

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA
MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

A CRIAÇÃO ABSURDA SEGUNDO ALBERT CAMUS

Danilo Rodrigues Pimenta

Orientador: Prof. Dr. Romero Freitas

Ouro Preto

2010

DANILO RODRIGUES PIMENTA

A CRIAÇÃO ABSURDA SEGUNDO ALBERT CAMUS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Romero Freitas

Ouro Preto

2010

DANILO RODRIGUES PIMENTA

A CRIAÇÃO ABSURDA SEGUNDO ALBERT CAMUS

Dissertação defendida e aprovada em _____ de _____ de _____, pela
Banca Examinadora constituída pelos professores

Prof. Dr. Bruno Almeida Guimarães (UFOP)

Presidente da Banca

Prof^a. Dr^a. Maria das Graças de Moraes Augusto (UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Cíntia Vieira da Silva (UFOP)

Aos mortos, *in memoriam*

Agradecimentos

A Orlene Barros, por toda ajuda e apoio.

A Alessandro Pimenta, por me apresentar a riqueza do universo filosófico e acreditar em minha capacidade para contribuir nesse universo.

A Gonçalo Palácios, por me mostrar que a filosofia é possível apesar de tudo.

Ao prof. Dr. Romero Freitas, por orientar este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

A todas as pessoas do submundo, tão esquecidas em pesquisas acadêmicas, que tanto contribuíram em minhas reflexões.

O apartamento ficava no primeiro andar de uma antiga mansão do século XVIII, no bairro velho da capital. Muitos artistas moravam nesse bairro, fiéis ao princípio que em arte a busca do novo deve ser feita num ambiente antigo.

Albert Camus

RESUMO

Este trabalho pretende mostrar a concepção camusiana de criação absurda. Para isso, inicialmente mostramos a relação tensa entre homem e mundo e suas possíveis conseqüências. Em um segundo momento, focamos em ilustrações de vidas absurdas, representadas por Don Juan, pelo ator e pelo conquistador. Em um terceiro momento, discorremos sobre a criação artística enquanto denúncia da confrontação do homem com a absurdidade da existência. Além de *O mito de Sísifo*, utilizamos outras obras de Camus, como *O estrangeiro* e *Discours de Suède*. Portanto, discutimos o absurdo, a rejeição do suicídio, a opção camusiana de manter o absurdo e a criação artística como uma atitude coerente face ao problema do absurdo.

Palavras-chave: Camus, homem, mundo, absurdo, criação.

ABSTRACT

The following study intends to show the Camus' concept of absurd creation. For that, initially we show the tense relation between man and world and its possible consequences. In a second moment, we focus illustrations of absurd lives, represented by Don Juan, by the actor and by the conqueror. In a third moment, we discuss the artistic creation while denunciation of the confrontation of the man with the absurdity of the existence. Besides *The Myth of Sisyphus*, we utilize other works of Camus, as *The Stranger* and *Stockholm Declarations*. Therefore, we discuss the absurd, the rejection of the suicide, the Camus' option of maintain the absurd and artistic creation as a coherent attitude face to the problem of the absurd.

Keywords: Camus, man, world, absurd, creation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A CONSTATAÇÃO DO ABSURDO.....	13
1.1 Etimologia do termo absurdo.....	14
1.2 Sentimento do absurdo.....	15
1.3 Noção do absurdo.....	23
1.4 Suicídio físico.....	29
1.5 Suicídio filosófico.....	39
2 ILUSTRAÇÕES DE VIDAS ABSURDAS.....	47
2.1 Don Juan.....	48
2.2 O ator.....	57
2.3 O conquistador.....	60
3 A CRIAÇÃO ABSURDA.....	66
3.1 A criação absurda.....	67
3.2 Absurdidade em <i>O estrangeiro</i>	80
3.3 O papel do artista.....	89
CONCLUSÃO.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A dissertação que apresentamos tem por finalidade, no contexto do movimento da filosofia contemporânea, o estudo da filosofia existencial francesa. O nosso esteio será um filósofo que foi deixado, de certa forma, de lado por muito tempo, mas que, atualmente, está sendo descoberto, ou melhor, redescoberto, a saber, Albert Camus.

A princípio, o pensamento de Albert Camus divide-se em três momentos: o lirismo, o absurdo e a revolta. Entretanto, limitar-nos-emos a investigar o segundo ciclo do pensamento camusiano, a saber, o absurdo.

Camus acentuou neste ciclo o divórcio entre o homem e o mundo. No primeiro momento de nosso trabalho, investigaremos a concepção camusiana de absurdo. Nessa parte da pesquisa, a obra analisada será *O mito de Sísifo*. Nessa obra, acentuam-se os fatores que evidenciam a separação do homem em relação ao mundo. Encontramos no absurdo três elementos: homem, mundo e consciência. O absurdo não está nem no homem nem no mundo, mas na relação entre ambos. Há um momento em que a consciência se desperta. É nesse momento que a condição humana se reveste de uma nova visão. A partir daí, percebemos que nem tudo é harmônico. O homem sente essa experiência pela sua consciência ao se perguntar pelo sentido da vida. A consciência, então, clarifica o sentimento da absurdidade. Tudo começa pela consciência.

É uma opção, para Camus, manter o absurdo. Para o referido pensador, o suicídio físico é uma fuga para o problema do absurdo, não uma solução. Por outro lado, não devemos cair no suicídio filosófico, ou seja, recorrer a um ser superior, Deus. O problema central do *Mito* é o suicídio, é julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida. Esse é o problema filosófico por excelência. Dessa maneira, a crença em Deus faz-nos

cair no suicídio filosófico, pois resolvemos um problema filosófico de uma maneira não-filosófica, já que a crença em Deus nos leva absolutizar a vida.

No segundo momento, nossa preocupação será a ilustração de vidas absurdas. Nesse momento, faremos uma análise minuciosa da segunda parte do *Mito*, intitulada ‘O homem absurdo’. As ilustrações de vidas absurdas, Don Juan, o ator e o conquistador são fiéis aos princípios do absurdo: sem esperança, precibilidade e revolta.

Na terceira e última parte deste trabalho, investigaremos a criação absurda. Os textos que utilizaremos serão a terceira parte de *O Mito de Sísifo*, ‘A criação absurda’, *Discours de Suède* e *O estrangeiro*. A obra romanesca é o lugar, por excelência, de expressão do absurdo, pois como observou Espínola, o papel do escritor é recriar a realidade com bases na experiência que fez do absurdo em sua própria existência (ESPÍNOLA, 1998, p. 71). A obra absurda não raciocina sobre o concreto, ela experiencia o absurdo e o descreve. Essa é sua ambição. Veremos que sua proposta não será uma arte pela arte, mas o comprometimento da arte com o absurdo. A obra absurda é possível, mas o mais absurdo é o criador. Assim, pretendemos identificar a criação como uma atitude diante do absurdo.

A CONSTATAÇÃO DO ABSURDO

1 A CONSTATAÇÃO DO ABSURDO

1.1 ETIMOLOGIA DO TERMO ABSURDO

Antes de percorrermos a visão camusiana de absurdo, para uma melhor familiaridade, iremos realizar uma breve etimologia desse termo. Hélder Ribeiro relata que “o desacordo começa com a origem dessa palavra. Uns relacionam-na com *surdo* e outros com *som*” (RIBEIRO, 1996, p. 173. Grifos no original). Mesmo com este desacordo sobre a origem da palavra absurdo, percebemos que seu significado está ligado à discordância, “sem harmonia, sem som, sem se perceber” (RIBEIRO, 1996, p. 173).

Absurdo é uma palavra de origem latina que procede do termo *absurdus*, que é a junção das palavras *ad* e *surdus*, onde a primeira significa afastamento, mas também significa “renúncia, privação, negação, separação, afastamento no tempo e no espaço” (CUNHA, 2007, p. 01), já a segunda relaciona-se com o ouvido, fora do que comumente se ouve. Entretanto, absurdo significa, também, o que é contrário às normas, inaceitável, disparato, tolo, contra a razão (BUENO, 1963, p. 24).

Paul Robert em *Le petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* informa-nos, também, a origem latina desta palavra, que deriva de

absurdus e surgiu em língua francesa no século XII, proveniente do adjetivo *absorde* e significa discordante, “contrário à razão, ao senso comum” (ROBERT, 1985, p. 09).

Em *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía* André Lalande se preocupa apenas com o sentido lógico do termo, no qual não possui qualquer relação ao absurdo entendido como fruto de uma relação tensa do homem com o mundo. Não é uma preocupação camusiana se a conclusão do argumento está contida nas premissas, trata-se de jogos, a preocupação de Camus é com as condições concretas da existência. O significado que o autor do *Mito de Sísifo* confere a este termo não é o que provém da análise lógica nem da etimológica, mas da concreta existência do homem no mundo.

1.2 SENTIMENTO DO ABSURDO

O objetivo do estudo, inicialmente, será investigar como Albert Camus compreende o termo ‘sentimento do absurdo’, tal como é desenvolvido em seu ensaio sobre o absurdo, *O mito de Sísifo*¹. Nessa obra, como em outras, Camus escreveu sobre o que viveu², ele não se perdeu em conceitos de homem, pois a descrição³ do vivido é mais relevante do que a formulação ou análises conceituais, sua preocupação é com o homem palpável, o homem de carne e osso, ou seja, com o homem que possui razão e

¹ Obra escrita de entre 1935 e 1940 e publicada em 1942 pela Gallimard.

² De todas suas obras, *O primeiro homem*, é a que fica mais notável que sua obra é reflexo de sua existência, nesta auto-biografia romanceada, sua vida é posta em imagens.

³ Camus limita-se a descrever o vivido, sua intenção não é conceituar ou explicar a existência, visto que o autor de *O mito de Sísifo* é um descrente em qualquer princípio de explicação, pois o absurdo é “em si mesmo contradição” (CAMUS, 1965b, p. 119-120).

sensibilidade, que sofre e se decepciona diante do mundo⁴. Como observou Jürgen Hengelbrock, “para Camus, a interrogação filosófica só tem valor se der significado ao sentimento espontâneo e elementar da vida” (2006, p. 23). É da vida que ele extrai suas verdades, ele não nega o conhecimento sensível. Sobre a sensibilidade e sobre as afecções, diz Camus: “Este coração que há em mim, posso senti-lo e julgo que ele existe. O mundo, posso tocá-lo e também julgo que ele existe” (CAMUS, 1965b, p. 111). Portanto, é pela sensibilidade que encontramos a primeira evidência. Ela nos revela a condição humana, a solidão, o prazer, o sofrimento inútil, a morte (CARVALHAES, 1997, p. 55). Assim, notamos que o conhecimento para Camus é uma forma de empirismo vital⁵.

A sensibilidade como tema e problema já se encontra presente nos escritos de juventude, como em *O avesso e o direito* e *Núpcias*, obras de 1937 e 1939, respectivamente. Todavia, nota-se que ela, a sensibilidade, não foi perdida pelo pensador maduro, pois continuou nos ciclos do absurdo e da revolta⁶. O próprio Camus reconheceu, no prefácio à segunda edição de *O avesso e o direito*⁷, a fidelidade a seus primeiros escritos: “cada artista conserva dentro de si uma fonte única, que alimenta durante a vida o que ele é e o que diz. [...] Sei que minha fonte está em *O avesso e o direito*” (CAMUS, 1965a, p. 05-06). Logo, não é sensato negar a importância da sensibilidade na obra do franco-argelino, ela tanto revela o absurdo, como indica possibilidade de ser feliz (GUIMARÃES, 1971, p. 22-23).

⁴ O filosofar, para Camus, é um conjunto de esforços direcionados a solucionar problemas decisivos, como o suicídio e a justificação do assassinato, isto é, as possíveis conseqüências da constatação da absurdidade da vida.

⁵ Podemos entender esse empirismo vital como um cartesianismo natural. Pois o “eu sinto” camusiano é a primeira e irremovível certeza.

⁶ O pensamento de Albert Camus divide-se em três momentos: o lirismo, o absurdo e a revolta. Tendo como principais obras: *Núpcias* e *O avesso e o direito* no primeiro ciclo, *O mito de Sísifo*, *O estrangeiro* e *Calígula* no ciclo do absurdo e *O homem revoltado* e *A peste* no ciclo da revolta.

⁷ Escrito em 1935 e 1936, publicado em 1937 e reeditado pela Gallimard em 1954 com um novo prefácio.

No primeiro ciclo do pensamento camusiano a integração do homem com o cosmo é explicitamente explorada. Nessa relação, o mundo se apresenta como uma promessa de felicidade. Todavia, Camus renega a felicidade fundamentada no transcendente, na crença de um paraíso extraterreno, uma vez que, “nossa existência se encontra no mundo, sensível e material” (PIMENTA, 2004, p. 26). É nele que o homem pode ser feliz. A felicidade só é possível arquitetada no mundo físico e no âmbito da experiência humana, ou seja, nas dimensões da sensibilidade, nos prazeres simples e inocentes, como em um banho de mar, em sentir o calor do sol, em acariciar uma mulher etc. É nesse deleite e harmonia com a natureza que a felicidade se efetiva. Por conseguinte, “a felicidade possível é a felicidade sensível numa identificação corporal com a natureza” (PIMENTA, 2004, p. 28), isto é, a felicidade entendida por Camus consiste em uma relação harmônica do homem com o mundo. Assim, a felicidade se traduz na união – ou núpcias – do homem com o cosmo. Por outro lado, a infelicidade é definida como a separação do homem com o cosmo.

Enfim, a temática da felicidade apresenta uma problemática que lhe é inerente: o entrave da união e separação. Esse problema é fundamental. Ao perguntarmos-nos se a felicidade é possível, estamos questionando se é possível a união e a separação com a natureza. Se a obra camusiana centra sobre a busca da felicidade, deve considerar inevitavelmente, o problema da união-separação (PIMENTA, 2004, p. 29).

Todavia, no ciclo do absurdo as núpcias com o mundo são rompidas, já que, nossas atividades habituais, na maioria das vezes, são monótonas, artificiais e com pouca reflexão. Somos escravos de nossos costumes e “continuamos fazendo os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o hábito” (CAMUS, 1965b, p. 101). Viver é um hábito.

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 a maior parte do tempo sem problemas (CAMUS, 1965b, p. 106-107).

A citação acima é esclarecedora. Obviamente, não precisamos ficar apenas com ela, podemos desenvolver outros exemplos: fazer graduação, mestrado, doutorado, pós-doutorado, livre-docência... mas para quê? Apenas para possuir títulos? Para conseguir aulas em alguma universidade? Viver para o futuro seria a opção mais sensata? Ou o tempo é o maior inimigo do homem? Ou ainda, o homem deve unir-se com grande afincamento ao tempo, visto que não é possível separar-se dele? Essas são algumas questões que o homem se coloca ao questionar sua vida maquinal. O homem está acostumado a viver e continuar vivendo, raras vezes questiona seu cotidiano. A cada dia, o homem é absorvido por suas obrigações pessoais, familiares ou profissionais, prisioneiros de suas paixões, de suas ocupações e de seus hábitos, não se atendo a questões fundamentais da condição humana. Assim, dificilmente percebe a artificialidade de sua vida e, conseqüentemente, continuará acreditando em suas núpcias com o mundo.

A vida maquinal são cenários disfarçados pelos hábitos, mas um dia, com a tomada de consciência, os cenários desmoronam, tornando-se claro o divórcio entre o ator e seu cenário. A densidade, a estranheza, o mal-estar da existência é propriamente o absurdo (CAMUS, 1965b, p. 107-108). Somos escravos de nossos hábitos, mas há um momento privilegiado e imprevisto que a consciência se desperta, “um belo dia surge o ‘por quê’ e tudo começa entrar em uma lassidão tingida de espanto. ‘Começa’, isto é importante. A lassidão está no final de uma vida maquinal. Mas inaugura ao mesmo tempo o movimento da consciência” (CAMUS, 1965b, p. 107). Ao se interrogar sobre o

sentido de sua existência, nasce, no homem, o sentimento do absurdo, a partir da artificialidade da vida e da falta de sentido de tudo que o rodeia. A consciência é, então, a ruptura com o automatismo dos hábitos, ao reconhecer o mecanicismo de nossas vidas (LUPPÉ, 1951, p. 13). A consciência mostra ao homem que até então ele nutria-se de uma vida sem objetivo e sem sentido (HENGELBROCK, 2006, p. 47). Dessa maneira a harmonia proposta no primeiro ciclo da obra camusiana é perdida no momento em que surge a consciência da absurdidade da vida. Porém, o autor de *O mito de Sísifo* não vê a ruptura da harmonia de forma negativa ou pejorativa. A consciência é positiva, na medida em que é por meio dela que o sujeito percebe a realidade⁸.

O franco-argelino não sistematizou o termo ‘consciência’ como o fenomenólogo Edmund Husserl⁹. Para o autor de *O mito de Sísifo*, consciência é consciência da absurdidade da vida, é consciência da condição humana a partir de uma experiência existencial. Essa experiência, esse empirismo vital, dá-se quando o homem se pergunta pelo sentido da vida, pela razão de existir, ou seja, ao se interrogar se há um motivo profundo para viver. Tudo começa com a consciência, ela pode surgir em qualquer homem e em qualquer momento, “numa esquina qualquer, o sentimento do absurdo pode bater o rosto de um homem qualquer” (CAMUS, 1965b, p. 105). É nesse momento privilegiado que o homem apreende a natureza humana por meio de uma experiência sentida perante o horror, a miséria e os males do mundo¹⁰. Com isso, a desarmonia entre o homem e o mundo é descoberta pela sensibilidade, “esse divórcio entre o homem e o mundo, entre o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo” (CAMUS, 1965b, p. 101).

⁸ “Devo concluir que ela é boa. Pois tudo começa pela consciência e nada vale sem ela” (CAMUS, 1965b, p. 107).

⁹ Segundo Husserl, a característica essencial da consciência é a intencionalidade. A consciência é sempre de alguma coisa. No § 14 das *Meditações cartesianas* ele nos diz que “todo estado de consciência, em geral é, em si mesmo consciência de alguma coisa” (HUSSERL, 2001, p. 50).

