sociais, tanto quanto aquelas que Meursault se recusava a trajar.

Em relação aos acontecimentos que impactaram, de certo modo, a vida de Clamence, além do suicídio da mulher no rio Sena, que seria, sem dúvidas, o mais decisivo, podemos citar pelo menos outros dois, que não ocorrem em ordem cronológica dentro do texto. O primeiro teria ocorrido dois ou três anos após o suicídio, na *Pont des Arts*, onde Clamence escuta uma gargalhada atrás de si que parece vir de lugar nenhum, já que não havia ninguém no local - “este riso nada tinha de misterioso: era um riso bom, natural, quase amigável, que recolocava as coisas no seu lugar” (CAMUS, 2020d, p. 30), no entanto, deixara Clamence atordoado e sobressaltado. À noite, já em casa, ao ver sua imagem refletida no espelho, ele sorria, porém parecia enxergar em si mesmo um “duplo sorriso”.

O segundo acontecimento ocorre diante de uma briga no trânsito entre Clamence e um motociclista cujo veículo enguiçou ante o semáforo, impedindo a passagem dos demais. Clamence demonstra impaciência com o dono da motocicleta que, aparentemente, não se esforça para retirar o veículo da rua e liberar a passagem. Quando repreendido, o motociclista o ameaça oferecendo-lhe uma surra. Clamence decide, então, descer do carro para enfrentá-lo, no entanto, surge um terceiro que o impede de bater em alguém em “franca desvantagem”. Antes que pudesse reagir, a moto dispara novamente, o motociclista o surpreende com “uma pancada violenta no ouvido” e logo em seguida parte em retirada. Atordoado e diante das buzinas que soavam exasperadamente da fila de carros

que se formara, Clamence não consegue reagir e volta para dentro do carro. “Ainda um pouco desnorteado, em vez de dar uma sacudida no imbecil que me tinha interpelado, voltei docilmente para o meu carro e arranquei, enquanto, à minha passagem, o imbecil me saudava com um “pobre coitado!”, de que ainda me lembro” (CAMUS, 2020d, p. 40 e 41).

Clamence se arrepende de não ter reagido como gostaria e imagina diversos desfechos mais adequados para sua epopéia, nos quais ele bateria tanto no motociclista quanto no “d’Artagnan” que o defendera. No entanto, já era tarde demais. Essa passagem costuma ser associada pelos comentadores ao silêncio de Camus diante das críticas de Sartre. Sem dúvida, podemos relacionar a cena à querela, porém, existem outros modos de leitura que englobam um significado muito mais abrangente, a partir do momento em que enxergamos a reação do personagem como retrato de um comportamento humano muito comum. Clamence está com o orgulho ferido, diante de uma agressão que ficara sem resposta. Os cenários que ele imagina são muito representativos daquilo que a própria subjetividade humana tende a construir perante uma frustração: outros cenários possíveis, outro *modus operandi*, outras respostas.

Diante das circunstâncias sociais, o humano se impõe uma série de normas de conduta que visam a preservação de sua reputação, isto é, da maneira como o outro lhe enxerga. Frente a respostas não favoráveis, a subjetividade tende a criar escapatórias e possibilidades outras que poderiam ter sido realizadas. “Sentia-me infeliz, como se tivesse faltado à honra. [...] Ouvia o “pobre coitado!”, que, mesmo assim, me parecia justificado. Em suma, eu fraquejara em público” (CAMUS, 2020d, p. 41). O personagem ruminava um “ressentimento venenoso”, a opinião pública era tão importante que o consumia. A imagem que havia construído de si mesmo já não podia ser acariciada. “Ardia de vontade de me vingar, de bater e de vencer. Como se meu verdadeiro desejo não fosse o de ser a criatura mais inteligente ou mais generosa da terra, mas apenas de bater em quem eu quisesse, de ser, enfim, o mais forte, e da maneira mais elementar” (CAMUS, 2020d, p. 42). A partir disso, Clamence descobriria em si, “agradáveis sonhos de opressão”.

Há muito o que refletir acerca dessa passagem, tanto em relação aos instintos naturais do homem quanto em relação ao moralismo político. Camus aponta para um desejo intrínseco ao homem de “imperar sobre a sociedade unicamente pela violência” (CAMUS, 2020d, p. 42). Podemos relacionar essa reflexão com os regimes totalitários que o *pied-noir* tanto criticava. Fica claro, portanto, que Clamence não é Camus, exceto

na incorporação debochada das críticas recebidas de Sartre e Jeanson, e também numa espécie de dissociação de subjetividade. Isto é, ao utilizar como ferramenta a ironia, o autor apresenta uma espécie de subjetividade reversa, na medida em que o personagem tende a defender ou colocar em destaque de modo evidentemente satírico tudo aquilo que Camus rejeitava. Quilliot e O'Brien (2015, p. 65) concordam que identificar Clamence com Camus seria "um erro grotesco". Portanto, o livro não pode ser desvinculado de uma perspectiva crítica que se constrói com apelo ao humor. Desse modo, a subjetividade do argelino se mistura às críticas que dirige e, ao mesmo tempo, às que recebe.

O autor parece evidenciar essa perspectiva, por meio do relato do próprio protagonista: "Misturo o que me diz respeito e o que se refere aos outros. Pego os traços comuns, as experiências que sofremos juntos, as fraquezas que partilhamos, o bom-tom, o homem do dia, enfim, tal como se manifesta em mim e nos outros. Com isso, monto um retrato que é o de todos e o de ninguém." (CAMUS, 2020d, p. 105). Autor e personagem buscam tecer uma "máscara", que possibilite a identificação, de modo que o retrato se torne também um espelho. De tal maneira, o leitor é convidado a voltar-se para dentro de si mesmo e abandonar a insistência em apontar culpados.