¹⁰ Esse momento, como salientou Vicente Barreto, “não aparece como algo absoluto e universal, mas uma relação eminentemente pessoal” (1971, p. 47).

A consciência traz enormes conseqüências, o suicídio ou o restabelecimento (CAMUS, 1976b, p. 107). Como foi escrito em *O mito de Sísifo*, “começar a pensar é começar a ser minado” (CAMUS, 1965b, p. 100). Muitas pessoas morrem por considerarem que a vida não vale a pena ser vivida, outras partem da constatação do absurdo e saltam ao Transcendente¹¹. Portanto, o sentimento que pode levar o homem a privá-lo de sua vida é o sentimento do absurdo, pois a crença na absurdidade da vida deve comandar sua conduta. Sendo que “os homens que morrem pelas próprias mãos seguem até o fim a inclinação do seu sentimento” (CAMUS, 1965b, p. 103).

A nobreza desse grande sentimento está em seu começo ridículo¹². Contudo, esse começo ridículo é o semblante do universo miserável da condição humana, “universo significa uma metafísica” (CAMUS, 1965b, p. 105). Logo, o absurdo é a condição metafísica do homem. Um dos fatores que colabora para o despertar desse sentimento é a densidade do mundo. Ela provoca uma estranheza e até uma hostilidade do mundo. Essa densidade e essa estranheza do mundo é o absurdo camusiano (CAMUS, 1965b, p. 108). Enfim, esse mal-estar diante do mundo é propriamente o sentimento do absurdo, é o semblante da condição metafísica do homem.

Outro fator que colabora para que o sentimento apareça é o tempo¹³, o maior inimigo do homem. “Vivemos no futuro: ‘amanhã’, ‘mais tarde’, ‘quando você conseguir uma posição’, ‘com o tempo vai entender’” (CAMUS, 1965b, p. 107). Porém, a vida é curta e o esperar converter-se em disparate, pois o tempo configurar-se como um agente destruidor (LUPPÉ, 1951, p 14), destrói o desejo humano de duração. O

¹¹ Mais adiante ocuparemos-nos do suicídio físico e do suicídio filosófico.

¹² “Todas as grandes ações e todos os grandes pensamentos têm um começo ridículo (*dérisoire*). Muitas vezes as grandes obras nascem na esquina de uma rua ou na porta giratória de um restaurante. Assim é a absurdidade. O mundo absurdo, mais do que outro, obtém sua nobreza desse nascimento miserável” (CAMUS, 1965b, p. 106).

¹³ O homem absurdo não se separa do tempo, ele não espera o futuro, o tempo que o homem consciente de sua condição vive é o presente.

tempo nos assusta, porque traz seguinte demonstração: a morte é a mais evidente das demonstrações absurdas (CAMUS, 1965b, p. 108-109), e é por meio dela que nossa sensibilidade chega ao absurdo (GUIMARÃES, 1971, p. 31). Portanto, o tempo, assim como a morte, faz parte da realidade humana. A evidência da morte torna visível a absurdidade da vida e a inutilidade do sofrimento.

Nessa perspectiva, “a morte aparece como uma tela de fundo à obra de Camus” (EAST, 1984, 136). Uma reflexão sobre a morte é, também, uma reflexão sobre a vida, pois ela contribui para inaugurar nos homens o despertar definitivo da consciência. De modo que “a morte e a solidão colocam o homem diante de si mesmo” (GUIMARÃES, 1971, p. 33). Nesse olhar para si, o homem torna-se consciente de seu estado metafísico, é neste momento que a morte revela-se como a injustiça ontológica contra o homem¹⁴: “nenhuma moral, nenhum esforço são justificáveis *a priori* diante das matemáticas sangrentas que ordenam nossa condição” (CAMUS, 1965b, p. 109).

A sensação de mal-estar diante da existência emerge da relação que o homem tem com o mundo: o desejo do homem e o mundo que decepciona. Assim, nota-se que o absurdo é, essencialmente, um divórcio (CAMUS, 1965b, p. 120). Enfim, é a consciência que ilustra a fratura entre o homem e o mundo (CAMUS, 1965b, p. 136), visto que a lucidez do homem consiste em fixar sua atenção para a dor, a beleza, a morte, o sol, o avesso e o direito da vida humana (HERMET, 1976, p. 41) e a miséria de nossa condição ontológica.

O sentimento do absurdo reveste a condição humana com uma nova visão. A partir de então, o homem percebe a artificialidade das coisas que o rodeiam, à medida em que o homem encontra consigo mesmo vê que nem tudo é harmônico. Essa

¹⁴ Não se trata de uma injustiça econômica, mas sim de uma injustiça metafísica. Cabe lembrar do trabalho de Julio Cabrera, *Critica de La Moral Afirmativa* (Barcelona: Gedisa, 1996), nele o autor faz problematizações morais do suicídio e da procriação, a partir da injustiça ontológica.

experiência existencial é sentida por todos ao se perguntarem pelo sentido da vida. Camus acredita que, pelo menos uma vez, todos os homens já questionaram a razão de existir.

Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é propriamente o sentimento da absurdidade. Como já passou pela cabeça de todos os homens são o seu próprio suicídio, se poderá reconhecer sem outras explicações, que há uma ligação direta entre esse sentimento e a atração pelo nada (CAMUS, 1965b, p. 101).

Enfim, nesse momento privilegiado não se trata de uma atitude romântica, nem uma reação cega, instintiva ou mecânica, mas uma demarcação consciente para a revolta (PIMENTA, 2004, p. 38). Logo, trata-se de descrever a incoerência da vida humana, a artificialidade das coisas que nos rodeiam e reconhecer a falta de qualquer motivo profundo de existir.

Pelo que foi exposto até o momento, percebemos que a consciência é fundamental para compreensão do pensamento de Albert Camus, ela é a primeira de suas verdades. É em nome dela que tanto o suicídio físico quanto o suicídio filosófico são rejeitados. Tudo começa com a descoberta da absurdidade da existência. Entretanto, é relevante destacar que o que interessa não são as descobertas absurdas, mas suas conseqüências.

Antes de tudo, esses homens sabem, e seu esforço, depois, é de percorrer, ampliar e enriquecer a ilha sem futuro que acabam de aportar [...] Pois a descoberta absurda coincide com um momento em que se pára, elaborando e legitimando as paixões futuras (CAMUS, 1965b, p. 174).

Quais paixões futuras o absurdo pode legitimar? Morrer voluntariamente seria uma solução, ou ainda podem-se ter esperanças? Todavia, antes de responder a essas

questões, faz-se necessário investigar o absurdo no âmbito da inteligência, onde o sentimento do absurdo se esclarece e torna-se mais preciso. Já no primeiro parágrafo do *Mito*, Camus deixou claro que as evidências sensíveis precisam ser esclarecidas para o espírito (CAMUS, 1965b, p. 99).

1.3 NOÇÃO DO ABSURDO

A primeira providência do pensamento, afirma Camus, “é distinguir o verdadeiro do falso”¹⁵ (CAMUS, 1965b, p. 109). A constatação existencial do homem é que há uma contradição entre ele e o mundo¹⁶, pois ele percebe que seu profundo desejo, “a exigência de familiaridade, o apetite de clareza” (CAMUS, 1965b p. 110), não é correspondido, ou seja, o apetite de clareza nunca será plenamente saciado. Essa desproporção, a aspiração por racionalidade e o mundo indizível é propriamente o absurdo. O absurdo está na relação de seus termos – homem e mundo. Essa nostalgia de unidade ilustra o movimento essencial do drama humano (CAMUS, 1965b, p. 110). O homem pode apreender os fenômenos e enumerá-los por meio da ciência, mas nem por isso poderá captar o mundo (CAMUS, 1965b, p.112). Portanto, nota-se que o homem é estranho a si mesmo e ao mundo¹⁷, Meursault, protagonista de *O estrangeiro*, é essa personificação do absurdo, estranho a si e aos valores morais do mundo.

¹⁵ Isso, na primeira parte do *Discurso do método*, Descartes chamou de bom-senso, essa faculdade inata que é comum a todos os homens: “o poder de julgar bem e distinguir o verdadeiro do falso, que é o que se denomina propriamente de bom-senso ou razão, é natural e igual a todos os homens” (1985, p. 30).

¹⁶ “O conceito de mundo aqui é usado num sentido estritamente cartesiano: tudo o que não é da ordem da consciência faz parte do mundo” (HENGELBROCK, 2006, p. 55).

¹⁷ Para Camus, “o ‘conhece-te a ti mesmo’ de Sócrates tem tanto valor quanto o ‘sê virtuoso’ de nossos confessionários” (CAMUS, 1965b, p. 111).

É dessa maneira que a inteligência diz que o mundo é absurdo, que nem tudo está claro, pois “o universo é indecifrável” (CAMUS, 1965b, p. 113). Agora, evidenciada pela inteligência, a inadequação ontológica entre o homem e o mundo, “o sentimento do absurdo se esclarece e torna-se mais preciso” (CAMUS, 1965b, p. 113). Essa evidência, ratificada pela razão, Camus a denomina de noção do absurdo. Todavia, as verdades sensíveis são mais profundas do que as ratificadas pela inteligência. A inteligência investiga o que já foi constatado pela sensibilidade, visto que a noção do absurdo é “uma elevação do que a sensibilidade já mostrou” (GUIMARÃES, 1971, p. 47). Logo, a noção do absurdo não traz nenhuma novidade. Como afirmou Guimarães, “o aparecimento do absurdo pela inteligência nada tem de espetacular” (GUIMARÃES, 1965b, p. 53).

Este mundo não é razoável em si mesmo, eis tudo que se pode dizer. Porém o mais absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Por ora, é o único laço entre os dois (CAMUS, 1965b, p. 113).

O sentimento do absurdo diferencia-se da noção do absurdo, porém essa diferença não exclui uma relação entre ambos. A sensibilidade percebe o sentimento de mal-estar diante da existência e a razão investiga esse sentimento que emerge de uma experiência existencial, assim Camus procura uma “justificativa intelectual para a ‘sensibilidade absurda’” (BARRETO, 1971, p. 45).

O sentimento do absurdo não é mesma coisa que noção do absurdo. O sentimento o funda, é tudo. Também não se resume a isso, a não ser no rápido instante que traz consigo sua decisão sobre o universo (CAMUS, 1965b, p. 119).

Os termos essenciais que configuram o absurdo são três: homem, mundo e a contradição entre ambos. A junção desses termos Albert Camus chama de “singular trindade”¹⁸ (CAMUS, 1965b, p. 120). Temos, em primeiro lugar, o homem com sua exigência de clareza e de unidade, em segundo lugar, um mundo irracional (CAMUS, 1965b, p.117), “um universo indizível, no qual reinam a contradição, a antinomia, a angústia ou a impotência” (PIMENTA, 2004, p. 47) e, em fim, em terceiro lugar, temos o confronto entre o mundo indizível e o desejo de clareza e unidade. Portanto, a trindade é, em si mesma, contradição (CAMUS, 1965b, p. 109). Não compreendemos¹⁹ o mundo, nada está claro, o apetite de clareza não é saciado em um universo onde reinam o caos e a contradição. Um mundo compreensível é um mundo confiável, um mundo familiar, “um mundo que se pode explicar, ainda que com más razões é um mundo familiar” (CAMUS, 1965b, 101), assegura Camus em seu ensaio sobre o absurdo. A experiência encontra o caos onde almeja encontrar a ordem. De um lado, o homem, de outro, a natureza, que nessa dualidade se converte num paradoxo, por isso é afirmando no *Mito* que “querer é suscitar paradoxo” (CAMUS, 1965b, p 112). Portanto, o espírito busca unidade e encontra o absurdo.

O espírito, despertado por essa exigência, procura e nada encontra além de contradições díspares. [...] Mas esses homens proclamam que nada é claro, tudo é caos, os homens só mantêm sua clarividência e o conhecimento preciso dos muros que o cercam (CAMUS, 1965b, p. 117).

¹⁸ Trindade é um termo de cunho religioso que declara Deus como sendo uno e trino ao mesmo tempo, o que “é impossível”, “é contraditório” (CAMUS, 1965b, p.120), assim como o absurdo. No livro *Albert Camus e o teólogo*, Howard Mumma, mostra que Deus para o franco-argelino não é algo resolvido, é um problema filosófico. Camus não ignora o pensamento cristão, a prova disso é o constante uso de termos religiosos em sua obra: “o absurdo é um pecado sem Deus” (CAMUS, 1965b, p. 128), “transcendência” (CAMUS, 1965b, p. 122, 131), “singular trindade” (CAMUS, 1965b, p. 120), além seu de seu trabalho sobre Plotino e Agostinho, *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*, para obtenção de Diplôme d’Études Supérieures.

¹⁹ “Compreender é antes de tudo unificar” (CAMUS, 1965b, p. 110).

Portanto, percebemos que essa desarmonia é a necessidade fracassada de encontrar um sentido. Em outras palavras, o conteúdo que o homem pretende dar a sua existência nunca será preenchido. Queremos tornar tudo claro, mas os limites da razão não o permitem. A desejada unidade “não pode realizar-se por impossibilidade estrutural da própria razão” (HENGELBROCK, 2006, p. 49). Segundo Carlos Eduardo Guimarães, “o mundo não se deixa abarcar pela racionalidade e contraria toda ordem e clareza que queiramos lançar. [...] O mundo não é racional. E dizendo isto, queremos significar, apenas, que não se deixa reduzir às dimensões humanas” (GUIMARÃES, 1971, p. 55). Assim, independente do caminho escolhido sempre chegamos ao absurdo.

É conveniente, neste momento, perguntarmo-nos em qual dos termos o absurdo é encontrado. Seria no homem ou no mundo? Em nenhum dos dois. O absurdo não se situa nem no homem nem no mundo, mas na relação de confronto entre ambos, “em sua presença comum, viabilizada pela consciência” (PIMENTA, 2004, p. 47), isto é, na relação entre a inteligência e o cosmo.

Eu dizia que o mundo é absurdo, mas ia muito depressa. Esse mundo, em si mesmo, não é razoável é tudo que se pode dizer a respeito. Mas o que é absurdo é o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem (CAMUS, 1965b, p. 113).

O absurdo não é uma abstração, mas algo concreto que faz parte da condição humana. A fim de ilustrar o que ele seja, Camus nos fornece quatro exemplos em *O mito de Sísifo*: acusar um inocente de um crime bárbaro, a afirmação descabida que um homem virtuoso desejou sua própria irmã, um veredicto que não está de acordo com as

provas apresentadas²⁰ e um homem sozinho atacar um exército com apenas uma arma branca (CAMUS, 1965b, 119-120). Notamos, nessas quatro descrições do absurdo, a inadequação que emerge da comparação dos termos – homem e mundo – da trindade camusiana. Portanto, “podemos definir o absurdo como uma relação de *inadequação metafísica* entre o homem e o mundo” (PIMENTA, 2004, p. 48. Grifo nosso). O absurdo é uma relação, porém será, sempre, de inadequação.

Para Camus, a condição humana ou condição metafísica é a característica mais marcante no homem²¹, é a afirmação de uma natureza humana. Essa se apresenta como a situação existencial do homem, a situação absurda que o homem se encontra no mundo (PIMENTA, 2004, p. 84-90). A condição humana é uma “condição absurda” (CAMUS, 1965c, p. 562). A afirmação da natureza humana mostra o anti-existencialismo de Camus. Classificá-lo como existencialista mostra tão somente como ele foi mal compreendido. *O mito de Sísifo* é, precisamente, uma oposição ao existencialismo. A idéia de natureza humana colide com o ponto de vista sartreano sobre essência e existência. Afinal, quem escreve um texto intitulado *Non, je ne suis pas existentialiste*²² não pode considerado existencialista. Os nomes de Sartre e de Camus foram por muito tempo associados devido à generalização do termo existencialismo²³.

Enfim, o absurdo camusiano é compreendido tanto em uma perspectiva objetiva quanto em uma perspectiva subjetiva. Falamos em subjetividade porque percebemos o

²⁰ Notamos clara referência ao *Estrangeiro*. Meursault é levado ao tribunal por matar um árabe e condenado à morte por não chorar no enterro da mãe.

²¹ Para Aristóteles, a característica essencial do homem é a racionalidade (1141a). Camus não nega a racionalidade, porém não a aceita como a característica essencial do homem.

²² Publicado em 15 de novembro de 1945 em *Les nouvelles littéraires*, posteriormente incluído em *Textes complémentaires d'Albert Camus*, na obra completa de Camus, volume *Essais* (1965).

²³ “A maior parte das pessoas que utilizam este termo ficaria bem embaraçada se o quisesse justificar: tendo-se tornado hoje uma moda, é fácil declarar-se de um músico ou de um pintor que é existencialista [...] no fim das contas, a palavra tomou uma tal amplitude e extensão que já não significa absolutamente nada. Parece que a falta de uma doutrina de vanguarda, análoga ao surrealismo, as pessoas ávidas de escândalo e de agitação voltam-se para esta filosofia, que, aliás, nada lhes pode trazer nesse domínio (SARTRE, 1973, p. 10-11).

absurdo a partir de uma experiência existencial, já a propriedade objetiva emerge da singular trindade camusiana: homem, mundo e confronto. O absurdo só existe se esses três termos estão presente e enquanto os mesmos estiverem presentes.

A primeira de suas características a esse respeito é que não se pode dividir. Destruir um de seus termos é destruí-lo inteiramente. Não pode haver absurdo fora de um espírito humano. Assim como todas as coisas, o absurdo termina com a morte. Mas também não pode haver absurdo fora deste mundo (CAMUS, 1965b, p. 120).

O absurdo é a primeira evidência, ele nunca deve ser considerado uma conclusão, mas um ponto de partida. Agora podemos responder as questões essenciais, se o absurdo deve nos conduzir ao suicídio ou, pelo contrário, aumentar a paixão de viver. Qual seria a atitude mais sensata, o suicídio? Seria coerente viver com toda essa nostalgia?

1.4 SUICÍDIO FÍSICO

“Só existe um problema filosófico verdadeiramente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder a questão fundamental da filosofia” (CAMUS, 1965b, p. 99), afirma Camus logo no início de seu ensaio sobre o absurdo. Mas terá a história da filosofia dado a devida atenção ao problema filosófico por excelência? Em nossas bibliotecas as prateleiras dedicadas à filosofia contém um grande número de obras cujo tema central é o suicídio? Certamente não. Vimos acima que o

despertar da vida maquinal, a ruptura com os gestos cotidianos, é definitivo. Neste momento do trabalho, investigaremos se o suicídio pode ser uma das possíveis conseqüências do absurdo, ou seja, se há uma lógica que leve do absurdo ao suicídio. “A partir do momento em que é reconhecido, o absurdo é uma paixão, a mais dilacerante de todas. Mas toda a questão é saber se podemos viver com nossas paixões” (CAMUS, 1965b, p.113), investigar essa questão é nosso intuito nesta parte do trabalho.

A reflexão ética tradicional é muito superficial. Nela, notamos uma falta de radicalidade em dar por respondidas questões fundamentais, tais como o sentido da vida humana, a continuação do existir etc. Antes de responder como viver, como fazer desse mundo um mundo agradável – ou pelos menos suportável –, devemos responder se a vida vale apenas ser vivida. Se ela não vale a pena, é estéril toda tentativa de fazer desse mundo o melhor dos mundos possíveis. Assim, percebemos que a ética tradicional começa pela metade. Antes de responder se devo viver, ela busca uma resposta para o problema do como viver. Os filósofos passam pelo problema do suicídio, na maioria das vezes, de maneira rápida e superficial e quase sempre para condenar²⁴. As condenações ao suicídio são, em sua maioria, levianas. Percebemos que os filósofos abordam essa questão por uma obrigação metodológica. Mas que metodologia seria essa? Com certeza, a metodologia afirmativa. Ou seja, uma metodologia de análise da existência humana que tem como conclusão o “sim” irrestrito ao existir. Isto é, o ‘sim’ incondicional e dogmático à vida. Nessa perspectiva, viver é um dever, é um super imperativo²⁵.

²⁴ Recentemente Fernando Rey Puente organizou a coletânea *Os filósofos e o suicídio*, na qual há textos de filósofos antigos, medievais, modernos e contemporâneos sobre o tema em questão. Nela, encontramos apenas pequenos textos, com exceção da introdução do organizador, o que mostra que o suicídio não foi uma grande preocupação na história da filosofia.

²⁵ Novamente vale lembrar de Julio Cabrera, em seus textos de ética negativa são tecidas duras críticas ao “sim” incondicional, típico das éticas afirmativas. As principais obras de Cabrera sobre esse tema são *Projeto de ética negativa* (São Paulo: Mandacaru, 1990) e *Ética negativa: problemas e discussões* (Goiânia: UFG, 2008) e a já mencionada *Crítica de La Moral Afirmativa. Un ensayo sobre nacimiento*,

Em *O mito de Sísifo*, o problema do suicídio é central. Todavia, Camus não o examina em uma perspectiva social²⁶, mas individual, ou seja, na exata medida em que ele apresenta-se como uma resposta ao problema do absurdo, isto é, a desproporção entre o homem e o mundo.

Como foi afirmado acima, o suicídio é o problema filosófico por excelência. Logo, outros problemas são secundários: “se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias” (CAMUS, 1965b, p. 99), se os animais pensam, se a propriedade é uma categoria apenas de objetos, se os eventos mentais são eventos físicos, se é possível autonomia na obra de arte etc. Trata-se de jogos. Antes, é preciso responder se a vida vale a pena ser vivida. O suicídio é o problema filosófico por excelência, porque traz conseqüências definitivas. Assim, afirma Camus, “se eu me pergunto por que julgo que tal questão é mais urgente que outra, respondo que é pelas ações a que ela se compromete” (CAMUS, 1965b, p. 100). Ninguém nunca morreu por causa do argumento ontológico (CAMUS, 1965b, p. 99), assim como ninguém morreu em decorrência da autonomia da obra de arte ou da natureza dos eventos mentais. No *Mito*, Camus dá exemplo de Galileu, que renunciou a uma importante descoberta científica quando sua vida esteve em perigo.

Em certo sentido fez bem. Essa verdade não valia o risco da fogueira. É profundamente indiferente saber qual dos dois, a Terra ou o Sol, gira em torno um do outro. Em suma, é uma futilidade. Mas vejo, em contrapartida, que muitas pessoas morrem por considerarem que a vida não vale a pena ser vivida (CAMUS, 1965b, p. 99).

muerte y valor de la vida (Barcelona: Gedisa, 1996).

²⁶ Como fez Emile Durkheim em *O suicídio*.

Assim, notamos que problemas essenciais, para o autor de *O mito de Sísifo*, são aqueles que eliminam ou aumentam a paixão de viver. Por isso, a questão do sentido da vida é fundamental. Todavia, na perspectiva camusiana, trata-se “da relação entre o pensamento individual e o suicídio” (CAMUS, 1965b, p. 100), pois “começar a pensar é começar a ser minado” (CAMUS, 1965b, p. 100), é a lucidez diante a existência que pode levar o homem à rejeição do existir. Há causas para o suicídio. Nossa intenção não é mostrar o instante exato em que o espírito apostou na morte, mas investigar o que esse ato supõe.

Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo que instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e da inutilidade do sofrimento (CAMUS, 1965b, p. 101).

Camus, em seu ensaio de 1942, acredita que todos os homens já questionaram, pelo menos uma vez, a razão de existir, e que há um laço direto entre esse questionar e a aspiração ao nada (CAMUS, 1965b, p. 101). Daí a importância desse tema, a relação entre o absurdo e o suicídio, isto é, o suicídio como uma solução ao problema do absurdo, tornando-o central no *Mito*. Acrescente-se que a crença na absurdidade conduz as ações de homens que estão dispostos a levar essa certeza às últimas conseqüências, visto que aqueles que se suicidam têm certeza da falta de sentido da vida (CAMUS, 1965b, p. 102).

Em uma primeira leitura, pode parecer que para Camus a falta de sentido leva obrigatoriamente a declarar que a vida não vale a pena ser vivida, porém, com um pouco de prudência, percebemos que “na verdade não há nenhuma medida obrigatória entre esses dois juízos” (CAMUS, 1965b, p. 103). Segundo Albert Camus, não há uma

inferência entre o absurdo e o ato de abandonar a vida, sendo que no homem há um desejo natural de viver.

No apego de um homem à sua vida há algo mais forte do que todas as misérias do mundo. O juízo do corpo tem o mesmo valor que o do espírito, e o corpo recua diante do aniquilamento. Cultivamos o hábito de viver antes de adquirir o de pensar (CAMUS, 1965b, p. 102).

As pessoas que morrem por suas próprias mãos estão certas da falta de sentido, elas seguem o sentimento do absurdo até seu próprio fim. A questão é, “há uma lógica que chegue até a morte?” (CAMUS, 1965b, p. 103). Para chegarmos a uma resposta precisamos seguir sem paixão desordenada, a única luz da evidência, ou seja, devemos investigar sem esquecer a única verdade que temos²⁷, a absurdidade da existência para, enfim, saber se o suicídio é uma resposta coerente ao problema do absurdo.

Camus nos mostra que temos algumas respostas: morrer, escapar pelo salto e manter a aposta dilacerante e maravilhosa do absurdo (CAMUS, 1965b, p. 137). É justamente na terceira opção que o homem nutre sua grandeza, “com o vinho do absurdo e o pão da indiferença” (CAMUS, 1965b, p. 137).

Segundo Albert Camus, “aceitar a absurdidade de tudo que nos cerca é uma etapa necessária” (CAMUS, 1965h, p. 1425). A falta de sentido na existência é na verdade um estímulo à vida, não o contrário. Na perspectiva camusiana, o suicídio é “uma fuga” (CAMUS, 1965c, p. 416), “um insulto à existência” (CAMUS, 1965b, p. 103), “uma evasão” (CAMUS, 1965b, p. 100), “uma negação de si mesmo” (CAMUS, 1965c, p. 414) e “uma negra exaltação” (CAMUS, 1965c, p. 417). Diante disso, a

²⁷ Vários pensadores descobriram o absurdo, mas não se mantiveram fiéis a essa constatação. Mas, por enquanto, esse não será o foco da investigação. Mais adiante, na parte referente ao suicídio filosófico, ocuparemos-nos dessa questão.

atitude coerente, pensa Camus, é manter a vida em face ao absurdo, isto é, manter a existência para manter o absurdo. Viver o absurdo é a opção camusiana. Essa opção, fazer viver a absurdidade, é o que constitui a grandeza da existência. Portanto, o suicídio não é uma resposta coerente ao absurdo, sendo que, para o franco-argelino, suicidar é um ato contrário à inadequação metafísica, visto que esse ato elimina o confronto que há entre o homem e o mundo, ele é uma fuga, não uma solução. “Ele [o suicídio] é uma fuga da realidade, porque retira do homem a responsabilidade de seu próprio destino” (PIMENTA, 2004, p. 52-53). Há em *O homem revoltado* uma significativa passagem sobre a necessidade de manter a absurdidade.

A última conclusão do raciocínio absurdo é, na verdade, a rejeição do suicídio e a manutenção desse confronto desesperado entre a interrogação humana e o silêncio do mundo. O suicídio significaria o fim desse confronto, e o raciocínio absurdo considera que ele não poderia endossá-lo sem negar suas próprias premissas. Tal conclusão, segundo ele, uma fuga ou liberação. Mas fica claro que ao mesmo tempo, esse raciocínio admite a vida como único bem necessário porque permite justamente esse confronto, sem o qual a aposta absurda não encontraria respaldo. Para dizer que a vida é absurda, a consciência precisa estar viva (CAMUS, 1965c, p. 415-416).

Percebemos que Albert Camus justifica a vida, isto é, justifica seu “sim” à vida pela necessidade de manter o absurdo. Portanto, fica claro que o absurdo é metódico, é o método camusiano para afirmar a vida. É um equívoco apresentar Camus como pessimista, uma leitura prudente nos mostra o contrário. O *Mito* revela bem um semblante arquitetural e, apaixonadamente, ele se prepara para futuras construções. Roger Quilliot notou bem que, “o raciocínio para qual o Camus justifica a recusa do suicídio aparentemente não é um raciocínio. É de fato uma justificação *a posteriori* de uma realidade” (QUILLIOT, 1965h, p. 1610), posto que o absurdo é o ponto de partida no qual Camus sabe perfeitamente onde vai chegar: ao “sim” à vida. Portanto, a análise

do absurdo torna-se uma recusa do suicídio. Em seu próprio ensaio fica claro que a análise sobre o absurdo é metódica.

Se considero verdadeiro esse absurdo que rege minhas relações com a vida, se me deixo penetrar pelo sentimento que me invade diante do espetáculo do mundo, pela clarividência que impõe a busca de uma ciência, devo sacrificar tudo a tais certezas e encará-las de frente para poder mantê-las. Sobretudo, devo pautar nela minha conduta e persegui-las em todas as suas conseqüências (CAMUS, 1965b, p. 113).

Logo, o que é verdadeiro deve ser preservado, assim o absurdo como primeira evidência deve ser mantido. Dessa maneira, percebemos que a confrontação também gerou um método. O absurdo é, escreve Camus em *O homem revoltado*, “um ponto de partida, o equivalente, na existência, à dúvida metódica de Descartes” (CAMUS, 1965c, p. 417). É pela sensibilidade que Camus chega à sua primeira evidência, a seu ponto de partida, nisso percebemos um cartesianismo natural. Notemos que “pessoas, coisas e idéias são ‘filtradas’ através do ‘eu sinto’ como primeira e única certeza irremovível” (HENGELBROCK, 2006, p. 31). Disso resulta uma sólida distância em relação aos sistemas filosóficos, que por sua vez, são secundários e precisam ser ratificados pela sensibilidade. A falta de sistematização acadêmica não é resultado de uma limitação intelectual, mas de um estilo²⁸. Quem está convicto da falta de sentido da vida não perde tempo escrevendo livros eruditos, uma vez que a proposta deste filósofo é “reduzir o pensamento a sua essência, correspondente ao desejo de não cair numa retórica cheia de palavras e de sentir os problemas naquela simplicidade com que primitivamente a vida nos apresenta” (HENGELBROCK, 2006, p. 25).

²⁸ Em sua querela com Sartre, Camus foi acusado de pouco conhecimento de filosofia. Isso mostra que o propósito camusiano não foi plenamente compreendido.

O absurdo corresponde a uma forma tradicional do filosofar francês, sendo que a consciência apresenta-se como o correto caminho para a compreensão do mundo e do eu. O pensamento camusiano está à serviço da vida. Assim, notamos que o empirismo vital²⁹ agora aparece como um vitalismo cognitivo, isto é, um conhecimento para a vida. Isso é elucidado na referência a Galileu no início do *Mito*, “Galileu que sustentava uma verdade científica importante, abjurou dela com maior tranqüilidade assim que viu sua vida em perigo. Em certo sentido, fez bem. Essa verdade não valia o risco da fogueira” (CAMUS, 1965b, p. 99). A questão fundamental da filosofia tem consequência imediata, por isso é urgente. Portanto, o conhecimento que interessa a Camus são aqueles que refletem de maneira ligeira em nosso agir e, certamente, a erudição não é uma forma de conhecimento que interessa ao autor de *O mito de Sísifo*.

O suicídio representa a profunda interrogação sobre o sentido da vida. Porém, muitas pessoas ficam apenas na interrogação, “trata-se da maioria” (CAMUS, 1965b, p.102), refletem sobre sua existência, mas nunca decidem sair de sua condição de existente³⁰, pois “o corpo recua diante do aniquilamento” (CAMUS, 1965b, p. 102), sendo que “adquirimos o hábito de viver antes de adquirir o de pensar” (CAMUS, 1965b, p. 102). A conclusão do absurdo é manutenção do confronto entre o homem e o mundo. Fazer gestos para encurtar a vida é um insulto à existência. Camus constata o absurdo e diz “sim”, já que ele acredita que o que é verdadeiro deve ser preservado, o que não significa que ele será resolvido. Não há solução para o absurdo.

Camus tem seu código de onde ele extrai outras verdades. Para ele, “uma única certeza é suficiente para aquele que busca. Trata-se apenas de extrair todas as

²⁹ Exposto na parte referente ao Sentimento do Absurdo.

³⁰ “Alguns homens contemplan a possibilidade de suicidar-se e os mais coerentes, aqueles capazes de traduzir suas convicções em seus atos, se suicidam realmente. Não obstante, isso ocorrendo, não demonstra que exista efetivamente uma relação lógica entre o sentimento do absurdo e o suicídio” (MÁDOZ, 2007, p. 27).

conseqüências dela” (CAMUS, 1965b, p. 120). O absurdo, a primeira verdade, é inseparável do espírito humano.

Não pode haver absurdo fora de um espírito humano. Por isso, o absurdo acaba, como todas as coisas, com a morte. Mas tampouco pode haver absurdo fora deste mundo. E por esse critério julgo que a noção do absurdo é essencial e pode configurar como a primeira de minhas verdades (CAMUS, 1965b, p. 121).

Porém, ao contrário de Descartes, para Camus a natureza é notavelmente prática (HENGELBROCK, 2006, p. 81). Sua reflexão visa resolver problemas decisivos para o homem, como o suicídio, o assassinato e a pena de morte, entre outros.

Se julgo que uma coisa é verdadeira, devo preservá-la. Se me disponho a buscar a solução de um problema, ao menos não posso escamotear com essa solução um dos termos do problema. O único dado, para mim, é o absurdo. A questão é saber como livrar-se dele e se o suicídio deve ser deduzido desse absurdo (CAMUS, 1965b, p. 121).

Camus rejeita que o suicídio deva ser deduzido do absurdo, pois esse ato elimina o problema sem dar-lhe uma solução, eliminando o homem, um dos termos da trindade. Dessa maneira, percebemos que cada vez mais a experiência absurda afasta o homem da eliminação de sua própria vida. Para o filósofo aqui estudado, o confronto entre a interrogação humana e o silêncio do mundo deve ser mantido.

Viver é fazer que o absurdo viva. Fazê-lo viver é, antes de mais nada, olhá-lo. Por isso, uma das poucas posturas filosóficas coerente é a revolta, o confronto perpétuo do homem com sua própria escuridão. Ela é a exigência de uma transparência impossível e questiona o mundo a cada segundo. [...] Ela é a presença constate diante de si mesmo. [...] Essa revolta é apenas a certeza de

um destino esmagador, sem a resignação que deveria acompanhá-la (CAMUS, 1965b, p. 138).

O absurdo tem uma conseqüência lógica, mas certamente não é o suicídio, é a revolta: “uma confrontação e uma luta sem tréguas” (CAMUS, 1965b, p. 121). Após a rejeição do suicídio é apontada a revolta, a liberdade e a paixão de viver como atitudes coerentes perante o problema do absurdo. A principal obra de Camus sobre a revolta é *O homem revoltado*, mas no *Mito* ela já é colocada como uma resposta ao absurdo. Sendo um protesto contra a própria condição ontológica, a revolta é contrária à renúncia, ela é um desafio e a manutenção do confronto do homem como mundo. Logo, ela é um testemunho da primeira evidência.

Na manutenção do absurdo, a liberdade é uma atitude coerente, ou melhor, a verdadeira liberdade começa com a descoberta do absurdo. Antes dessa descoberta o homem planeja seu futuro, porém após o surgimento da consciência tudo se altera. Era exatamente a vida maquinal que o impedia de exercer sua liberdade, na medida em que “ele imaginava uma meta para sua vida, ele se conformava com as exigências da meta a ser atingida” (CAMUS, 1965b, p. 65). No *Mito*, a liberdade é incompatível com a existência de uma divindade, “se Deus existe, tudo depende dele e nós não podemos nada contra sua vontade. Se ele não existe tudo depende de nós” (CAMUS, 1965b, p. 184). Ou seja, para o autor do ensaio sobre o absurdo, não pode haver liberdade que seja dada por um ser superior, “se o absurdo aniquila todas minhas possibilidades de liberdade eterna, ele, em contrapartida, devolve-me e exalta minha liberdade de ação” (CAMUS, 1965b, p. 140). Portanto, Camus não se interessa pelo conceito metafísico de liberdade. Sua investigação foi sobre o homem concreto, o homem de carne e osso. Da mesma maneira ele fez com a liberdade, sendo ela uma liberdade concreta, isto é, uma

que podemos experimentar diante de nosso destino limitado e esmagador. Saber se o homem é essencialmente livre não foi uma preocupação camusiana. Além disso, o suicídio não é uma prova de liberdade, pois como foi afirmado, a verdadeira liberdade começa com o absurdo, e a eliminação da própria vida, elimina também o absurdo.