Antes que o leitor tome conhecimento desse convite, já no início do livro, o personagem demonstra uma acidez tingida de desprezo ao rotular o dono do bar México-City como um gorila, comparando-o a um primitivo, um ignorante, que teria desdém pelas "línguas civilizadas". Clamence demonstra se julgar em situação intelectual grandemente superior ao dono do bar, ao mesmo tempo, e ainda de forma ácida, declara se sentir atraído pelo primitivo. "Vou fazer-lhe uma confidência: sinto atração por essas criaturas graníticas. Quando se pensou muito sobre o homem, por trabalho ou vocação, às vezes, sente-se nostalgia dos primatas. Estes não têm outros pensamentos" (CAMUS, 2020d, p. 6). Camus parece insistir nessa figura do primata ignorante, diante do intelectual requintado, que teima em discursar utilizando o "imperfeito do subjuntivo" - que seria considerado raro e pedante na língua francesa.

Se por um lado, o linguajar rebuscado de Clamence lembra, como bem apontou Aronson (2007, p. 250), a reprovação, por parte de Sartre, ao excesso de pompa na escrita de Camus, em ocasião de sua resposta a Jeanson, que teria resultado em uma carta "demasiadamente bem escrita" e por isso "desconcertante"; por outro lado, esse mesmo linguajar "ininteligível" pode ser associado às críticas que Camus sempre dirigiu aos existencialistas. Desse modo, o juiz-penitente mescla, conforme mencionado, críticas

dirigidas e recebidas. Nessa perspectiva, é possível enxergar uma aproximação de Camus ao “gorila”, cuja imagem perante os juízes-intelectuais estaria muito mais próxima do primitivo do que do erudito.

O desprezo pelos menos favorecidos e uma espécie de elogio à relação de dominação-servidão são ressaltados em diversos momentos do romance. Com isso, o autor parece ter como objetivo destacar a hipocrisia daqueles que negligenciam uma espécie de escravidão silenciosa, escondida por detrás de outros nomes.

Deliciosa casa, não acha? As duas cabeças que vê lá são de escravos negros. Uma insígnia. A casa pertencia a um traficante de escravos. Ah! Não se escondia o jogo, naqueles tempos. Tinha-se audácia, dizia-se: "Aí está, faço tráfico de escravos, vendo carne negra." Já imaginou alguém, hoje em dia, trazendo ao conhecimento público que é este o seu trabalho? Que escândalo! Parece que estou ouvindo meus confrades parisienses. Como são irredutíveis nessa questão, não hesitariam em lançar dois ou três manifestos, talvez até mais! Pensando bem, eu juntaria minha assinatura às deles. A escravatura, ah, isso não, nós somos contra! Que se seja obrigado a instalá-la em sua casa ou nas fábricas, bom, é a ordem natural das coisas, mas vangloriar-se disso é o cúmulo. (CAMUS, 2020d, p. 34 e 35)

O autor se esforça para revelar a jacobice dos que escrevem dois ou três ensaios contra a escravatura, mas que todavia se negam a condenar a escravidão quando revestida por outros trajes. O personagem aponta para um desejo intrínseco de dominação sobre o silêncio dos subordinados. “Bem sei que não se pode deixar de dominar ou de ser servido. Todo homem tem necessidade de escravos, como de ar puro. Mandar é respirar, não tem a mesma opinião? [...] O último da escala social tem ainda o cônjuge ou o filho. Se é solteiro, um cão” (CAMUS, 2020d, p.35). Essa perspectiva pode se estender à própria revolução violenta que, em nome de uma liberdade futura, conserva escravos no presente. Mas não somente isto, o desejo de dominar se manifesta nas fábricas, no casamento e até mesmo na relação do homem com os animais. O elogio à servidão se revela nos atos mais corriqueiros do cotidiano - “mandar é respirar”.

Clarence prossegue: “Cá entre nós, a servidão, de preferência sorridente, é, portanto, inevitável. Mas não o devemos reconhecer. Quem não pode deixar de ter escravos, não será melhor chamá-los de homens livres? [...] Deste modo, eles continuarão a sorrir e nós ficaremos com a consciência tranquila.” (CAMUS, 2020d, p. 36). A solução é simples, que os escravos sejam chamados de homens livres, e tudo estará resolvido. A partir dessa consciência, Clarence começa e enxergar em seus próprios atos benevolentes, o desejo de dominação, de estar “por cima”. Ele percebe que saudava os cegos, após

atravessá-los nas ruas. Esse cumprimento não era de fato direcionado ao cego, já que este não podia enxergar, mas ao público. Clamence estava em busca de aplausos, de elogios e cortesias, ele buscava exteriorizar sua perfeição dissimulada diante do público, ele era um ator. Portanto, toda benevolência não passava de vaidade, nada era feito por ninguém além de si próprio. Todo o teatro só servia para acrescentar pontos em seu jogo de moralidade.

O personagem revela então que sempre se sentiu não somente mais inteligente do que todos, mas também superior em quase tudo. Até mesmo nas áreas em que demonstrava clara inferioridade, acreditava que “se tivesse tempo para treinar, superaria os melhores”. Com sua autoestima elevada, em momento algum duvidava do potencial de superar todos em tudo. No entanto, Clamence só começa a distinguir essas características com mais clareza após a noite em que ouviu as gargalhadas na *Pont des Arts* e enxergou em seu reflexo um duplo sorriso. Essa consciência não se deu imediatamente, mas após um gradativo processo de desconstrução.

Ele reconhece, portanto, que reduzia a existência de todos à sua volta ao único propósito de satisfazer seus caprichos e servir às suas vaidades. As mulheres também eram subjugadas e descartadas, não passavam de meros instrumentos de prazer. Seu jogo consistia em saber que as tinha a seu redor para servi-lo.

Portanto, confesso que não conseguia viver, a não ser com a condição de, sobre a terra inteira, todos os seres, ou o maior número possível deles, se voltarem para mim, eternamente disponíveis, privados de vida independente, prontos a atender ao meu chamado, a qualquer momento, fadados, enfim, à esterilidade, até o dia em que me dignasse a favorecê-los com a minha luz. Em resumo, para viver feliz, era preciso que os seres que eu elegesse não vivessem. Só deviam receber a vida, uma vez ou outra, a meu bel-prazer. (CAMUS, 2020d, p. 51)

Pode-se pensar, a partir dos defeitos morais escancarados por Clamence frente ao interlocutor, que o personagem seria, nada mais nada menos, do que uma figura repulsiva. Mas quão distante estaria essa figura daqueles que o julgam? Isto é, em qual medida, como quis Camus, esse retrato não passa de um espelho? Quem, dentre os interlocutores, teria, como o protagonista, a audácia de se confessar? Nesse sentido, Clamence se aproxima de Meursault: enquanto este último se recusou, até o fim da vida, a esconder seu rosto atrás de máscaras sociais, o primeiro as conservou durante um longo tempo, até perceber a própria hipocrisia. Clamence, no entanto, parece ser mais sensível e mais audacioso do que o estrangeiro, justamente porque, após reconhecer seus defeitos morais, mostra-se fortemente decidido sobre que rumos tomar. Ele é sempre enfático em seu discurso e acaba expondo não somente as suas falhas, mas os defeitos da humanidade.

Após revisitar lembranças do passado e desenvolver um longo estudo sobre si mesmo, Clamence concebe a “duplicidade profunda da criatura” e compreende que a modéstia o ajudava “a brilhar, a humildade a vencer, e a virtude a oprimir” (CAMUS, 2020d, p. 64). Percebeu então que seu gosto pelos oprimidos era nada mais do que desejo de oprimir. A partir desse momento, os elogios tornaram-se insuportáveis para ele. Para desmanchar a farsa que houvera criado, desejava escancarar sua hipocrisia, lançando-se à zombaria geral:

Pensava, por exemplo, em dar empurrões em cegos na rua, e, pela alegria surda e imprevista que isto me dava, descobria até que ponto uma parte da minha alma os detestava: planejava furar os pneus das cadeiras de rodas dos aleijados, e ir gritar "trabalha, vagabundo" debaixo dos andaimes onde estavam os operários, esbofetear bebês no metrô. [...] Eu dizia, também, para quem quisesse ouvir, como lamentava não ser mais possível agir como um proprietário russo, cujo caráter admirava: ele mandava chicotear, da mesma maneira, os camponeses que o saudavam e os que não o saudavam, para castigar uma audácia que ele julgava uma afronta igual nos dois casos (CAMUS, 2020d, p. 69 e 70).

Ainda com o intuito de zombaria, o juiz-penitente, revela o desejo de escrever uma “Ode à Polícia” e uma “Apoteose da Guilhotina”. Ao visitar os cafés de Paris, onde se assentavam os humanistas de plantão, ele “deixava escapar um palavrão: ‘Graças a Deus!’”, dizia, ou mais simplesmente: ‘Meu Deus...’” (CAMUS, 2020d, p. 70). Ato grosseiro que sobressaltava aqueles que o tinham em elevada estima. Seu desejo era “perturbar o jogo” e desconstruir a reputação lisonjeira que houvera criado para si. “Acabou-se o jogo, acabou-se o teatro, eu me encontrava, sem dúvida, com a verdade. Mas a verdade, caro amigo, assusta” (CAMUS, 2020d, p. 78).

Após todas essas conjecturas, o personagem percebe que ainda não está curado. Para, de algum modo, se redimir, “era preciso submeter-se e reconhecer a culpa. Era preciso viver no desconforto” (CAMUS, 2020d, p. 84). O narrador esclarece que havia uma cela na Idade Média, que se chamava “desconforto”. A cela era construída de modo que o prisioneiro não conseguisse ficar de pé, nem tampouco se deitar, suas dimensões o obrigavam a viver o resto de seus dias em uma posição encolhida. Através do constante sofrimento que constrangia seu corpo, “o condenado aprendia que era culpado e que a inocência consiste em poder esticar-se livremente” (CAMUS, 2020d, p. 84). A partir disso, Clamence passou a recusar toda filosofia ou política que concedesse inocência aos homens. Sua missão consistiria em reconhecer-lhes a culpa, passando a ser um fervoroso partidário da servidão. E, se antes, só trazia a liberdade na boca, enfim percebe que o mais

adequado seria submeter-se à escravidão.

Desse modo, o personagem se torna juiz-penitente, seu trabalho passa a ser praticar, o maior número de vezes possível, uma autoacusação pública, no bar México-City e, nesse movimento, convidar o interlocutor a se confessar também. Daí ele revela que suas histórias se misturam a outras histórias, que sua subjetividade se confunde com as características do gênero humano. E, se o retrato se torna um espelho, não é por mero acaso, tudo fora premeditado.

A *Queda* reafirma que a recusa da metafísica religiosa não basta para eximir o indivíduo da culpa ou da fragilidade moral, tendo em vista que um falso moralismo pode ser praticado por aquele que, tomando o lugar de Deus, faz de si mesmo um super-homem: “à força de ser homem, com tanta plenitude e simplicidade, achava-me um pouco super-homem” (CAMUS, 2020d, p. 23). Daí a necessidade da medida para resguardar o caráter valorativo das vivências, sem que se recaia em outras doutrinas que desembocam no mesmo niilismo.