A terceira consequência da primeira constatação é a paixão de viver. Em um mundo absurdo a paixão de viver significa não apelar a qualquer tipo de divindade. Excluindo toda forma de divindade, o homem se insere melhor na temporalidade e na valorização do presente, na qual o importante é viver mais, onde o autor do *Mito* propõe uma ética da quantidade³¹.

Enfim, o suicídio não é uma maneira para superar o absurdo porque ele aniquila o homem, um dos termos da trindade. Como afirmou Vicente Barreto, “o suicídio físico faz com que o indivíduo destrua o único meio – ele próprio – de fazer viver o absurdo” (BARRETO, 1971, p. 50). Esse é o argumento vital pelo qual Camus recusa o suicídio como solução ao desacordo existencial. Para quem afirma que “tudo começa com a consciência e nada vale sem ela” (CAMUS, 1965b, p. 107), não pode aceitar o suicídio como uma solução, ele apenas destrói o absurdo. Eliminar a própria vida, para o filósofo do absurdo, é um fracasso existencial, é “confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos” (CAMUS, 1965b, p. 100). No absurdo, a vida é livre, no entanto, não significa que tudo seja permitido.

³¹ Nossa intenção com essa brevíssima abordagem sobre a paixão de viver é puramente metodológica, pois esse assunto será desenvolvido de maneira sistemática no segundo capítulo, na parte referente ao amante, expresso pela figura de Don Juan.

1.5 SUICÍDIO FILOSÓFICO

Em *Introdução aos existencialismos*, Emmanuel Mounier mostra que a raiz desse pensamento está em Sócrates, os estóicos e Agostinho. Em seu tronco está Pascal, Maine de Biran, Kierkegaard, Nietzsche e Husserl. Daí seguem várias tendências, passando por Heidegger, Sartre, Jaspers, Chestov e outros (MOUNIER, 1963, p. 07). A rigor, Camus não poderia ser filiado a nenhuma corrente existencialista; ainda que seja inspirado por Nietzsche e sua temática seja próxima à de Pascal, Kierkegaard e os estóicos³². Camus pretendia ser artista, mais do que filósofo. Todavia, na investigação de determinados temas, aproxima-se dos filósofos existencialistas, mas essa proximidade é insuficiente para classificá-lo como tal (CAMERINO, 1987, p. 35). O próprio Camus, em uma entrevista fornecida a *Nouvelles Littéraires*, em 15 de novembro de 1945, rejeitou tal rótulo.

Não, eu não sou existencialista. Sartre e eu surpreendemo-nos sempre ao ver nossos dois nomes associados. Pensamos mesmo em publicar um pequeno texto em que os abaixo assinados afirmarão e recusarão responder pelas dívidas contraídas pelo outro. [...]. Quando nos conhecemos, foi para constatar nossas diferenças. Sartre é existencialista, e o único livro de idéias que publiquei: *O*

³² No Brasil já existem alguns trabalhos sobre relação entre Camus e esses pensadores. Podemos mencionar *O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus*, tese de doutorado de Emanuel Ricardo Germano, defendida na Universidade de São Paulo. Nesse trabalho, o autor traça considerações sobre a relação entre Camus, Sartre e Pascal. Ainda nessa Universidade há a dissertação de mestrado de Márcio Alves de Oliveira, *Um lado obscuro da modernidade à luz de Kierkegaard e Camus*. Sobre Camus e Sartre temos *Humanismo: uma leitura existencial em Camus e Sartre*, dissertação de mestrado de Carlos Roberto Favero, defendida na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Sobre Camus e Nietzsche temos o livro *Camus: entre o sim e o não a Nietzsche*, de Marcelo Alves (Letras Contemporâneas, 2001), trabalho inicialmente apresentado como dissertação de mestrado na Universidade Federal de Santa Catarina. Sobre Camus e o pensamento grego temos a dissertação de mestrado de Fernando Rocha Sapaterra, *Albert Camus: a felicidade e a relação homem-natureza em diálogo com Epicuro*, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

mito de Sísifo, foi dirigido contra às filosofias existencialistas (CAMUS, 1965h, p. 1424).

O mito de Sísifo é uma crítica ao existencialismo, pois o absurdo é um drama insolúvel e as filosofias existencialistas partem da constatação da absurdidade da existência, da irracionalidade do mundo, mas apontam para um subterfúgio. A crítica especializada francesa dos últimos anos abandonou majoritariamente a inclusão de Camus entre os filósofos existencialistas (MÁDOZ, 2007, p. 65), o mesmo ocorreu no Brasil entre os estudiosos do pensamento camusiano.

[O existencialismo] partindo da constatação do absurdo da vida, da irracionalidade e do aparente acaso que governam as coisas, divinizam o que esmaga o homem, achando razões de esperança naquilo que despoja os homens das suas esperanças. O fracasso e a contingência, ao invés de serem aceitos como uma conclusão inevitável, são, ao contrário, a indicação do Transcendente, o prenúncio de uma salvação. Nesse ponto, o raciocínio efetua um salto, e a razão é substituída pela fé, pela adesão a algo que não se compreende mas que merece confiança, apesar da impossibilidade de sua compreensão (CAMERINO, 1987, p. 36. Grifos no original).

Na seção anterior tratamos do suicídio físico, agora ocupar-nos-emos do suicídio filosófico. Trata-se de uma atitude de espírito, que diante da absurdidade conclui a existência de outra realidade. Esse salto ao irracional o autor do *Mito* chama de suicídio filosófico.

Tomo a liberdade de chamar de suicídio filosófico a atitude existencial. Mas isso não implica um julgamento. É uma maneira cômoda de designar o movimento pelo qual um pensamento se nega a si mesmo e tende a se ultrapassar naquilo que constitui sua negação. Para os existencialistas, a negação é seu Deus. Exatamente, esse Deus só se sustenta pela negação da razão humana. Mas, como os suicidas, os deuses mudam junto com os homens. Há diversas

maneiras de saltar, *o essencial é saltar*. Essas negações redentoras, essas contradições finais que negam apenas os obstáculos ainda não vencidos, podem nascer tanto (é o paradoxo que viva esse raciocínio) de uma certa inspiração religiosa como da ordem racional. Elas aspiram ao eterno, é sempre nisso que dão o salto (CAMUS, 1965b, p. 128-129. Grifo nosso).

Há duas modalidades de suicídio filosófico, a aspiração religiosa e a de ordem racional, mas ambas são caracterizadas por um salto³³. Pensadores como Jaspers, Kierkegaard e Chestov são aqueles que cometeram o salto à divindade, essa é a crítica camusiana aos filósofos existencialistas. Por outro lado, temos Husserl, que também realiza o salto, não à divindade, mas à afirmação de essências extratemporais. Esses filósofos têm em comum o absurdo como ponto de partida, “mas todos com grande pressa para fugir dali!” (CAMUS, 1965b, p. 104. *Sic*). Eles perceberam a contradição entre o homem e o mundo, mas trataram de forjar uma solução a esse problema, não recorrendo ao o suicídio físico, mas ao “suicídio de seu pensamento” (CAMUS, 1965b, p. 104).

Antes de iniciarmos a investigação sobre o suicídio filosófico, acreditamos ser pertinente informar que ele não é um conceito de filosofia existencial. Vale salientar, também, que o autor de *O mito de Sísifo* não expôs o pensamento dos filósofos mencionados acima de maneira sistemática, sua crítica é exterior. No *Mito* o que é avaliado são as conclusões desses pensadores, o que se caracterizam como “uma auto-negação do pensamento” (MÁDOZ, 2007, p. 30).

Vejo que todas [as filosofias existencialistas] me propõem, sem exceção, a evasão. Por um raciocínio singular, partindo do absurdo sobre os escombros da razão, num universo fechado e limitado ao humano, elas divinizam aquilo que

³³ “Salto” é um termo técnico utilizado para designar o suicídio filosófico.

as oprime e encontram uma razão para ter esperança dentro do que as desguarnecem (CAMUS, 1965b, p. 122).

Karl Jaspers chama a situação existencial do homem de situação-limite. Dor, culpa, sofrimento e morte são exemplos do desacordo fundamental, isto é, de situações-limite, onde o homem experimenta o fracasso. Em Jaspers, “a compreensão do termo situações-limite significa que estamos sempre diante da possibilidade de falha e de fracassos, os quais a consciência não consegue resolver ou explicar” (PIMENTA, 2004, p. 55).

Jaspers parte da constatação do absurdo, da impossibilidade de explicação do mundo. Porém, desse ponto de partida ele chega ao absoluto, sendo que além do limite está à transcendência, Deus. Para o filósofo alemão, Deus é “aquilo que transcende o tempo” (HERSCH, 1982, p. 20), é “o sentido supra-humano” (CAMUS, 1965b, p. 122). Não podemos esquecer-nos de elucidar dois conceitos de capital importância para compreensão do pensamento deste filósofo, existência e transcendência. Existência significa a própria experiência da vida humana e transcendência um ser abstrato e absoluto que está além da existência (PIMENTA, 2004, p. 55). A existência somente pode ser experienciada, jamais conhecida. Entretanto, a transcendência não pode ser nem experienciada nem conhecida, mas acreditada pela “fé filosófica” (BORRALHO, 1984, p. 176). Esse ato de fé é justamente o salto de Jaspers. O absurdo (ou situações-limite na terminologia de Karl Jaspers), então, seria o pilar que sustenta a afirmação do Divino. Portanto, na experiência da absurdidade esse filósofo encontra justamente o sentido supra-humano da vida, o transcendente, diante da impossibilidade do conhecimento. Assim, o absurdo transforma-se em critério para saltar ao transcendente, isto é, “torna-se divindade através de um salto efetuado pelo pensamento” (CAMERINO, 1987, p.

56). Enfim, diante da impotência da razão surge a necessidade de afirmar o transcendente, logo o absurdo ampara a afirmação do transcendente.

‘O fracasso não mostra, para além de toda explicação e toda interpretação possível, o nada, mas o ser da transcendência’. Este ser que, de súbito, e por um ato cego da confiança humana, explica tudo, define-o como ‘a unidade inconcebível do geral e do particular’. Assim, o absurdo torna-se Deus (no sentido mais largo da palavra) e essa impotência para compreender torna-se o ser que tudo ilumina (CAMUS, 1965b, p. 122).

Já Chestov descobre a absurdidade da existência pela limitação da razão. Contudo, esse pensador afirma a existência de algo que transcende à própria razão, “proclama a necessidade de um ‘espírito religioso’” (BORRALHO, 1984, p. 173). Dessa maneira, também comete o suicídio filosófico, fugindo do problema do absurdo, tornando-o um trampolim que afirma a existência de Deus. “O absurdo torna-se, então, algo em si mesmo e perde sua definição que é ser relação e confrontação entre o ser humano consciente e o mundo” (PIMENTA, 2004, p. 57). Enfim, Chestov reconhece a absurdidade da existência, mas não é fiel à mesma, visto que é por meio dela que ele nega o homem e a razão com “o salto para o desconhecido” (BORRALHO, 1984, p. 173). Dessa maneira, ele demonstra o absurdo, mas somente para dissipá-lo. O absurdo é reconhecido, mas para afirmar a existência de um Ser transcendente. Enfim, a conclusão da análise chestoviana não diz “eis o absurdo”, mas “eis Deus” (CAMUS, 1965b, p. 123).

Segundo Soren Kierkegaard, pensador dinamarquês de origem luterana, há três esferas da existência, a saber, a estética, a ética e a religiosa. Nossa intenção é tão somente apontar a crítica que Albert Camus faz à passagem da esfera ética à religiosa.

Kierkegaard também parte do absurdo, mas o torna critério para o salto religioso. Ele tem consciência do absurdo e da limitação da razão. Entretanto, a irracionalidade do mundo o conduz a sacrificar a razão. A fé é isenta de justificação, pois se inicia exatamente onde termina a razão. O absurdo em Kierkegaard não desemboca na revolta, mas na fé. O salto da esfera ética para a religiosa é tão injustificável quanto a fé de Abraão. Ambos os casos estão além dos limites razão (CAMERINO, 1987, p. 59). Não há justificativa alguma para a fé de Abraão, ela está além de qualquer atitude ética. Nela, o indivíduo está numa relação com o absoluto, por isso não pode ser compreendida pelos padrões humanos. Portanto, livre de qualquer explicação racional. Logo, notamos que a missão de Abraão transcende todas as prescrições éticas.

Ao recusar viver no absurdo, o dinamarquês comete o suicídio filosófico, pois no salto para a esfera religiosa ele insere a esperança, tão contrária ao espírito absurdo. Logo, Deus se torna uma necessidade que somente pode ser acreditada, visto que Ele não pode ser conhecido. Assim, na crença em Deus o absurdo seria sacrificado. Notemos que “ele faz do absurdo critério do outro mundo, enquanto não passa de um resíduo da experiência deste mundo” (CAMUS, 1965b, p. 126). Diferentemente de Kierkegaard, para Camus, buscar o que é verdadeiro não é encontrar o que é desejável (CAMUS, 1965b, p. 128), o verdadeiro, isto é, o absurdo, não é buscado, é mantido. A questão não é curar os males, como pretende Kierkegaard (CAMERINO, 1987, p. 90), mas saber viver com os males e a desproporção fundamental.

Já o suicídio filosófico de Edmund Husserl não foi um salto motivado por aspirações religiosas, mas de ordem racional. O fenomenólogo também tem o absurdo como ponto de partida, visto que “a fenomenologia se recusa a explicar o mundo, ela quer apenas a descrição do vivido” (CAMUS, 1965b, p. 129). Assim, aparentemente

não há nenhuma contradição entre o pensamento husserliano e o absurdo. Descrever o mundo é interesse do pensamento absurdo e, também, de Husserl. Porém, o salto que o autor de *Meditações cartesianas* comete consiste justamente na afirmação de essências extra-temporais. A proposta husserliana de verdade fundamentada na *epoché* é abandonada, ou mesmo, incompatível com o rigor filosófico pretendido, pois ele efetua um salto além da razão (PIMENTA, 2004, p. 62-63).

Husserl fala também de essências ‘extra-temporais’ que a intenção atualiza e se tem a impressão de ouvir Platão. Não se explica todas as coisas por uma só, mas por todas. Não vejo diferença. [...]. Já não é uma única idéia que explica tudo, mas a infinidade de essências que dão sentido a uma infinidade de objetos. [...]. Kierkegaard mergulhava no seu Deus, Parmênides precipitava o pensamento no Uno. Mas aqui o pensamento se lança num politeísmo abstrato (CAMUS, 1965b, p. 131).

Portanto, percebemos que Camus procura ser fiel à evidência do absurdo, recusando o suicídio filosófico. Sua opção é viver. Viver é viver o absurdo, é manter viva a consciência de sua primeira evidência, é manter o confronto do homem com o mundo, lembrando que o absurdo não conduz o homem a nenhuma instância superior, de ordem racional ou religiosa. Em todas essas tendências do pensamento há a eliminação da tensão perpétua, há uma tentativa de reconciliação com o absurdo (PINTO, 1998, p. 158). Sobre a existência de um sentido que ultrapassa as certezas da carne, afirma Camus, “sei que não conheço esse sentido e que me é impossível conhecê-lo” (CAMUS, 1965b, p. 136), o absurdo é o único elo que liga o homem ao mundo. Enfim, suicídio filosófico é a tentativa de resolver um problema filosófico de uma maneira não filosófica. Se recorrermos a Deus, grande parte dos problemas éticos serão

resolvidos, a vida terá sentido, e, conseqüentemente, o problema central do *Mito*, isto é, responder se a vida vale ou não a pena ser vivida, estará resolvido. O problema filosófico foi substituído por Deus.

ILUSTRAÇÕES DE VIDAS ABSURDAS

2 ILUSTRAÇÕES DE VIDAS ABSURDAS

2.1 DON JUAN

A partir da dupla constatação, a ausência de sentido da vida e sua contínua manutenção, Albert Camus procura elaborar modos absurdos de existência, onde são ilustradas “as múltiplas facetas possíveis da ética do homem que se descobriu absurdo” (SILVA, 2009, p. 65). Mas “o que é de fato um homem absurdo?” (CAMUS, 1965b, p. 149). É justamente essa questão que buscaremos responder neste capítulo. Adiantando o que veremos a seguir, um homem absurdo é aquele que consegue viver sem apelo e satisfazer-se com o que tem.

Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência percível prossegue sua aventura no tempo de sua vida. Este é seu campo, lá está sua ação que ele subtrai a todo juízo exceto ele próprio. (CAMUS, 1965b, p. 149).

No *Mito* são fornecidas ilustrações³⁴ de homens absurdos: o amante, o comediante e o conquistador. Por ora, ocupar-nos-emos do amante, expresso pela figura de Don Juan, um exagerado amante da vida, um homem consciente de sua condição que

³⁴ O amante, o comediante e o conquistador são ilustrações de homens absurdos, não modelos de homens absurdos (CAMUS, 1965b, p. 150).

segue uma vida dedicada às alegrias sem futuro. Neste momento, o autor do *Mito de Sísifo* coloca em prática o *ethos* do absurdo, ou seja, uma ética da quantidade, na qual o que interessa é amar mais. Entendemos por *ethos* uma mentalidade formadora do caráter a qual fundamenta a conduta de vida do homem absurdo. O sedutor não coleciona mulheres, pois todo amor é passageiro e singular³⁵. Nesse “exercício do reiterado desafio do amor fugaz, o homem absurdo ganha seu prêmio, isto é, sua própria ética” (GERMANO, 2007, p. 177).

Poderia o amor dar sentido à vida? Certamente não. Caso o sentido da existência estivesse no amor, ela, a vida, não seria absurda. O que acontece é exatamente o contrário, “quanto mais se ama, mais o absurdo se consolida” (CAMUS, 1965b, p. 152). Don Juan não procura o sentido profundo das coisas, ele procura viver muito, sem almejar viver profundamente a qualidade de suas conquistas. Ele sabe que a profundidade da experiência desilude, esse é o motivo dele substituir a qualidade pela quantidade.