Do início ao fim, cada passagem do livro não é desperdiçada. Durante toda a extensão do monólogo, o autor aborda questões sensíveis, através da boca de Clarence, contando histórias que refletem temas caros à reflexão camusiana, como suicídio, liberdade, servidão, moral, miséria, super-homem e vontade de potência. A todo momento, o personagem conduz o leitor a determinada reflexão acerca de grandes problemas humanos. Isso se dá de forma muito direta e ao mesmo tempo muito profunda. O autor consegue, em poucas palavras, tocar no cerne das questões e logo em seguida partir para o próximo tema sem perder o fluxo do texto.

De acordo com O'Brien (2015, p. 67), em *A Queda*, Camus combinou como nunca o lirismo e a ironia. Toda beleza poética da obra se mistura em um delicioso jogo entre o sublime e o ridículo - o que, devemos admitir, não é algo simples de ser reproduzido. Camus revela a verdadeira face do artista, aquela que desde a juventude defendera. A obra se torna uma manifestação filosófica, um retrato e um espelho, implicações do paradoxo justiça-liberdade, a crítica ao ideal de moralidade, aos estereótipos sociais, ao super-homem, à história e ao absurdo. "Provavelmente nenhum escritor europeu de seu tempo deixou uma marca tão profunda na imaginação e, ao mesmo tempo, na consciência moral e política de sua geração e da seguinte. [...] Nenhum outro escritor [...] é mais representativo da consciência ocidental, e da consciência, em sua relação com o mundo não ocidental" (O'BRIEN, 2015, p. 67).

A *Queda* aparece como manifestação do romance filosófico que muitos almejavam e poucos alcançaram. Ela representa o “coroamento” do conjunto de obras que o autor conseguiu legar em vida. Camus coloca o leitor no divã e o convida a encarar o espelho da própria consciência. Convida-o a encontrar a medida, em meio a desmedida, a encarar seus próprios limites e os limites de sua moralidade. E a partir daí perscrutar a essência de ser humano, demasiado humano.

Após investigarmos o ápice da estética camusiana, para concluir, tentaremos responder à questão que primeiramente nos motivou e a maneira como o mito e o real se relacionam dentro dessa perspectiva. Para isso, lançaremos mão de toda a reconstrução realizada até aqui e também de alguns aspectos extras que encontraremos dentro do compilado de contos *O Exílio e o Reino* (1957).

## 5 O MITO E O REAL: SERIA POSSÍVEL IMAGINAR SÍSIFO FELIZ?

Finalmente retornamos à questão inicial, que deu origem a toda essa reflexão: seria possível imaginar Sísifo feliz? A resposta para essa pergunta não é tão simples e exige que façamos um esforço para identificar quais seriam de fato as semelhanças que Camus procurou apontar entre Sísifo e o humano. Sabemos que, ao contrário de Sísifo, a jornada humana tem um fim, que se dá com a morte. Sabemos também que Camus toma a morte como o principal atributo da condição absurda. Parece, neste caso, que o descer da rocha representa não somente a necessidade de se repetir as tarefas cotidianas, mas também a própria morte. Isto é, o humano se esforça, durante toda a vida para carregar seu pesado fardo, se dedica em atividades que lhe parecem, de certo modo, relevantes, obriga-se a cumprir a marcha dos dias e, no final, tudo acaba, nada terá permanecido, sua jornada será passageira e a rocha vem ao chão. Por isso, podemos identificar a queda da rocha como símbolo da própria morte, que resulta na inutilidade de todo o esforço.

Por outro lado, Camus nos aponta que a partir da consciência perante o absurdo seria possível extrair a revolta, a liberdade e a paixão. Nesse sentido, Sísifo teria uma visão privilegiada de sua condição: não existe para ele a possibilidade do suicídio filosófico, seja por meio da religião, do dogmatismo ou de uma ideia superior que justifique seu fardo. Isto é, Sísifo é consciente de seu destino, não cultiva esperança ou ilusões. Isso não impede que ele se revolte contra a injustiça e a tragicidade de seu destino, ainda que tenha sido fruto de uma condenação divina. Por outro lado, o próprio esforço de rolar a rocha até o topo poderia ser, por si só, um motivo de felicidade.

É importante destacar que a figura de Sísifo é simbólica, assim como os demais mitos dos quais Camus se vale, portanto o personagem não deve ser tomado ao pé da letra, mas apenas como metáfora, como um objeto figurativo. Obviamente, seria complexo demais imaginar Sísifo feliz em sua história original, no entanto, o que nos interessa são as interações que podem ser formadas com a própria condição humana. Nesse sentido, Camus recorre a imagens impactantes e desnudas, ao mesmo tempo em que, a partir do invólucro poético criado pela linguagem, convida à reflexão.

Portanto, podemos afirmar que o *pied-noir* não criou um método, mas proporcionou uma maneira de experimentar as imagens para além das próprias imagens, de modo a entrelaçar a reflexão filosófica e a experiência sensível. De forma semelhante, ele convida o leitor a experimentar seus romances: como símbolos, como metáforas da

própria vida e como objetos do qual partem inúmeros questionamentos. Afinal, o objetivo aqui não é oferecer respostas, pelo menos não absolutamente, mas sim, impulsionar perguntas.

Sísifo é a imagem, mas ele está para além da imagem, assim como Meursault, Rieux e Clamence, assim como os demais personagens criados por Camus. E é também nesse sentido que a criação repercute seu caráter emancipatório, como resposta do homem em face de sua condição, não como fuga ou passividade, mas como ato mesmo da revolta e como culminação da liberdade que provém do absurdo. E, a partir disso, procura concretizar o que Camus apontou ser a tarefa dos filósofos: “conciliar um pensamento pessimista e uma ação otimista”<sup>48</sup> (CAMUS, 2006, p.744).