O sedutor examinado aqui não procura mulheres por falta de amor ou em busca de um amor total. Ele as ama, simplesmente. Ele “precisa repetir essa doação e esse aprofundamento” (CAMUS, 1965b, p. 152), o que é benéfico tende a se multiplicar. Esse sedutor possui inteligência e não tem esperança. É a inteligência que conhece suas fronteiras e seus limites (CAMUS, 1965b, p. 152), “é um grande engano pretender ver em Don Juan um homem que se nutre do Eclesiastes” (CAMUS, 1965b, p. 153). Ele

³⁵ Segundo Soren Kierkegaard há três esferas da existência: a estética, a ética e a religiosa. A figura que representa o estágio estético é Don Juan, esse sedutor que busca desregradamente o prazer. “*Viver apenas para o instante*: uma das características do estágio estético. O estético acompanhando seu bem-estar é obrigado – *o prazer é breve e passa logo* – a nele procurar incessantemente outro, como Don Juan que, após ter usufruído uma mulher, é levado a outra e depois outra” (LE BLANC, 2003, p. 56. Grifos no original.). Tanto para Camus como para Kierkegaard cada conquista desse sedutor é um trampolim para outra, porém, diferente do dinamarquês, Camus nada procura além da satisfação sensível. Para Kierkegaard não há moral no estado estético, pois a vontade do esteta não está sujeita à lei moral, considerando que a ética está em outra esfera da existência (LE BLANC, 2003, p. 56-58). Já, para Camus, há uma ética nessa ilustração de homem absurdo.

não crê em outra vida. Essa, a única que existe, completa-o, por isso, não deseja perdê-la e busca desfrutar dela o máximo possível, pois “as experiências são equivalentes aos olhos da revolta” (LUPPÉ, 1951, p. 30). Assim, para Albert Camus, o incessante desejo de Don Juan, o conduz ao “reencontro do gosto infinito do amor fugaz” (GERMANO, 2007, p. 177), caracterizando “uma aposta contra o próprio céu” (CAMUS 1965b, p. 153), na exata medida em que os amores desse sedutor são efêmeros e singulares, sempre renovados a cada experiência amorosa.

Don Juan [...] busca a saciedade. Se abandona uma bela mulher, não é de maneira alguma porque não a deseja mais. Uma bela mulher é sempre desejável. Mas acontece que, nela, deseja outra, o que não é a mesma coisa (CAMUS, 1965b, p. 153).

É incoerente vê-lo como alguém que evolui a cada conquista por carência amorosa. As mulheres são amadas por ele com equivalente intensidade, e por esse motivo busca repetir suas experiências (SILVA, 2009, p. 65-66). Don Juan busca a quantidade de prazeres, só isso o interessa (CAMUS, 1965b, p. 153). Entretanto, haveria algum problema moral nesse sedutor mulherengo? Segundo Vicente Barreto, o problema moral é resolvido de uma forma direta e subjetiva.

Existem pessoas que agem errado procurando observar regras morais. A honestidade do homem absurdo não está na obediência de regras convencionais, mas sim no respeito às normas que ele próprio dita. Todas as morais são baseadas na idéia de que um ato tem obrigatoriamente conseqüências. O homem absurdo aceita com serenidade essas conseqüências e está pronto a pagar por elas. O espírito absurdo não procura regras morais, mas simplesmente imagens das vidas humanas (BARRETO, 1971, p. 56).

O homem absurdo, baseado em suas experiências, leva a sério as conseqüências de seus atos. Dessa maneira, ele pondera o que deve ou não fazer. O absurdo não é alheio à moral, “absurdo e moral não são, de modo nenhum, valores que se excluem” (HENGELBROCK, 2006, p. 98). Porém, a moral camusiana não segue cânones obrigatórios, ou seja, uma lei moral abstrata. O *ethos* do absurdo é uma atitude que não se perde em leis universais, visto que ele delinea a vida concreta, ou seja, a vida que temos.

“Não são, então, regras que o espírito absurdo pode buscar ao fim do seu raciocínio, mas sim ilustrações e o sopro de vidas humanas. [...] Eles [homens absurdos] prosseguem o raciocínio absurdo dando-lhe sua atitude e seu calor” (CAMUS, 1965b, p. 150).

O amante, o comediante e o conquistador são ilustrações de homens absurdos e, conseqüentemente, ilustrações de *ethos* do absurdo, que, por sua vez, não sugerem obediência às regras morais universais. Na existência, há necessidade de decisão, cujas conseqüências o homem intimamente está ligado, visto que a moral absurda não tira de ninguém o peso de sua decisão. Não podemos esquecer que “existe também a possibilidade de escolher a revolta contra o absurdo da existência, de modo a que se contraia uma obrigação em relação a uma coisa ou a uma pessoa e nos mantenhemos fiéis a essa obrigação” (HENGELBROCK, 2006, p. 99), agindo dessa maneira por ser fiel ao próprio pensamento absurdo, e não por acreditar em uma lei moral que lhe é estranha.

Para compreendermos melhor o *ethos* proposto por Camus temos que saber com quem o franco-argelino dialoga. Seu interlocutor, neste momento, é Immanuel Kant³⁶.

³⁶ Camus não faz citação de Kant. Mas a inexistência de citação não demonstra a inexistência de um diálogo. Sobre a relação entre Kant e Camus cf. Hengelbrock (p. 80, p. 87, p. 95, p. 100, p. 104-105).

Sabemos que, para o filósofo das três *Críticas*, a essência da lei moral é sua universalidade. A desconfiança camusiana é que, em nome da universalidade, a moral esqueça os reais problemas da existência. A razão, para Kant, exige a universalidade e essa exigência apresenta a lei moral, que assume forma de imperativo. Todos os imperativos expressam o que se deve e o que não se deve fazer, indicando, portanto, um dever. Os imperativos foram divididos pelo filósofo alemão, em categóricos e hipotéticos.

Um imperativo é categórico quando é declarado que uma ação é objetivamente necessária sem que a sua realização esteja subordinada a um fim; por isto, é uma norma que vale sem exceção e que proíbe os atos que não podem ser universalizados. Não matar, não roubar, não mentir, não quebrar uma promessa e todas as outras normas morais são desse tipo, não estão subordinadas a nenhum fim. Um imperativo é hipotético quando postula uma ação praticamente necessária; por conseguinte, sua realização é subordinada aos fins previstos como condições. As regras práticas são desse tipo; por exemplo, “não matar para não ser preso”. A validade desta regra depende de uma condição: não querer ser preso. A ação deve ser realizada somente enquanto se pretende alcançar este fim, que por sua vez, é a sua condição ou meio de realização. Nesse caso a vontade de não querer ser preso comanda o agir.

O imperativo categórico possui universalidade absoluta e dele são extraídos todos os deveres, a lei moral. Assim, agir por dever é agir conforme a lei moral, o dever consiste no cumprimento dessa lei. Por isso, para Kant, devemos agir de maneira que a máxima de nossa ação se torne lei universal, evitando o que não pode ser universalizável. Enfim, a exigência de universalidade, proveniente da rígida teoria

kantiana da obrigação moral só pode ser mantida no mundo humano da abstração. Trata-se, portanto, de uma teoria inviável para o homem real.

Voltando à figura do sedutor lúcido, afirma Camus, “é um sedutor comum. Com uma diferença: é consciente, e, portanto, é absurdo” (CAMUS, 1965b, p. 154). Ou seja, ele tem defeitos como outros quaisquer, todavia com um diferencial, tem consciência e nisso o difere dos outros, ele não esconde de si o horror de sua realidade. É um homem que não se separa do tempo, isto é, do presente, rejeita o passado e a esperança, seus amores são experiências vividas e esgotadas. “Amar e possuir, conquistar e esgotar” (CAMUS, 1965b, p. 156), esse é seu modo de vida. Notemos que “Don Juan tem uma relação muito intensa com o momento mas não quer que esse momento permaneça porque nada espera dele” (HENGELBROCK, 2006, p. 102). Sua vida é um migrar de momento a momento, de vivência a vivência, de conquista a conquista.

Por isso, cada uma delas espera lhe oferecer o que ninguém nunca lhe deu. Em todas as vezes elas se enganam profundamente e só conseguem fazê-lo sentir necessidade dessa repetição. ‘Por fim’, exclama uma delas, ‘te dei o amor’. Não surpreendente que Don Juan ria dela: ‘Por fim? Não’ – diz ele –, ‘outra vez’ (CAMUS, 1965b, p. 152).

Portanto, o sedutor leva sua vida, de momento em momento, amando cada mulher “com todo seu ser” (CAMUS, 1965b, p. 152). Porém, seu amor não se limita a uma única pessoa, “é ridículo representá-lo como um iluminado em busca de um amor total” (CAMUS, 1965b, p. 152). Para Don Juan, a entrega total limita a capacidade de vivências e experiências, para ele o presente é o único momento privilegiado, no qual é possível realizar a ação e a conquista.

Uma mulher apaixonada tem necessariamente o coração seco, porque afastado do mundo. Um único sentimento, um único ser, um único rosto, mas tudo acaba devorado. É outro amor que faz Don Juan estremecer, e este é libertador. Traz consigo todos os rostos do mundo e seu tremor provém de saber-se precível. Don Juan escolheu não ser nada (CAMUS, 1965b, p. 155).

Ele escolheu ser nada porque não tem nada a perder. Ao exibir a finitude como um elemento que constitui a condição humana, resta ao homem absurdo “a tentativa – frustrada de antemão – de ultrapassar a vanidade das experiências existenciais por uma simples repetição” (SILVA, 2009, p. 66). Consciente da absurdidade da existência, ele sabe que tudo já está perdido (HENGELBROCK, 2006, p. 103). Compreende ainda que o amor unilateral é empobrecedor, pois o amante perde sua fascinação pelo amado, “perde a riqueza resplandecente de uma personalidade multidimensional” (HENGELBROCK, 2006, p. 103). Notamos que a possessão dá lugar à generosidade, visto que a consciência absurda nos livra desse querer possuir os outros. Tudo isso faz parte do *ethos* referido anteriormente. Não seria sensato afirmar que a ética da quantidade é obtida por meio da possessão do amado. Camus ainda nota que “também aqui o homem absurdo multiplica o que não pode unificar. Assim, descobre uma nova maneira de ser que o libera tanto quanto libera os que dele se aproximam. Não há amor generoso senão aquele que se sabe ao mesmo tempo passageiro e singular” (CAMUS, 1965b, p. 155). O pensamento absurdo não permite que algo seja decidido pelos outros, “a libertação dos outros não é um objectivo [...] mas é muito mais um efeito secundário” (HENGELBROCK, 2006, p. 105. *Sic*). Como afirmou Emanuel Germano, “a profundidade e generosidade do amor fugaz está na abnegação total e em sua gratuidade fundamental pois ele não visa nada, nenhuma ilusão, não possui nenhuma esperança, afora a vivência do segundo” (GERMANO, 2007, p. 178).

Portanto, a ética da quantidade camusiana é proposta no momento em que é proposto o *ethos* do absurdo. “O que Don Juan põe em prática é uma ética da quantidade, ao contrário do santo, que tende à qualidade” (CAMUS, 1965b, p. 154). Há, nesse amante, a necessidade de renovação de experiências, cada experiência é um trampolim para outra. Não existe a conquista definitiva, assim como não existe a experiência definitiva “pois todas exigem o máximo e preparam-nos por isso mesmo para outra aventura” (BARRETO, s/d, p. 56). Don Juan encontra na fartura dos amores vividos a sua realização. Com isso o identificamos como uma personificação da tragédia do absurdo, visto que “a vida significa muito para ele, pois nela ele se repete e com isso vive a sua situação absurda” (BARRETO, s/d, p. 57). O amor, passageiro e singular, alimenta o gosto de viver, pois, “para o homem absurdo o amor é como qualquer outra experiência, nada de infinito ou de eterno” (ESPÍNOLA, 1998, p. 63). Nem mesmo a paixão é eterna³⁷.

Don Juan não pensa em “coleccionar” mulheres. Esgota seu número e, com elas, suas possibilidades de vida. Coleccionar é ser capaz de viver no passado. Mas ele rejeita a nostalgia, essa outra maneira de esperança. Não sabe contemplar os retratos (CAMUS, 1965b, p. 154).

A consciência do absurdo, sua rejeição do suicídio e a paixão de viver, a plena aceitação de si, é o que caracteriza a tragédia do homem absurdo. Percebemos que “sua tragédia, como a de Sísifo, está na consciência. Não existiria tortura se ele não conhecesse toda extensão de sua condição miserável” (CAMERINO, 1999, p. 199-120). O homem em si mesmo não é trágico, mas uma vida pode ser vivida de modo absurdo,

³⁷ Vale ainda ressaltar que essa personificação do absurdo “recusa toda forma de esperança, inclusive a saudade” (ESPÍNOLA, 1998, p. 62).

desde que seja mediada pela consciência. Portanto, não é sensato considerar o fenômeno trágico como algo necessário e universal (BORNHEIM, 1975, p. 72).

Don Juan não espera um futuro extraterreno, ele “vive a sua vida sem preocupar-se com o que irá acontecer depois da morte” (BARRETO, s/d, p. 56). A vida significa muito para esse sedutor, nela há a constante repetição, como Sísifo com sua pedra, e dessa maneira ele pode viver sua vida absurda, a única que existe. O que interessa não é a esperança em outra vida, mas estar vivo e o número de satisfações que nessa vida podem ser obtidas, pois “a substância vasta deste mundo encontra-se voltada à morte e à ruína. Para que haveremos de guardar prazer para mais tarde? Enquanto esperamos, consumimos a nossa existência e morremos todos irremediavelmente. [...] Gozemos, portanto. (CAMUS, 1965c, p. 440), afirma Camus em *O homem revoltado*. Logo, percebemos que ele não crê em nenhuma forma de perenidade.

Portanto, o recurso para o homem absurdo é ser fiel ao *ethos* do absurdo, isto é, seguir a vida com a ética da quantidade, com sua paixão de esgotar o que é conquistado e indiferente aos valores morais tradicionais. É dessa maneira que ele é levado “a substituir a qualidade das experiências pela quantidade” (RIBEIRO, 1996, p. 200). Semelhante a Sísifo com sua pedra, o herói que disse “sim” (CAMUS, 1976b, p. 197) a seu destino apesar de não acreditar no sentido profundo das coisas. Essa é uma característica própria do homem absurdo. Enfim, a crença na absurdidade da existência equivale a substituir a qualidade das experiências pela quantidade. O que importa não é viver melhor, mas viver mais. A análise do donjuanismo é relevante para destacar o homem perante a temporalidade no absurdo, destacando ainda a privação de esperança, a apatia ao futuro e a paixão pelo presente, o momento privilegiado da ação e da conquista. Vale lembrar ainda que uma vida maior não pode significar outra vida, nem mesmo essa eternidade ridícula que chamam posterioridade (CAMUS, 1965b p. 149).

2.2 O ATOR

O segundo tipo de ilustração de homem absurdo³⁸ é o ator. O espetáculo é uma maneira de “capturar a consciência” (CAMUS, 1965b, p. 158) ao olhar para si mesmo, porém, adverte Camus, “não digo que os atores em geral obedeçam a tal chamada, que sejam homens absurdos, mas sim que seu destino é um destino absurdo que poderia seduzir e atrair um coração clarividente” (CAMUS, 1965b, p. 91). Como salientou Vicente Barreto, “nem todos os atores são homens absurdos, mas, todos participam de forma mais ou menos consciente de um destino absurdo, dependendo do grau de consciência. Eles vivem o momento” (BARRETO, 1971, p. 58). Sendo seu reino o perecível, de todas as glórias a sua é a mais provisória. Para Camus, todas as glórias são perecíveis, não apenas as do ator. O pensador franco-argelino nos fornece um exemplo: “Dentro de dez mil anos as obras de Goethe terão se transformado em pó e seu nome estará esquecido” (CAMUS, 1965b, p. 158). Desse modo, o ator diante da perecibilidade, volta-se para o imediato, a fim de viver a glória menos enganosa³⁹. Como observou Espínola, “a glória do ator é um tipo de glória experimentável em vida e ele tem consciência de quanto ela é efêmera” (ESPÍNOLA, 1998, p. 64). Já o escritor tem esperança em uma glória futura, que um dia seu talento seja reconhecido. Entretanto, para o ator não há esperança, sua obra é ou não reconhecida no instante de sua apresentação, desse modo percebemos que “o ator tem por excelência um destino absurdo” (ESPÍNOLA, 1998, p. 64).

³⁸ Os tipos de ilustrações que se seguem são derivados da exposição sobre o donjuanismo, mas ressaltando as particularidades que lhe são próprias.

³⁹ “De todas as glórias que nos são dadas a menos enganadora é aquela que se vive” (BARRETO, 1971, p. 58).

O escritor por mais medíocre que seja sempre alimenta a esperança de que um dia reconhecerão o seu gênio. O ator tem sucesso ou não. O ator deseja atuar e ser reconhecido agora e aqui. A representação durante o curto espaço de tempo de uma peça de vidas maravilhosas, de grandes destinos faz com que o ator seja o herói absurdo. O destino absurdo do ator reside na sua identificação com as vidas por ele representadas, mostrando como não existe fronteira entre aquilo que um homem quer ser e aquilo que ele é (BARRETO, 1971, p. 58).

Ao contrário do escritor, o ator não conserva a esperança. Um escritor, mesmo desconhecido, tem a expectativa que sua obra, um dia, dará testemunho do que ele foi. Do ator, nada permanecerá, seus gestos, sua respiração, seu hálito, não chegarão às futuras gerações⁴⁰. Seu legado é consumido no instante de sua apresentação (GERMANO, 2007, p. 180), “no máximo uma fotografia” (CAMUS, 1965b, p. 159) chegará às gerações posteriores. O ator, escolhendo o instante, opta por uma glória que se consagra e se experimenta a cada apresentação. “Para ele, não ser conhecido é não representar e não morrer sem vezes” (CAMUS, 1965b, p. 159), isto é, a cada apresentação, visto que, “dentro do curto espaço de tempo de um espetáculo, o ator faz o caminho que o homem leva a vida toda para fazer” (ESPÍNOLA, 1998, p. 65). Isto é, “a vida do actor não é mais que as inúmeras formas e destinos que representa no palco” (HENGELBROCK, 2006, p. 107. *Sic*), onde é possível “realizar inúmeras vezes as possibilidades de existir” (GERMANO, 2007, p. 179), sendo que ao representar é vivenciado uma infinidade de vidas e isso o faz “o herói absurdo por excelência” (HENGELBROCK, 2006, p. 107).

O ator precisa de três horas para ser Iago ou Alceste, Fedra ou Gloucester. Neste breve período, ele o faz nascer e morrer em cinquenta metros de tábuas. Nunca o absurdo foi tão bem ilustrado, nem por tanto tempo. Que síntese mais reveladora poderíamos desejar senão essas vidas maravilhosas, esses destinos

⁴⁰ Vale lembrar que Camus refere-se ao ator de teatro, não ao de cinema.

únicos e completos que se cruzam e terminam entre umas paredes e durante algumas horas? (CAMUS, 1965b, p.159).

Camus traduz o ator como o “mímico do perecível” (CAMUS, 1965b, p. 160) e, nesta arte, o corpo é fundamental, pois é por meio dele, o corpo, que é vivenciada a experiência do absurdo. O autor do *Mito de Sísifo* não se refere a qualquer teatro, mas ao grande teatro⁴¹, “aquele que permite o ator cumprir seu destino totalmente físico” (CAMUS, 1965b, p. 160), visto que essa arte é cifrada pelo corpo. Portanto, nota-se que a lei dessa arte é sensível, pois “quer que tudo cresça e se traduza em carne” (CAMUS, 1965b, p. 160). Todavia, o corpo é insuficiente. Máscaras, maquiagem e vestimentas são utilizadas para melhor representar os mais diferentes heróis, porém “o corpo torna-se objeto principal” (BARRETO, 1971, p. 58) para descrever a paixão, a felicidade, a tristeza, o ódio, a alegria etc. Nisto, o ator se contradiz, pois “o mesmo e entretanto tão diferente, tantas almas resumidas num só corpo” (CAMUS, 1965b, p. 161), mas não há problema, visto que uma das características do absurdo é ser em si mesmo uma contradição (CAMUS, 1965b, p. 119-120). Essa “multiplicação herética das almas” (CAMUS, 1965b, p. 161) em um mesmo corpo leva a Igreja condenar tal profissão por ser vista como a negação do eterno (ESPÍNOLA, 1998, p. 66). “Entrar na profissão era escolher o inferno. E a Igreja via neles seus piores inimigos. Alguns literatos se indignavam: ‘como negar a Molière os últimos socorros!’” (CAMUS, 1965b, p. 162. *Sic*). Citando Nietzsche, sem indicar a fonte, diz Camus, “o que importa não é vida eterna, mas a eterna vivacidade”.

Portanto, podemos identificar em cada cena a ética da quantidade, visto que “encontramos no ator a obstinação de tudo querer viver e tudo querer atingir. A experiência é sem futuro” (BARRETO, 1971, p. 59), não desistindo dos personagens

⁴¹ Citando Shakespeare e Molière. Também não podemos esquecer que o teatro foi uma grande preocupação de Camus, ele escreveu as peças *Calígula*, *Mal entendido (Le malentendu)*, *Estado de Sítio* e *Os justos*, atuou como ator, foi diretor de teatro e um dos fundadores do *Théâtre du travail* e do *Théâtre de l'équipe*. Além de adaptar *Os possessos* de Dostoiévski para o palco.

que ainda representaria. Dessa maneira, notamos que nada justificaria abandonar essa vida, seja por meio do suicídio físico ou desistindo de atuar⁴². Enfim, enquanto na figura de Don Juan há a constante realização de experiências amorosas, “o ator procura fazer o mesmo por meio da repetição quantitativa de experiências pela incorporação dos personagens” (SILVA, 2009, p. 67), por isso, Hengelbrock afirma que “filosoficamente, o actor não traz nada de novo” (HENGELBROCK, 2006, p. 106. *Sic*). Enfim, o ator é um homem absurdo que não desiste de representar, pois abandonar o palco seria uma forma de suicídio, isto é, a morte para o palco, seria o pior castigo, não a excomunhão por parte da Igreja. Portanto, ao ser “fiel à sua arte” (BORRALHO, 1984, p. 269), ele é fiel ao absurdo.

2.3 O CONQUISTADOR

A terceira ilustração de homem absurdo é a figura do conquistador. Apesar de nosso pensador não definir o que é o conquistador, ele o descreve mostrando que certamente não se trata de uma conquista militar. A conquista camusiana, tratada na segunda parte do *Mito*, não é a conquista territorial, “mas uma luta do homem contra seu destino” (MAGHAMES, 2003, p. 14), pois ele é alguém consciente de sua condição metafísica que procura dela escapar.

O conquistador, como Don Juan e o ator, escapa de si próprio. Don Juan escapa de si próprio em outras pessoas; o ator em papéis teatrais; e o conquistador

⁴² Desistir de atuar seria uma forma de suicídio (CAMUS, 1965b, p. 162).

procura atingir os últimos limites da condição humana no mundo e vive de acordo com os resultados dessa aventura intelectual (BARRETO, 1971, p. 59).

Afirma Camus, “no fim da vida, o homem percebe que passou anos confirmando uma única verdade. Mas só uma, se é evidente, basta para guiar sua existência” (CAMUS, 1975b, p. 164), e nossa época e suas atrocidades evidenciam uma verdade: o absurdo.

Antes de nossa época, os homens podiam definir o que era virtude para a sociedade e o indivíduo, entretanto, vivemos um tempo de violência, de massacre do humano, privados de paz, o que torna difícil a defesa destas virtudes, mas a constatação das dificuldades do nosso tempo não pode levar o homem a cruzar os braços; temos que escolher entre a contemplação e a ação (ESPÍNOLA, 1998, p.67).

Nossa época mostra o indivíduo como ele realmente é “ridículo e humilhado” (CAMUS, 1975b, p. 165). É por esse é o motivo que Albert Camus tanto se preocupou com o homem. Entre a história e o eterno, nosso filósofo escolhe a história. Isto é, entre a contemplação e a ação, Camus escolhe a ação, não há meio termo. “Isso se chama tornar-se homem” (CAMUS, 1965b, p. 165), ou seja, ter consciência de sua condição e lutar contra ela, mesmo sabendo da inexistência de vitória definitiva. Todavia, “não pensem que pelo fato de amar a ação precisei desaprender a pensar” (CAMUS, 1965b, p. 164), ressalva Camus. O franco-argelino recusa a possibilidade de viver nossa época acreditando no eterno: “Há Deus ou o tempo, a cruz ou a espada. Ou este mundo tem um sentido mais elevado que ultrapassa suas agitações, ou somente essas agitações são verdadeiras” (CAMUS, 1975b, p. 165). Privado do eterno, e a fim de ver com clareza, o conquistador procura aliar-se ao tempo. Ele “exalta e arrasa” (CAMUS, 1975b, p. 165) o homem ao mesmo tempo, proporcionando ao homem seus direitos. “Mesmo

humilhada, a carne é a única certeza” (CAMUS, 1965b, p. 166), por isso, a escolha pela luta absurda. Segundo as palavras deixadas no *Mito*, a conquista “está no protesto e no sacrifício sem futuro, e também aqui, não por causa do gosto da derrota. A vitória seria desejável. Mas só há uma vitória e ela é eterna” (CAMUS, 1965b, p. 166). Portanto, a conquista trata-se de uma reivindicação do homem contra seu destino, é o destino à sua frente que o conquistador desafia, “menos por orgulho do que por consciência de nossa condição sem perspectiva” (CAMUS, 1965b, p. 168).

Assim é o conquistador, um homem consciente de seu tempo e do momento histórico em que ele está inserido. “Percebe e compreende o momento histórico e com ele se identifica suportando toda sua tragédia” (BARRETO, 1971, p. 59), tendo consciência que não há causas vitoriosas, apenas causas perdidas e por elas – as causas perdidas – está disposto a lutar. Certo da impossibilidade de tocar o eterno e certo da impossibilidade de alguma certeza por essa via, o conquistador procura desafios mais emergentes e reais, ou seja, enfrentar sua própria condição humana. Não é sem razão que as igrejas, divinas ou políticas, são contra o conquistador, pois todas elas pretendem o eterno (CAMUS, 1965b, p. 167) e as verdades do homem absurdo estão às suas medidas, podendo tocá-las e senti-las.

Existe a possibilidade de escolher o que está distante, o que não pode tocar, mas para o conquistador, não existe essa opção. Ao negar o eterno e escolhendo a ação, ele faz sua escolha existencial. Ele escolhe o homem. “Ele libera o indivíduo das cadeias em que se encontra e através dele os homens receberão os seus direitos. Ele se realiza na medida em que consegue agir como se estivesse refazendo o próprio homem” (BARRETO, 1971, p. 60). Porém, ele sabe que seu esforço é inútil, sem futuro, absurdo. Sua luta é um protesto consciente que jamais alcançará a completa vitória.

O conquistador é o homem revoltado que luta contra sua própria condição, mesmo consciente da inexistência de vitória definitiva, “consciente de tudo isso, ainda luta contra tudo que oprime o homem” (ESPÍNOLA, 1998, p. 67), isto é, não desiste de sua luta, do fardo que tem que carregar.

Não pensem, porém, que isso me agrada: diante da contradição essencial, sustento minha humana contradição. Instalo minha lucidez no meio daquilo que a nega. Exalto o homem diante daquilo que o esmaga, e minha liberdade, minha rebeldia e minha paixão se unem nessa tensão, nessa clarividência e nessa repetição desmedida (CAMUS, 1965b, p. 166).

Sendo a vida absurda, o salto à instância superior deve ser negado, assim, resta ao homem uma atitude coerente perante sua condição, a revolta. Consciente da absurdidade da existência o homem negará tudo aquilo que o esmaga, mas essa negação converte na afirmação do próprio homem. Pois o revoltado se revolta contra seu destino injusto, contra sua condição ontológica. “O não, frente a seu destino, se transformará na afirmação da dignidade humana, negando a existência do eterno, afirmando a relatividade de tudo, afirmando o seu direito à felicidade do hoje, consciente que não existe amanhã” (ESPÍNOLA, 1998, p. 68). Portanto, de uma vida consciente segue-se uma vida revoltada, ou seja, em um protestar consciente.

A consciência dá grandeza à revolta. Enfrentar uma realidade que oprime, sabendo que não poderá alcançar a vitória, é grandioso. É a própria medida do valor do homem. Saber-se finito e viver. Ter plena consciência do sem-sentido e viver. Limitar-se ao relativo e abandonar o absoluto, agir, lutar, empenhar-se sem nada esperar de definitivo e sem ao menos perguntar para que. Assim é o homem e, assim, pode orgulhar-se de sua condição. Vivendo, despreza uma criação que não é a sua medida. O que derrota faz ao mesmo tempo sua vitória (GUIMARÃES, 1971, p. 60).

Ideologias e igrejas aspiram ao eterno e são intransigentes, exigindo de seus adeptos “a concordância total com suas idéias” (ESPÍNOLA, 1998, p. 69), por isso não são simpáticos ao conquistador. “As igrejas e partidos desconfiam do conquistador. Este sabe que a caridade ou salário, a verdade ou a justiça são usadas como fins secundários, que escondem as verdadeiras ambições. O herói camusiano trata com coisas concretas e por isso ninguém pode usá-lo para construir uma igreja ou um partido” (BARRETO, 1971, p. 60-61). Em nome de promessas, de um futuro promissor, de uma sociedade justa, as ideologias massacram o homem. Usando as palavras de Espínola, “as doutrinas enfraquecem o homem, tiram-lhe o peso da própria vida, peso este que o homem absurdo sabe ser necessário carregar sozinho” (ESPÍNOLA, 1998, p. 69).

Enfim, para concluir a análise camusiana das três ilustrações de vidas absurdas, percebemos que elas simbolizam, cada uma a sua maneira, um estilo de vida absurdo (CAMUS, 1965b, p. 169). Don Juan é sedutor que não coleciona mulheres, pois ele sabe que todo amor é efêmero e singular, por esse motivo não procura viver a qualidade de suas conquistas, mas a quantidade. Ele privilegia o presente, rejeitando o passado e não crê no amanhã. Suas experiências amorosas são vividas e esgotadas com necessidade de renovação. O amor para ele não é uma experiência infinita ou eterna. O ator vive o momento, seu reino é o perecível, e sua glória é efêmera. Ele não conserva a esperança, pois seu legado é consumido no instante de sua apresentação e nesse instante é apresentado, também, múltiplas possibilidades de existir. Essa figura é traduzida por Camus como um “mímico do perecível” (CAMUS, 1965b, p. 160) e dessa maneira é vivenciada sua experiência absurda. E, por fim, o conquistador é descrito como um homem forte e seguro de viver consciente a absurdidade, de viver constantemente essa grandeza, consciente e revoltado. E, para que um homem seja absurdo faz-se necessário a lucidez de sua própria condição. “O conquistador é um homem absurdo porque ele é

consciente de seus limites, de sua força e de sua luta constante, visto que seu destino permanece sempre o mesmo” (MAGHAMES, 2003, p. 15). Logo, essas três figuras sabem “viver à medida de um universo sem futuro e sem fraqueza” (CAMUS, 1965b, p. 170). E mais, a grandeza dessas figuras está em sua lucidez, na experiência da ética da quantidade e no protesto contra sua própria condição.

A CRIAÇÃO ABSURDA

3 A CRIAÇÃO ABSURDA

3.1 A CRIAÇÃO ABSURDA

Agora, ocupar-nos-emos com a reflexão estética, tão notória na obra camusiana, pois “a criação artística se situa no centro de suas ocupações” (COHN, 1970, p. 146). Seus principais textos sobre estética são os capítulos ‘A criação absurda’ e ‘A arte revoltada’, de *O mito de Sísifo* e *O homem revoltado*, respectivamente, além da conferência pronunciada na sala Pleyel em 20 de dezembro de 1948, intitulada ‘*Le témoin de la liberté*’, publicada em *Actuelles I* (1965i), e *Discours de Suède*, pronunciada em Estocolmo, em dezembro de 1957, também publicada em 1965 em sua obra completa. Os textos de crítica literária em que percebemos uma concepção estética são ‘A inteligência e o cadafalso’, ‘Herman Melville’ e ‘A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka’. Entretanto, nossa análise limitar-se-á à terceira parte de *O mito de Sísifo*, *O estrangeiro* e *Discours de Suède*, visto que se completam. *O mito* trata da criação absurda, *O estrangeiro* é um romance absurdo e *Discours de Suède* trata do papel do artista. Qual a motivação da obra de arte? Qual a finalidade da obra de arte? Qual o papel do artista? São questões que nortearão nossa pesquisa daqui em diante.

Logo no início da terceira parte de *O mito de Sísifo*, são apresentados os modos absurdos de vida, expostos anteriormente. Eles só são possíveis com a presença de um “pensamento profundo e constante que os impulsiona com suas forças” (CAMUS,

1965b, p. 173) e que Don Juan, o ator e o conquistador, por meio do amor, da encenação e da revolta, respectivamente, homenageiam a dignidade humana em uma empreita que o próprio homem encontra-se previamente vencido. No entanto, trata-se de manter-se fiel à primeira evidência, ou seja, de manter-se fiel ao confronto consciente entre o homem e o mundo, isto é, ao absurdo. Esse pensamento é suficiente para alimentar e guiar o espírito. “Trata-se de respirar com ele [o absurdo], reconhecer suas lições e encontrar sua carne. Nesse sentido, o deleite absurdo por excelência é a criação” (CAMUS, 1965b, p. 172). É justamente nesse semblante do absurdo que a obra de arte é “a oportunidade de manter a consciência e de fixar suas aventuras. Criar é viver duas vezes” (CAMUS, 1965b, p. 172). E é exatamente isso que faz o amante, o ator, o conquistador e os demais homens absurdos, “todos eles tentam imitar, repetir e recriar sua própria realidade” (CAMUS, 1965b, p. 174). Portanto, a criação é mimesis do absurdo. Percebemos, também, que tais homens não estão preocupados apenas com a descoberta do absurdo, mas com suas conseqüências, em legitimar paixões futuras, como a rejeição do suicídio e do salto ao Transcendente, como mostramos anteriormente. Assim, também, é a obra de arte absurda, ela não pretende explicar e resolver, mas de “sentir e descrever” (CAMUS, 1965b, p. 174), visto que Camus está persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação (BRISVILLE, 1962, p. 42). Notemos que “o absurdo é tensão existencial, não mera forma conceitual” (MADOZ, 2007, p. 349).

Descrever, para Albert Camus, é o propósito da criação absurda e de todo pensamento absurdo, pois “a obra de arte nasce da renúncia de racionalizar sobre o concreto” (CAMUS, 1965b, p. 176). O próprio movimento do absurdo que opõe o racional ao irracional, vida e morte, é a única certeza, mas uma certeza não conceitual (PINTO, 1998, p. 153). A explicação é estéril, porém “a sensação perdura e, com ela, os

incessantes chamados de um universo inesgotável em quantidade” (CAMUS, 1965b, p. 174). O universo do criador é o mesmo dos homens absurdos, pois os temas abordados pelo pensamento absurdo são, também, abordados no universo do criador, visto que a obra de arte “marca ao mesmo tempo a morte de uma experiência e sua multiplicação. É como uma repetição monótona e apaixonada pelos temas já orquestrados pelo mundo” (CAMUS, 1965b, p. 174). Portanto, a obra de arte, como Camus a entende, corrobora com o absurdo. Nela, encontramos suas contradições e de maneira alguma ela poderia ser mero entretenimento, alegria para os olhos ou uma fuga do problema fundamental. A criação é homóloga à noção do absurdo, que procede de um universo sem fundamento racionalizável, afirmando a impossibilidade de explicar e a disposição de descrever a realidade.