O argelino parte, portanto, do pessimismo ou, como quis Nietzsche, da tragicidade, e culmina numa espécie de otimismo de ação, onde o próprio caráter trágico desperta a possibilidade de melhor viver. A lucidez abre as portas para uma liberdade adormecida e para a inocência da qual o humano faz jus. O absurdo proporciona possibilidades outras, que fogem às regras convencionais. Nesse sentido, “a felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis” (CAMUS, 2020a, p. 140). O esforço incessante por procurar sentido dá lugar a uma espécie de calma. O sentido já não é mais necessário, mas nem por isso o valor se perde. Nem por isso se perde a paixão, a solidariedade, o calor e o desejo de viver.

O absurdo proporciona ocasião para reacender o valor do presente, do hoje, do agora. O passado e, principalmente, o futuro já não são tão relevantes. A beleza está no agora, não há necessidade de aguardar por uma vida futura que de algum modo seja superior a esta que está dada. O valor é imanente e resta ao humano esgotar as possibilidades que se apresentam. “Oh, minh’alma, não aspira à vida imortal, mas esgota o campo do possível” (PÍNDARO *apud* CAMUS, 2020a, p. 13) - Camus traz esses dizeres de Píndaro como epígrafe do ensaio *O Mito de Sísifo* e esse simples verso parece resumir, de fato, a percepção camusiana acerca da felicidade. Trata-se de reconhecer os próprios limites, de rejeitar com isso o suicídio filosófico, de revoltar-se contra a contingência, por outro lado, amar a vida, apesar de suas limitações. Afinal “o homem absurdo não pode fazer outra coisa senão esgotar tudo e se esgotar” (CAMUS, 2020a, p. 69).

Se os mitos são a representação do real, eles também transgridem o real e nisso

---

<sup>48</sup> *La crise de L’Homme* in *Œuvres complètes II (1944-1948)*, traduzido do francês por Germano (2007). Original: “concilier une pensée négative et les possibilités d’une action positive”.

consiste sua beleza. Nessa constante confrontação entre recusa e afirmação, a arte se forma. A arte é também um mito, revelando-se como retrato e espelho, assim como quis Clamence, o juiz-penitente. A criação é um retrato da subjetividade do artista e um espelho da humanidade. Por isso é importante diferenciar o real do simbólico dentro do pensamento camusiano. Os símbolos que até aqui se formaram e, a despeito das utopias e das contradições, são suficientes para a construção de uma ética nobre e modesta, que nasce do absurdo, se firma na revolta e se estabelece na medida.

Isso fica ainda mais claro se tomarmos os contos da obra *O Exílio e o Reino* (1957), que se formam como pequenos mitos, misturando em si o real e o simbólico. *A mulher adúltera*, por exemplo, que aparece no primeiro conto, não é, de fato, adúltera. A própria palavra é um símbolo. A mulher, como Meursault, se sente estrangeira dentro da realidade que a cerca - trata-se daquela sensação de deslocamento, descrita por Camus como o sentimento do absurdo. Em determinada ocasião, que nada apresenta de muito extraordinária ou incomum, a mulher redescobre o paradoxo entre a miséria e a grandeza de ser. Ela sentia o vazio que provém dessa experiência, a nostalgia. Era como se “alguma coisa até então desconhecida e que no entanto sempre lhe fizera falta” estivesse “à sua espera” (CAMUS, 2019b, p. 25 e 26).

Assim, de repente e sem muitos porquês, “no coração de uma mulher que apenas o acaso levava até ali, desfazia-se lentamente um nó que os anos, o hábito e o tédio haviam atado” (CAMUS, 2019b, p. 26). Vislumbrava nessa experiência as consequências do paradoxo: algumas pessoas conseguem ser miseráveis e livres ao mesmo tempo. Como seria possível construir um reino dentro do próprio exílio? A experiência humana é de fato inquietante. Nesse instante de suspensão e ruptura, o choro de tristeza e deslumbramento se misturam. O silêncio pode ser esmagador após o romper da experiência. “Que faria ela [...], de agora em diante, senão arrastar-se até o sono, até a morte?” (CAMUS, 2019b, p. 27). Para ser feliz, ela, primeiramente, precisava superar o medo da morte.

Esse medo se entrelaça também à história de Clamence e à ideia de morrer pela própria cura<sup>49</sup> ou de salvar-se pela concretização de seu maior medo: uma vez que o objeto de temor se concretiza, tornando-se realidade, já não há mais o que temer, especialmente no caso da morte, onde tudo acaba, até mesmo o medo. "Decapitar-me-iam, por exemplo, e eu não teria mais medo de morrer, estaria salvo" (CAMUS, 2020d, p. 110). Algo

---

<sup>49</sup> Cf. Camus in *A Queda* (2020d, p. 82).

parecido ocorre no segundo conto *O renegado ou um espírito confuso*, onde o personagem deseja o frescor da morte para se livrar da tortura a que fora submetido. “Quis me levantar, tornei a cair, feliz, desesperadamente feliz de morrer enfim, a morte também é fresca e sua sombra não abriga nenhum deus” (CAMUS, 2019b, p. 48).

O renegado é um missionário cristão que buscava converter os habitantes de uma cidade hostil. O que se deu foi o contrário do previsto: a comunidade o fez prisioneiro e ele passou a rejeitar seu próprio Deus. Após um longo período como escravo, passou a servir e cultuar, por espontânea vontade, a figura do novo “ídolo” a que fora apresentado, defendendo a inauguração de um reino do mal e do ódio. O mito do renegado é também embebido do jogo entre o real e o simbólico: há muitos traços do pensamento camusiano, da perspectiva do suicídio filosófico e da revolta metafísica, há ainda o esforço da linguagem poética em descrever o real, com sutilezas específicas. Trata-se da estilização, da tentativa de produzir, como quis Camus, aquela “perfeição imóvel” que poderia “mitigar, por um momento, a interminável febre dos homens” (CAMUS, 2019a, p. 333).

Ao se voltar contra suas próprias crenças e passar a defender a doutrina de um povo que o submetera à servidão e à tortura, o renegado passa de um suicídio espontâneo para um suicídio forçado. O contrário podemos observar no último conto do livro, *A pedra que cresce*, no qual o protagonista, um engenheiro europeu chamado D’Arrast, observa com certo ceticismo, porém com respeito, os acontecimentos religiosos que se passam na cidade brasileira de Iguapé. Nas cenas finais, um cozinheiro que houvera conhecido na cidade, convida D’Arrast a assistir a procissão do Bom Jesus, onde o cozinheiro cumpriria a promessa de carregar uma grande pedra durante todo o trajeto até a igreja.

Quase no fim da procissão, o cozinheiro extenuado já não aguentava avançar, D’Arrast tenta ajudá-lo na tarefa e erguê-lo após sua queda, mas o fardo é pesado demais e o cozinheiro se mostra excessivamente enfraquecido para prosseguir. Diante das lágrimas e do desespero desse homem que acabara de conhecer, o engenheiro decide carregar a pedra ele mesmo. No entanto, ao contrário do que todos esperavam e a despeito dos gritos da multidão que lhe apontavam o rumo da igreja, D’Arrast resolve seguir o caminho oposto. Com convicção e firmeza, ele se dirige até a casa do cozinheiro, onde deposita a rocha no centro do cômodo. O europeu se sente feliz e realizado com o feito, ao passo que os moradores da casa, sem dizer uma palavra, o interrogam com um olhar de silêncio. Mesmo que os demais não tenham entendido o sentido daquele gesto, todos se sentam ao redor da rocha, em silenciosa contemplação.

A beleza dessa cena nos explica muito sobre a percepção de Camus acerca da história de Sísifo. Assim como o personagem grego, D'Arrast carrega a rocha que lhe cabe, ele é também um herói absurdo. Embora o cozinheiro buscasse carregar a pedra como um ato de fé, D'Arrast, ao assumir esse fardo, o transforma em um ato de liberdade. Ele rompe os padrões que lhe foram estabelecidos, segue um rumo distinto do esperado, sela um novo pacto com a rocha. Não é um pacto de fé ou de esperança, nem tampouco de medo ou desamor, mas sim um acordo de liberdade.

Sua alegria silenciosa é semelhante à de Sísifo: “seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa” (CAMUS, 2020a, p. 140). No entanto, sua liberdade é superior à do herói grego, justamente porque D'Arrast pôde optar por uma trajetória alternativa, pôde desviar-se do caminho previsto, sem que deixasse de carregar o fardo que lhe coube. Essa liberdade de ação é limitada, pois não se desvincula das circunstâncias existenciais que se impõem, porém acrescenta valor à vida do humano absurdo. Aqui o mito se encontra com o real, definindo contornos específicos. “Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2020a, p. 141).

Vale destacar que não se trata de uma felicidade absoluta ou de uma súbita satisfação daquele desejo de unidade originário. Não se trata de unificar ou de estabelecer um sentido definitivo, mas sim de se alegrar com a liberdade que se fez possível a partir dessa lucidez. A felicidade parte da consciência crítica acerca da condição humana e das possibilidades que se firmaram diante dessa constatação. Não se trata de alcançar uma plenitude, mas de redescobrir a grandeza que se esconde por trás da miséria e talvez encontrar um reino que se funda dentro do próprio exílio.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos aqui reconstruir parte do pensamento camusiano, procurando nos manter fiéis às expectativas do próprio autor. Se esse percurso se iniciou com Sísifo, com ele também se encerra, mas não sem antes revisitar Prometeu e Nêmesis, bem como Meursault, Rieux, Tarrou, Clamence e D'Arrast. Essas figuras carregam o peso do real, mas também a leveza do simbólico. Camus nos ensina como a arte, especialmente a literatura, pode ser capaz de construir um retrato-espelho e se configurar como transgressão de uma realidade esmagadora.

Primeiramente, temos a figura de Sísifo, rolando eternamente sua rocha montanha acima, no entanto, se sua imagem era retrato do trágico, se torna agora um espelho da consciência e da possibilidade de escapar do suicídio filosófico. Ao rejeitar definitivamente o salto, a esperança e o suicídio, as portas se abrem para uma nova felicidade - desnuda, desmistificada, desapegada das crenças limitantes. Lúcida, porém, de sua própria limitação. A liberdade que brota dessa lucidez não se confunde com permissividade, não autoriza o niilismo, não sacrifica seus próprios valores em nome de um valor superior.

O sim não é absoluto e daí surge a revolta contra uma condição que, por sua natureza, não escapa da tragicidade. A revolta se dirige contra uma realidade que oprime, seja em termos sociais ou existenciais. Prometeu se insurge contra os deuses ao padecer de uma injusta condenação. Por ter concedido aos humanos a chama do conhecimento, os deuses logo se sentiram ameaçados, já que todos os ídolos se calam diante da consciência crítica. O calar dos ídolos impede a dominação metafísica, que nada mais é do que um instrumento opressor contra o humano, que o impede de esgotar as possibilidades exteriorizadas no presente.