Seria um erro ver aqui um símbolo e acreditar que a obra de arte possa ser considerada um refúgio diante do absurdo. Ela é em si mesma um fenômeno do absurdo e a questão é apenas descrevê-lo. Não oferece uma saída para o mal do espírito. É, ao contrário, um dos sinais desse mal, que o repercute em todo o pensamento de um homem. Mas, pela primeira vez, tira o espírito de si mesmo e o coloca diante de outro, não para que se perca, mas para mostrar-lhe com um dedo preciso o caminho sem saída em que todos estão comprometidos (CAMUS, 1965b, p. 174-175).

Assim, o pensador e o criador têm o mesmo ponto de partida, a inadequação ontológica entre o homem e o mundo. Porém, vários pensamentos que tiveram o absurdo como ponto de partida não se mantiveram fiéis a essa constatação⁴³. Por isso, Camus se pergunta: “é possível uma obra absurda?” (CAMUS, 1965b, p. 173). Ou melhor, ele quer saber se o pensamento absurdo pode manter-se no romance, ou se

⁴³ Isso Camus denominou de “Suicídio Filosófico” (CAMUS, 1965b, p. 119-135). Essa questão foi investigada no tópico 1.5 deste trabalho.

nessa arte há sempre a tentação de explicar, de concluir. Essa questão nos levou a investigar se o romance pode ser uma arte absurda.

A relação entre arte e filosofia foi explorada desde a Grécia antiga. A reflexão de Platão sobre a poesia resultou na condenação dessa arte mimética (398a). Sabemos que a reflexão platônica sobre a obra de arte não se encontra apenas em *A República*. Também no *Fedro*, a pintura e os discursos escritos são repudiados; nas *Leis*, a arte egípcia é perdoada devido às suas regras imutáveis; no *Górgias*, é perguntado se a retórica não seria uma arte; no *Íon*, a inspiração poética é tratada; no *Filebo*, a dialética é colocada no ápice das artes (LACOSTE, 1986, p. 09-10). Não é nossa intenção nos ocupar detalhadamente sobre a relação entre poesia e filosofia em Platão, mas entendemos que é importante ressaltar a posição dele no que se refere à poesia.

Para nossa breve alusão ao filósofo grego teremos como referência *A República*. Contudo, como salienta Villela-Petit, Platão não é um iniciador da oposição entre poesia e filosofia, mas herdeiro da tradição (VILLELA-PETIT, 2003, p. 51).

Como notaram vários comentadores e tradutores da *República* (penso em Émile Chambry), bem como Hans-George Gadamer em sua conferência de 1934, “Platão e os poetas”, a crítica aos poetas não era nenhuma novidade. Daí a expressão de “velha divergência (ou disputa)” utilizada por Platão. Verifica-se ao mesmo tempo o quanto é errôneo lhe atribuir a origem da crítica aos poetas (VILLELA-PETIT, 2003, p. 55).

Conforme está em *A república*, a expulsão dos poetas é devido ao fato da poesia estar distante da verdade. Platão mostra que a poesia está há três graus da verdade,

sendo a Idéia, o primeiro grau; o sensível, o segundo grau; e, a poesia, o terceiro grau da verdade (597a-b). Isso mostra que a censura à poesia tem como pano de fundo a ontologia platônica. Devido a essa distância da verdade, ela é censurada, pois ela, a poesia, está intimamente ligada à formação do homem grego, visto que na época de Platão a poesia era freqüentemente utilizada “para nortear a vida e a ação política” (VILLELA-PETIT, 2003, p. 57).

A desconfiança de Platão em relação à poesia se situa no plano da ética e da educação e, por isso, a poesia deve ser expulsa da cidade. Ainda, segundo Villela-Petit, “a cidade que metaforicamente se trata é antes de mais nada é a da nossa própria alma. Para que ela seja bem governada, convém liberá-la das crenças e dos apegos incompatíveis com a justiça” (VILLELA-PETIT, 2003, p. 67). Assim, a poesia deve ser banida, porque ela não reflete a cidade proposta pelo autor de *A República*, já que ela está distante da verdade, isto é, da Idéia. Portanto, ela deve ser expulsa devido à visão distorcida do que é verdadeiro e bom para alma.

Como é sabido, suas respostas são totalmente negativas: 1) *a arte não desvela*, mas oculta o verdadeiro, *porque não conhece*; 2) *não melhora o homem*, mas o corrompe *porque é mentirosa*; *não educa*, mas deseduca (REALE, 1994, p. 171. Grifos no original).

A missão educativa, para o filósofo grego, está ligada à teoria das Idéias. Assim, Platão reivindica para filosofia o papel da educação. O combate de Platão à poesia é um combate da verdade contra a aparência, visto que o mundo da poesia é o mundo da aparência, pois ela está distante do verdadeiro conhecimento: “Os poetas não fizeram mais que representar imagens reflexas da *areté* humana, sem, porém, captarem a

verdade, razão porque não podiam ser autênticos educadores de homens” (JAEGER, 2001, p. 984). Com isso conclui Platão que a poesia influencia de maneira negativa a alma dos cidadãos e que o papel educativo compete à filosofia. Assim, Platão faz a nítida distinção entre poesia e filosofia.

Segundo Camus, não há oposição entre arte e filosofia (CAMUS, 1965b, p. 175). Os partidários da distinção entre arte e filosofia argumentam que o filósofo é aquele que cria sistemas e o artista cria diferentes obras. Para Camus, esse argumento não se sustenta, pois as expressões artísticas exprimem uma mesma preocupação. A necessidade de renovação em arte é falsa, é um preconceito (CAMUS, 1965b, p. 175). O artista, pela mesma razão que o pensador, compromete-se e transforma-se em sua obra. Afirmar que cada uma dessas disciplinas tem suas particularidades é verdadeiro, mas é vago.

Em oposição ao artista, afirma-se que nenhum filósofo jamais criou vários sistemas. Mas isso é verdade na medida em que nenhum artista expressou mais que uma única coisa sob diversas facetas (CAMUS, 1965b, p. 175).

O que faz tanto o artista quanto o filósofo é uma constante recriação de sua obra. No prefácio à segunda edição de *O avesso e o direito* Camus afirma que “cada artista conserva dentro de si uma fonte única” (CAMUS, 1965a, p. 05) e sua fonte está em *O avesso e o direito*, logo, suas obras posteriores são desdobramentos dessa. Da mesma maneira ocorre com os demais filósofos. Ao olharmos a obra do filósofo analítico Gottlob Frege, percebemos que toda sua obra é o desdobramento de seu problema filosófico, fundamentar a matemática em bases lógicas, assim, toda sua vida intelectual

foi voltada a esse problema⁴⁴. Notamos que a idéia de renovação da obra de arte é falsa e que tanto o artista como o pensador se comprometem com sua obra, eles podem ser monótonos tanto na criação artística quanto na criação de sistemas. Portanto, não há limite preciso entre arte e filosofia. Segundo o pensador franco-argelino, “não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e para amar. Elas se interpenetram e a mesma angústia as confunde” (CAMUS, 1965b, p. 176). Em Camus, tanto o ensaio filosófico quanto o discurso ficcional têm a disposição de atingir um saber sobre o homem e sobre a realidade, pois o pensamento é resultado de uma reflexão sobre a existência. No caso da literatura, por meio de metáforas literárias, é dito ao homem verdades sobre sua própria condição.

A obra absurda exige um artista consciente. Assim, a obra será, também, lúcida, pois o pensamento absurdo está nela inserido e com ele todo o drama da existência humana e suas contradições. A criação é uma maneira de manter viva a consciência de um universo mecânico e privado de sentido. Percebermos, então, que “a obra absurda exige um artista consciente de seus limites e uma arte em que o concreto não signifique nada além de si mesmo. Ela não pode ser o fim, o sentido e consolo de uma vida” (CAMUS, 1965b, p. 176). Portanto, a obra de arte se encontra na medida em que o homem, reconhece seus limites. Isso, afirma o autor do *Mito*, “trata-se de uma regra estética” (CAMUS, 1965b, p. 176). É relevante ressaltar que a obra é recorte da experiência de seu autor, porém não se trata de uma explicação. Camus recusa toda literatura explicativa, descrever é a ambição do pensamento absurdo e, conseqüentemente, da criação absurda. A obra de arte não vai explicar nem tentar resolver um problema insolúvel (ESPÍNOLA, 1998, p. 71), “o problema para o artista

⁴⁴ *Fundamentos da Aritmética* (Tradução de Luís Henrique dos Santos. São Paulo: Abril Cultura, 1974), *Sobre a justificação científica de uma conceitografia* (Tradução de Luís Henrique dos Santos. São Paulo: Abril Cultura, 1974), e vários artigos de *Lógica e filosofia da linguagem* (Tradução de Paulo Alcoforado. São Paulo: Cultrix e EDUSP, 1978) mostram isso claramente.

absurdo é adquirir o saber-viver que supera o saber-fazer” (CAMUS, 1965, b, p. 176). Aqui deve ser entendido o saber-viver como o sentir e refletir sobre o drama humano que a própria obra ilustra e o saber-fazer o estilo que o autor escreve. A criação absurda é uma consequência de uma reflexão sobre a existência humana, o que faz dela uma filosofia posta em imagens, pois o filósofo aqui estudado pensa “segundo as palavras, não segundo as idéias”⁴⁵ (CAMUS, s/d, p. 307).

Portanto, “os grandes romancistas são romancistas filósofos, ou seja, o contrário de escritores de teses. Vejam Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka, só para citar alguns” (CAMUS, 1965b, 178). Esses autores escolheram escrever por imagens, eles estão “persuadidos da inutilidade de todo princípio de explicação e convencidos da mensagem instrutiva da aparência sensível” (CAMUS, 1965b, p. 178).

Da mesma maneira que investigamos se é possível viver sem apelo, agora a questão é saber se é possível criar sem apelo. Segundo Camus, é preciso “saber se, quando se aceita viver sem apelo, pode-se também aceitar trabalhar e criar sem apelo e qual é o caminho que leva a essa liberdade” (CAMUS, 1965b, p. 179). O método utilizado na investigação sobre a criação absurda é o mesmo utilizado até o momento, isto é, suas verdades devem ser sensíveis, sem o salto à Divindade e descrever a inadequação entre o homem e o mundo.

⁴⁵ “Só se pensa através de imagens. Se queres ser filósofo, escreve romance” (CAMUS, s/d, 18), escreve Camus em seus *Primeiros cadernos*.

Se nela não se respeitam os mandamentos do absurdo, se ela não ilustra o divórcio e a revolta e se sacrifica às ilusões e suscita a esperança, então não é mais gratuita. Já não posso me afastar dela. Minha vida pode encontrar ali um sentido: isso é ridículo. Ela não é mais o exercício de desapego e de paixão que consome o esplendor e a inutilidade da vida humana (CAMUS, 1965b, p. 179).

O artista não cria para dar esperança ou atribuir um sentido à vida, mas para fixar a falta de sentido. “A obra verdadeiramente absurda não se compromete com nenhum sentido” (LUPPÉ, 1963, p. 60), ela não explica a vida, é ridículo encontrar em tal obra um sentido para a vida. “A obra é assim *inútil* (LUPPÉ, 1963, p. 61. Grifo no original). No romance, a tentação de explicar e o desejo de concluir não são efetivados, já que a consciência não abandona sua primeira evidência em prol de uma ilusão, de uma conclusão. Dessa maneira, notamos que o que vale para as demonstrações de vidas absurdas, vale, também, para a criação. A criação absurda é “*uma* das atitudes possíveis para o homem consciente do absurdo” (CAMUS, 1965b, p. 180. Grifo no original). Porém, a criação pode seguir o mesmo caminho de certas filosofias, isto é, partir da constatação da absurdidade da existência e não manter-se fiel a essa verdade. Para ilustrar esse tipo de obra, Camus analisa *Os possessos*, de Dostoievski.

Posso então escolher, para minha ilustração, uma obra que reúna tudo o que marca a consciência do absurdo, cujo começo seja claro e o clima, lúcido. Suas conseqüências nos instruirão. Se nela o absurdo não é respeitado, saberemos através de que viés a ilusão se introduziu. Um exemplo preciso, um tema, uma fidelidade de criador serão então suficientes (CAMUS, 1965b, p. 180).

Dostoievski, em *Os possessos*, coloca a questão do sentido da vida, realizando problematizações morais que exigem soluções extremas. Ele ilustra o sem-sentido e suas conseqüências na vida do homem. Na obra de Dostoievski, a lucidez do homem

perante a falta de sentido da vida e a recusa da idéia de Deus suscitam, no homem, inquietações e a dificuldade de se tomarem decisões. O escritor russo está convencido que “a existência é enganosa *ou* é eterna, [...] a existência humana é um perfeito absurdo para quem não tem fé na imortalidade” (CAMUS, 1965b, p. 182. Grifo no original). Entretanto, a conseqüência que o interessa é a última. Citando Dostoievski, afirma Camus:

‘Visto que a resposta às minhas perguntas sobre a felicidade que recebo da minha consciência é de que só posso ser feliz em harmonia com o grande todo que não concebo, nem nunca poderei conceber, é evidente...

‘... Visto que, enfim, nesta ordem de coisas, assumo ao mesmo tempo o papel de querelante e de querelado, de acusado e de juiz, e visto que julgo totalmente estúpida essa comédia por parte da natureza, e até considero humilhante, por minha parte, aceitar interpretá-la...

‘Na minha qualidade indiscutível de querelante e querelado, de juiz a acusado, condeno essa natureza que, com tão impudente desaforo, fez-me nascer para sofrer – eu a condeno a ser aniquilada comigo’ (Dostoievski *apud* CAMUS, 1965b, p. 182).

Assim, percebemos que o personagem suicida de Dostoievski elimina sua própria vida, porque no plano metafísico ele está humilhado, trata-se de um suicídio contra a natureza humana, uma natureza que o fez nascer para sofrer. Com essa idéia, ele se prepara para a morte. Esse tipo de suicídio é denominado por Camus de suicídio lógico. Mediante sua auto-eliminação, Kirilov se vinga da natureza, “o suicídio lógico se leva a cabo por vingança” (MADOZ, 2006, p. 32). Se a existência não é como desejada, posso eliminá-la com o suicídio.

Ainda na parte que Camus analisa o escritor russo, ele nos fala sobre o suicídio superior que se caracteriza com uma revolta contra Deus. O personagem de Dostoievski

vive uma contradição insuperável: a tensão entre a necessidade de Deus e a impossibilidade de crer em Deus. Essa tensão o conduz ao suicídio superior que é um misto de revolta, liberdade, vingança e insubordinação a Deus, é não venerar nenhum Ser imortal. É necessário que Deus exista para dar um sentido à sua existência, mas como Kirilov não o encontra, ele se mata para dá sentido à sua morte (ESPÍNOLA, 1998, p. 75).

Kirilov é, então, um personagem absurdo – mas com uma ressalva essencial: ele se mata. Mas é ele mesmo quem explica essa contradição, de tal maneira que revela ao mesmo tempo o segredo absurdo de toda sua pureza. Acrescenta, de fato, à sua lógica mortal uma ambição extraordinária que dá ao personagem toda a sua perspectiva: ele quer se matar para tornar-se deus (CAMUS, 1965b, p. 183).

A lógica do raciocínio de Kirilov é a seguinte: se Deus existe tudo depende dele, e os homens nada podem fazer contra sua onipotência, porém, se ele não existe, estamos abandonados no mundo e tudo depende de nós. Assim, matar Deus é tornar-se deus, “é apenas ser livre nesta terra, não servir a um ser imortal. É, sobretudo, naturalmente, extrair todas as conseqüências dessa dolorosa independência” (CAMUS, 1965b, p. 184). Logo, se Deus não existe, Kirilov é deus. Se Ele não existe, Kirilov deve se matar para declarar sua insubordinação, independência e sua revolta, trazendo a divindade para a terra, isto é, para o campo do sensível. Não se trata de um Deus-homem, mas de um homem-deus. Para Kirilov, o próprio Cristo não foi um Deus-homem, mas um homem-deus.

De fato, Kirilov imagina por um instante que Jesus, ao morrer, *não se encontrou no paraíso*. Soube então que sua tortura tinha sido em vão. ‘As leis da natureza’ diz o engenheiro, ‘fizeram Cristo viver em meio à mentira e morrer por uma mentira’. Somente nesse sentido, Jesus encara todo o drama humano. É o homem perfeito, porque é aquele que realizou sua condição mais absurda. Não é o Deus-homem, mas o homem-deus (CAMUS, 1965b, p. 184).

A divindade é terrena e a independência a qualquer forma de Transcendência é a propriedade marcante. Agora acreditamos ter esclarecido em que sentido Kirilov afirma a sua divindade negando a Divindade extraterrena.

Mas por que o suicídio? O assassinato metafísico não seria suficiente? Para o personagem de Dostoievski examinado aqui, o suicídio é uma marca de seu amor pela humanidade. Trata-se de uma alteridade do suicídio, de uma pedagogia da rejeição da existência. Kirilov mostra a outros o caminho a seguir, por considerar a condição humana indigna.

Kirilov deve se matar por amor à humanidade. Deve mostrar a seus irmãos uma via real e difícil que ele será o primeiro a percorrer. É um suicídio pedagógico e, por isso Kirilov se sacrifica. Mas, mesmo sendo crucificado, não será enganado. Continua sendo homem-deus, persuadido de uma morte sem futuro, penetrado por uma melancolia evangélica. [...] Mas, morto ele e esclarecidos por fim os homens, esta terra se povoará de czares e se iluminará com a glória humana. O tiro de pistola de Kirilov será o sinal da última revolução. Não é o desespero, então, o que o empurra para a morte, mas o amor do próximo por si mesmo (CAMUS, 1965b, p. 185).