O conformismo não seria a resposta mais adequada, tampouco a violência e o assassinato que podem ser legitimados pelo Estado ou por uma filosofia, já que recaem igualmente no niilismo, cuja expectativa de liberdade futura, conserva escravos no presente. Ao voltar-se para o presente, seria utópico desejar uma harmonia absoluta ou a perfeita concretização de uma sociedade ideal, já que encontramos aqui o obstáculo representado pelo paradoxo liberdade-justiça. Espera-se, portanto, uma melhora relativa, não absoluta, que se paute dentro dos limites da medida.

Ao enfrentar a peste que assolava a cidade de Orã, Dr. Rieux, Tarrou e os demais,

experimentaram a opacidade de uma atuação limitada. Limitada pela doença, pela morte e pela capacidade humana. Compreende-se que não existe solução absoluta, mas isso não representa um motivo “para deixar de lutar”. E é nesse sentido que a luta humana revela sua grandeza, mesmo limitada pela miserabilidade dessa condição. Se Meursault se via impelido pela absurdidade numa espécie de atonia, Rieux e Tarrou demonstram que é possível viver no absurdo sem consentir com ele e sem apelar para as esperanças que se firmam na metafísica religiosa e nas promessas de recompensa e castigo do além vida. Esses personagens preferem acreditar na bondade natural do humano e não em uma frágil moral que se apoie exclusivamente em especulações de recompensa. Também se recusam a adorar um Deus que consinta com a peste e com o sofrimento dos inocentes.

A partir dessa ideia de inocência, o humano recebe a alforria da culpa que lhe fora imputada por um pecado desconhecido. Inaugura, com isso, não somente o sentimento de revolta, mas também uma liberdade de ação que, como dito, não se confunde com o “tudo posso”, porém permite esgotar as possibilidades que se apresentam, de forma equilibrada e consciente. A ausência da culpa não se limita, porém, à recusa das justificações religiosas, conforme nos ensina Clamence. Uma moralidade frágil pode também se apresentar por meio daquele que, tomando o lugar de Deus, faz de si mesmo um super-homem.

Isso significa que a morte de Deus, unicamente, não é capaz de solucionar o problema da moralidade ou do suicídio, tendo em vista que, do mesmo modo, pode-se divinizar outros entes como a razão, a história e o próprio homem. Quando isso ocorre, os altares são novamente erguidos para exigir adoração e fé incondicional. Essa atitude culmina no terror totalitarista ou na frustração dos movimentos revolucionários. O salto é igualmente consumado, o pensamento profícuo se converte em uma moral niilista e todo esforço terá sido em vão.

Para avançar, será necessário encontrar o equilíbrio, a medida que norteia os próprios limites humanos e que se recusa a coroar outros deuses. Para prosseguir, a partir daqui, será necessário que, como Nêmesis, saibamos distinguir os excessos e não tolerar o intolerável. Não se trata de vingança ou desamor, mas de firmeza frente aos obstáculos que se instauram. Não se trata também de uma moderação burguesa, que se limita a assistir ao espetáculo no conforto da arquibancada, pelo contrário, trata-se de reconhecer a contradição e encontrar uma maneira mais razoável de se conduzir diante dela.

É nesse sentido que pretende-se conservar o aspecto crítico das filosofias de

Nietzsche e de Marx, sem culminar nos excessos que lhe foram atribuídos, sem transformar a luta contra o absurdo em um novo messianismo, tingido de esperança. As cores da revolta não se confundem com a bandeira do absoluto e, por isso, não deve legitimar os excessos da revolução, embora autorize a violência em casos extremos e sempre de maneira excepcional, para resguardar a dignidade ameaçada pela barbárie.

Se encontramos grandes desafios para mensurar esses limites na vida real, através da criação artística seria possível reconfigurar a realidade em um movimento conciliador, de forma a combinar o belo e o trágico, criando um cenário suspenso que pudesse mitigar, ainda que por um breve momento, a angústia humana e, com isso, saciar aquele desejo originário por unidade, que nunca será satisfeito fora do campo da criação. Nesse movimento, o mito e o real se confundem e se complementam. A ética do humano absurdo se firma na estética do ato criador.

Através do mito, é possível recriar o real, combinando objetividade e subjetividade. A experiência indireta que se realiza por meio da narrativa torna-se mais significativa do que a própria teoria, já que o pensamento se forma, predominantemente, a partir de imagens. Ao observar as narrativas ficcionais legadas por Camus, podemos perceber o esforço em proporcionar ao interlocutor uma experiência de catarse, que se realiza por meio da identificação (retrato-espelho) e da estilização.

Se Meursault possibilita uma experimentação indireta do sentimento do absurdo, Rieux e Tarrou provocam a imersão pelas profundas águas da revolta. Clamence, sagaz e irônico, convida ao desvelo da hipocrisia que se esconde por trás de uma falsa moral. A mulher adúltera reafirma o jogo da linguagem simbólica e o renegado escancara o aniquilamento ocasionado pela dor física e psicológica. Se rolar a pedra parece ser, nada mais nada menos do que um ato de fé, D'Arrast nos ensina, pelo contrário, que pode ser um ato de liberdade.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020. 1210 p.
- ALVES, Marcelo. **Camus: entre o sim e o não a Nietzsche**. 1998. 126 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 1998.
- ARAÚJO, Raphael Luiz de. **Variações do mito de Nêmesis nos escritos de Albert Camus**. 2017. 321 p. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- ARONSON, Ronald. **Camus e Sartre: O polêmico fim de uma amizade no pós-guerra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. 399 p.
- BERNARDO, Carlos Eduardo. **Miséria e Grandeza do Humano Absurdo: Uma antropologia filosófica presente na obra de Albert Camus**. Orientador: Franklin Leopoldo e Silva. 2020. 104 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- BOCAYUVA, Izabela. Sobre a Catarse na Tragédia Grega. **Anais de Filosofia Clássica**, [s. l.], v. 2, n. 3, p. 46 - 52, 2008.
- BONADIO, Gilberto Bettini. **O Pensamento em Imagens: Filosofia e Literatura na Obra de Albert Camus**. 2019. 279 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - EFLCH, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2019.
- CAMUS, Albert. **Cadernos (1939-42): a guerra começou, onde está a guerra?**. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2014c. 129 p.
- CAMUS, Albert. **Essais**. Paris: Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1965. 2002 p. Disponível em: <<https://archive.org/details/essais0000camu/mode/2up?ref=ol&view=theater>>
- CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. 50. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020b. 126 p.
- CAMUS, Albert. **O Exílio e o Reino**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019b. 174 p.
- CAMUS, Albert. **O Homem Revoltado**. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019a. 399 p.
- CAMUS, Albert. **A Inteligência e o Cadafalso**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020c. 126 p.
- CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020a. 159 p.
- CAMUS, Albert. **A Peste**. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020b. 287 p.
- CAMUS, Albert. **A Queda**. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020d. 110 p.

CAMUS, Albert; **Livre tradução do discurso de Albert Camus após o recebimento do Prêmio Nobel**. Traduzido por: ARAÚJO, Pedro Gabriel de Pinho. [S. l.], p. 11 – 20, 1957a.

CAMUS, Albert. Tradução da conferência “L’artiste et son temps”, de Albert Camus: Traduzido por Lídia Rogatto. **Lettres Françaises**, [S. l.], p. 339 - 354, 1957b.

CAMUS, Albert. **Œuvres complètes d’Albert Camus**. Paris: Gallimard, 1983. 428 p. v. I. Disponível em: <https://archive.org/details/oeuvrescompletes0001camu/mode/2up>

CAMUS, Albert. **Œuvres complètes d’Albert Camus**. Paris: Gallimard, 1983. 508 p. v. II. Disponível em: [https://archive.org/details/oeuvrescompletes0000camu\\_i7s5/mode/2up](https://archive.org/details/oeuvrescompletes0000camu_i7s5/mode/2up)

CAMUS, Albert. La Crise de L’Homme. In: **Œuvres complètes II (1944-1948)**. Paris: Gallimard, 2006. 1424 p. v. II.

CAMUS, Albert. Sur l’avenir de la tragédie In: **Œuvres complètes III (1949-1956)**. Paris: Gallimard, 2008. 1504 p. v. III.

CAMUS, Albert. **Reflexões sobre a guilhotina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022. 96 p.

CAMUS, Albert. **Vivir la lucidez: Todos los Carnets (1935-1959)**. Debate. 2021. 643 p.

COSTA, Alexandre. A promessa de Prometeu e o dilema de Sísifo: a tragédia do conhecimento e sua transgressão pela arte. **Concinnitas**, [s. l.], ano 8, v. 2, n. 11, p. 117 - 129, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22863>

GAETANI, Giovanni. The Critique of Contemporary Philosophy in Camus’s unpublished work ‘L’Impromptu des Philosophes’. **Journal of Camus Studies** 2013, [s. l.], p. 65 - 74, 2013.

GAY-CROSIER, Raymond. Camus et Sade: une relation ambiguë. **Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur**, [s. l.], v. 98, n. 2, p. 166-173, 1988.

GERMANO, Emanuel Ricardo. **O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus**. Orientador: Franklin Leopoldo e Silva. 2007. 498 p. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GRANDUQUE JOSÉ, Caio Jesus. **Albert Camus e o direito: itinerário libertário para uma filosofia jurídica**. 2014. 314 p. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

KAPLAN, Alice. **Looking for The Stranger: Albert Camus and the life of a literary classic**. [S. l.]: University of Chicago Press, 2016. 304 p.

LEA, Simon. Meursault: Mad, Bad, Messiah?. In: PETER, Francev. **Albert Camus's The Stranger: Critical Essays**. [S. l.]: Cambridge Scholars Publishing, 2014. p. 26 - 46.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política - Livro I - O processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015. 1381 p. *E-book*.

MARX, Karl. **Diferença entre a filosofia da natureza de Demócrito e a de Epicuro**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. 183 p. *E-book*.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 169 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 316 p.

O'BRIEN, Conor Cruise. **Camus**. [S. l.]: Faber & Faber, 2015. 73 p.

ONFRAY, Michel. **L'ordre libertaire: la vie philosophique d'Albert Camus**. Paris: Flammarion, 2013. 800 p.

PIMENTA, Danilo Rodrigues. As ilustrações de vidas absurdas segundo Albert Camus. **Kalagatos: Revista de Filosofia, Fortaleza - CE**, v. 10, n. 19, p. 175 - 203, 2013. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/6060>

PIMENTA, Danilo Rodrigues. A revolta em Albert Camus. **Kalagatos**, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 147-160, 2018. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/6294>.

PINTO, Manuel da Costa. **Um romance sempre é uma filosofia posta em imagens**. 20. ed. Rio de Janeiro. Record, 2020. 32 p.

SARTRE, Jean-Paul. Explicação de O Estrangeiro. *In: Situações I: Crítica Literária*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 117 - 132.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus. **Revista Olhar**, [s. l.], v. 2, n. 3, p. 1-15, julho/2000.

ZARETSKY, Robert. **A Life Worth Living: Albert Camus and the quest for meaning**. [S. l.]: Harvard University Press, 2013. 235 p.