Portanto, Dostoievski coloca questões absurdas em seus personagens. Ele instaura uma “lógica até a morte” (CAMUS, 1965b, p. 186), onde o suicídio é permitido. Porém, como suas idéias sobre o suicídio lógico provocaram críticas, ele fez uma inversão metafísica em seu *Diário*: “a fé na imortalidade é tão necessária para o ser

humano (que sem ela acaba por se matar) porque se trata de um estado normal da humanidade. Sendo assim, a imortalidade da alma humana existe sem qualquer dúvida” (Dostoievski *apud* CAMUS, 1965b, p. 186). De onde vêm essa certeza, essa esperança, essa conclusão? Seu salto é tão injustificado quanto o salto dos filósofos, analisados anteriormente, que cometeram o suicídio filosófico. Eles têm o absurdo como ponto de partida, mas não se mantêm fiéis a essa verdade. Assim, percebemos que o autor russo cometeu o salto, mas por meio de sua arte, transformando o sofrimento em esperança. Certamente ele não é um escritor absurdo, pois no absurdo não há esperança nem conclusão⁴⁶. Como dissemos acima, o absurdo não conclui, descreve. Dessa forma, Dostoievski não é um autor absurdo, mas um autor que coloca o problema do absurdo. Ele “não é então um romancista absurdo que nos fala, mas um romancista existencial” (CAMUS, 1965b, p. 187), afirma Camus. Enfim, a questão colocada por Dostoievski, isto é, se a existência é enganosa ou é eterna (CAMUS, 1965b, p. 182), é respondida da seguinte maneira: “a existência é enganosa e é eterna” (CAMUS, 1965b, p. 188. Grifo no original). Contudo, ressalva Camus que uma regra do artista, “leva-o a dizer não aquilo que lhe agrada, mas aquilo que é necessário” (CAMUS, 1998, p. 17). Essa conclusão caracteriza Dostoievski como um escritor de tese, isto é, um escritor em que o pensamento prevalece sobre o estilo. Ele pretende demonstrar idéias, desenvolver raciocínios, a fim de chegar a uma conclusão. Logo, ele não é autor de uma obra propriamente absurda, visto que ela explica, conclui, oferece uma resposta, não se limita à descrição (ESPÍNOLA, 1998, p. 73). O escritor absurdo escreve por imagens, não por raciocínio, pois o escritor absurdo, como foi afirmado, está persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível.

⁴⁶ “Uma obra absurda, pelo contrário, não dá respostas, eis toda a diferença” (CAMUS, 1965b, p. 187).

3.2 ABSURDIDADE EM *O ESTRANGEIRO*

O estrangeiro é um romance curto, dividido em duas partes que se completam. A primeira relata a vida modesta de um funcionário de um escritório em Argel, envolvido por três acontecimentos principais: a morte da própria mãe, o sentimento de estrangeiridade diante desse fato e o assassinato do árabe. A segunda parte inicia-se com a prisão de Meursault, protagonista e narrador do romance, seu julgamento e sua condenação à morte.

O estrangeiro se inicia com a notícia da morte de sua mãe em um asilo em Marengo. Meursault assiste ao enterro sem manifestar qualquer sinal de dor e pesar, ele foi um estrangeiro ao ritual fúnebre. Recusando por duas vezes ver a mãe, a primeira quando o porteiro se ofereceu para desparafusar o caixão (CAMUS, 1982, p. 158), e a segunda, no início do dia, quando o diretor do asilo o perguntou se desejaria ver sua mãe pela última vez (CAMUS, 1982, p. 166-167). Fumou durante o velório, dormiu, não sabia a idade de sua mãe, partiu do cemitério sem ficar uns momentos após o enterro. Um dia após a morte de sua mãe, encontrou Maria Cardona, uma antiga amiga do escritório com quem tomou banho de mar, foi ao cinema assistir um filme cômico e com ela iniciou uma relação amorosa. Em seu julgamento, Meursault explica a seu advogado porque não teve pena de sua mãe no dia do enterro: “minhas necessidades físicas perturbavam freqüentemente meus sentimentos”. Ele estava cansado nesse dia e não percebeu muito bem o que se passou, mas que preferia que sua mãe não estivesse morta. Em Marengo, a cidade onde é localizado o asilo, faz bastante calor. Não dá tempo de se acostumar com a idéia que sua mãe morreu. Diz o porteiro a Meursault:

“aqui não há tempo, mal nos habituamos à idéia e temos de correr atrás do carro funerário” (CAMUS, 1982, p. 160-161).

Sua vida é monótona. Ele acorda, pega o bonde para ir ao trabalho, almoça sempre no restaurante do Celeste, fica na janela vendo o domingo passar. Sua vida é mecânica e submissa às sensações imediatas do presente, do dia-a-dia. O hábito, a vida maquinal, é uma forte característica dessa obra camusiana. Na vida, acostumamo-nos a tudo. Sua mãe, devido ao hábito, chorava bastante quando foi ao asilo, mas depois choraria se a tirassem de lá, ainda devido ao hábito. Devido a sua vida mecânica, após a vigília, quando o sol nasceu, ele lembrou de que naquela hora deveria ir ao trabalho: “Pensei nos colegas do escritório. A esta hora, levantavam-se para ir ao trabalho” (CAMUS, 1982, p. 166). Os dias se repetiam: “Pensei que passara mais um domingo que mamãe estava enterrada, que ia regressar ao meu trabalho e que, no fim das contas, continuava tudo na mesma” (CAMUS, 1982, p. 181). E ainda observa “uma mulher estranha” (CAMUS, 1982, p. 206) almoçar de maneira autômata no restaurante do Celeste.

Com muito cuidado, sublinhou um a um quase todos os programas. Como a revista tinha umas onze páginas, continuou esse trabalho metodicamente durante quase toda a refeição. [...]. Depois levantou-se, vestiu o casaco com os mesmos gestos precisos de autômato e saiu (CAMUS, 1982, p. 205).

A convite de Raimundo, seu vizinho de apartamento, ele aceita ir com Maria passar o fim de semana na casa de praia de Masson, um amigo de Raimundo. Na praia Meursault presencia uma briga de Raimundo e Masson com dois árabes. Pouco tempo depois, o protagonista de *O estrangeiro* volta à praia com o revólver que tinha confiscado de Raimundo. Lá, encontra um dos árabes armado com uma navalha. Nela, o

sol reflete e ofusca sua visão, o que o levou a disparar contra o árabe e depois com o corpo caído, disparou mais quatro vezes. Vale lembrar ainda que os personagens da primeira parte são identificados por nomes próprios: Maria, Celeste, Masson, Raimundo, Salamano. Todos eles são indivíduos que vivem o dia a dia, que se satisfazem com prazeres corriqueiros, assim como Meursault.

O estrangeiro, escrever Carvalho, “não é um romance sobre a Argélia, mas um romance argelino” (CARVALHO, 2009, p. 124). Os homens de Belcourt, um pobre bairro de Argel onde Camus viveu a infância, têm uma vida simples, como a de Meursault.

Os argelinos que convivem com Meursault são *pieds-noirs* de origem modesta: colegas de trabalho, vizinhos, empregados, almoxarifes, donos de botequim, entre muitos outros de semelhante condição. Camus conheceu, pessoalmente, muitos deles e não precisou fazer grande esforço para imaginar os outros personagens, pois, convivia todos os dias com seus semelhantes. Sabe-se que o episódio do enterro de uma anciã, no asilo de Marengo, origina-se realmente de uma experiência realmente vivenciada. (CARVALHO, 2009, p. 125).

Na segunda parte do romance Meursault vai responder pelo assassinato do árabe, em um processo que se prolonga por onze meses. Porém, o centro do processo não está no assassinato do árabe, mas a indiferença de Meursault aos valores morais convencionais. Seus comportamentos são levados contra ele a partir de valores dominantes na sociedade, a qual Meursault é um estranho, um estrangeiro. Esse foi o motivo de sua condenação à pena capital. Mas antes de sua execução, ele se revoltou contra o capelão que veio-lhe consolar e transmitir-lhe esperança. Maria também o pediu para ter esperança, mas ele sentia saudade dela, fora isso, não sabia muito bem em que é que haveria de ter esperança. Meursault não deseja uma vida extraterrena, uma outra vida que ele poderia se interessar seria “uma vida onde pudesse se lembrar dessa”

(CAMUS, 1982, p. 295), porém ele não tinha muito tempo e não deseja perder com essas discussões, pois nenhuma das verdades do capelão “valia um cabelo de mulher” (CAMUS, 1982, p. 295). Para o franco-argelino o drama da existência humana é ausente de transcendência.

Não sei se este mundo tem um sentido que o ultrapassa. Sei que não conheço esse sentido e que por ora me é impossível conhecê-lo. O que significa, para mim, significado fora de minha condição? Eu só posso compreender em termos humanos. O que eu toco, o que me resiste, eis o que compreendo (CAMUS, 1976b, p. 136).

O condenado não rejeita apenas a esperança, mas também os valores morais tradicionais e a superficialidade de seu julgamento. Na segunda parte, os personagens são anônimos: o juiz, os policiais, o capelão, os advogados, todos são apresentados sem nomes próprios, “são identificados nos papéis que desempenham no grande teatro, que é o processo judicial” (CARVALHO, 2009, p. 134).

Como foi dito acima, as duas partes se completam. Os acontecimentos aparentemente insignificantes da primeira parte são retomados na segunda. Além de não apenas os personagens da segunda parte do romance desempenharem um papel.

Em seu nível próprio, mais modesto, e de uma maneira certamente mais sutil, os comparsas de Meursault, tal como ele mesmo os descreve, também representam diferentes papéis. O velório de que participam os idosos do hospício, o enterro, o passeio no domingo, o pequeno autômato do restaurante (CARVALHO, 2009, p. 135).

Nessa obra, Camus mostra que uma obra de arte para ser criada e entendida precisa ser situada no contexto social, pois uma obra de arte está carregada de elementos

nascidos do imaginário que são delimitados pela realidade. *O estrangeiro* é um romance transfigurado em imagens (CARVALHO, 2009, p. 121), nele, seu autor procura descrever a realidade. Esse curto romance foi escrito com o firme propósito de descrever o absurdo com um grito de revolta contra o próprio absurdo: “A revolta final de Meursault não tem por alvo seus juízes, mas o destino de morte que contamina o gozo” (PINTO, 1998, p. 132). Nessa obra, Camus não pretende transmitir toda experiência do real, tampouco uma explicação do real. Ela é composta de fragmentos extraídos da experiência de seu autor, “ao ler o romance, o leitor não sabe quando as coisas aconteceram. O texto é abundante em anotações concretas que se originam diretamente da experiência vivida por Camus, como se pode comprovar através de seus *Cadernos*” (CARVALHO, 2009, p. 123). *O estrangeiro* é uma miscelânea de uma experiência vivida e do pensamento artístico criativo. Essa obra não é um romance de tese, porque não está a serviço de uma ideologia, não conclui, não demonstra uma teoria.

Durante sua jornada no *Argel Républicain*, Camus conhece a lógica do aparelho judiciário, os excessos da eloquência judiciária, o uso de discurso indireto que transparecia a subjetividade do narrador. O próprio Meursault está presente em seu julgamento como réu e como observador o que o propicia, também, a percepção da lógica judiciária (CARVALHO, 2009, p. 126-127)

Seria Meursault culpado? Ele não declara sua inocência, mas a confissão do assassinato, “matei por causa do sol”, afirmou Meursault em várias partes do romance. Contudo, seu julgamento foi um desenrolar dele não ter chorado no enterro da mãe. Grita o advogado de Meursault: “– Enfim, estão a acusá-lo de ter matado um homem ou de lhe ter morrido a mãe?” (CAMUS, 1982, p. 267). Segundo Sartre, o protagonista de

O estrangeiro não é “nem bom nem mau, nem moral nem imoral” (SARTRE, s/d, p. 177). Essas categorias não fazem parte de seu universo absurdo.

A referida obra camusiana mostra um homem face ao mundo, que procura viver sem amanhã, sem esperança, sem ilusão de uma promessa extraterrena, isto é, sem abandonar suas certezas e, nesse universo, o homem absurdo afirma sua revolta. Meursault não se justifica, ele “é *inocente*” (SARTRE, s/d, p. 177. Grifo no original). Ele não se justifica, “inocente é aquele que não explica” (CAMUS, p. 70), escreve Camus em seus *Cadernos*. Ele não mente, recusa-se a entrar no jogo.

E agora compreendemos plenamente o título do romance de Camus. O estrangeiro que ele quer descrever é justamente um desses terríveis inocentes que fazem o escândalo de uma sociedade porque não aceitam as regras de seu jogo (SARTRE, s/d. p. 120).

Essa obra não explica o que é um homem absurdo. O absurdo não se explica, o absurdo se descreve. Tampouco se trata de uma romance de tese. Segundo Sartre, “Camus tão-somente propõe e não se preocupa em justificar o que é, por princípio, injustificável” (SARTRE, s/d, p. 121). Contudo, *O mito*, irá nos mostrar o universo do romance: “limitado, mortal e revoltado” (CAMUS, 1965b, p. 191). Para Sartre, *O estrangeiro* seria uma versão romanceada de *O mito de Sísifo* (SARTRE, s/d, p. 121), uma obra que respira os mandamentos do absurdo, que representa a nudez de um homem perante a inadequação ontológica entre o homem e o mundo.

Como foi colocado no primeiro capítulo deste trabalho, Camus distingue ‘noção do absurdo’ e ‘sentimento do absurdo’. *O estrangeiro* está no âmbito do sentimento do absurdo, esse sentimento esplêndido e, ao mesmo tempo, miserável, tem como efeito

provocar no leitor uma sensação de mal-estar diante da existência. Essa obra seria um romance que ilustra o sentimento de divórcio entre o homem e o mundo.

Poderíamos dizer que *O mito de Sísifo* visa nos dar essa *noção* e que *O estrangeiro* quer nos inspirar esse *sentimento*. A ordem de publicação das duas obras parece confirmar essa hipótese: *O estrangeiro*, lançado primeiro, nos mergulha sem comentários no ‘clima’ do absurdo; o ensaio vem em seguida para iluminar a paisagem. Ora, o absurdo é o divórcio, o deslocamento. *O estrangeiro* seria então um romance do deslocamento, do divórcio, do desterro (SARTRE, s/d, p. 124).

Segundo a acusação, Meursault matou a mãe moralmente, por isso, ele merece ser condenado com o mesmo castigo de um parricida⁴⁷. E, assim, ele foi condenado à morte, por não chorar no enterro da mãe. Ainda, segundo a acusação, ele assistiu ao enterro com um coração de assassino, o primeiro crime o preparou para o segundo, o assassinato do árabe. O absurdo aqui é perfeitamente claro. Em *O mito de Sísifo*, Camus nos dá três exemplos do absurdo, entre eles, um veredito que não está de acordo com as provas apresentadas (CAMUS, 1965b, p. 120). *O estrangeiro* é um romance absurdo. A condenação do protagonista é desproporcional ao crime que cometeu, “Meursault foi condenado à morte não por aquilo que fez, mas por aquilo que é” (CARVALHO, 2009, p. 138), isto é, um estrangeiro aos valores tradicionais. Meursault não mente. Ele não entra na farsa do julgamento. Esse comportamento o condenou à morte.

Ocorre que o perfil que o autor traça do personagem não se caracteriza por aspectos negativos: trata-se de um homem modesto, sincero, sem ambições, que nada vê além do momento presente, portanto, um ser essencialmente inofensivo. Para justificar o erro judiciário, é preciso encontrar um pretexto: o assassinato não premeditado do árabe (CARVALHO, 2009, p. 139).

⁴⁷ No romance, após esse julgamento iria ser julgado um parricida.

Em *O estrangeiro*, Meursault é acusado de um duplo homicídio: matar um árabe e matar moralmente a mãe. Segundo José Jackson de Carvalho (2009, p. 146-148), o assassinato do árabe também é um duplo homicídio. Primeiro Meursault dá um tiro e depois, com o árabe caído, dispara mais quatro vezes. Mas o que significa matar um árabe? O que essa figura representa para Camus? Certamente, essa obra não é uma obra racista. As injustiças sofridas pelos árabes foram denunciadas pelo franco-argelino no jornalismo.

O árabe representa duas pessoas diferentes, mas para identificá-las é preciso recorrer à sua biografia. Quando Camus era criança, sua mãe teve um amante, mas seu tio Étienne não aceitava essa relação da irmã, o que a levava a encontrá-lo apenas às escondidas. Até que em um encontro imprevisto entre o tio e o amante da mãe acabou em uma briga. Essa história é narrada em *O estrangeiro* onde o trio é composto por Raimundo, sua amante e o irmão de sua amante, o árabe.

A única diferença é a entrada em cena de um quarto personagem, o narrador que, colocando-se ao lado de Raymond, assassinará o Árabe, em seu lugar. O primeiro assassinato não é, propriamente falando, edipiano, porquanto a vítima é um irmão, e não um pai. Existe, entretanto, uma certa relação com a mãe, que este irmão ciumento e possessivo trata como se fosse seu marido. Nessa hipótese o árabe seria o substituto do tio Étienne, e a cena do assassinato cometido por Meursault, a repetição aproximada da distante 'rixa violenta' a que Camus, então criança, de forma constrangedora, teve que assistir (CARVALHO, 2009, p. 147).

Já o segundo assassinato é diretamente edipiano. Em uma noite, Camus, agora não mais criança, foi chamado às pressas à casa de sua mãe, pois ela tinha sido violentada por um desconhecido. Camus, então, passou a noite ao lado de sua mãe. De acordo com os habitantes do bairro, o agressor era um árabe. Esse relato levou Carvalho a crer que o agressor da mãe de Camus está presente em *O estrangeiro*.

No imaginário do romancista, Meursault mata, com o primeiro tiro, o Árabe envolvido no litígio entre ele e Raymond [...]. E, em um segundo momento, com quatro tiros subseqüentes, mata o ‘segundo Árabe’ (ambos – o real e o imaginário – encarnados numa mesma e única pessoa). Esse segundo, no seu imaginário, era o agressor da mãe de Camus (CARVALHO, 2009, p. 147).

Enfim, *O estrangeiro* não é apenas uma obra que coloca o problema do absurdo, mas uma criação propriamente absurda. Meursault sempre viveu conforme as regras do absurdo, ele é um homem sem esperança, sem perspectiva, sem ambição. Sua vida limita-se à simplicidade do dia a dia. Meursault não entra no jogo da sociedade: ele não mente.

O comportamento de Meursault constrange as pessoas porque, de certa forma, desmascara a ficção do mito coletivo e a hipocrisia que a exprime: o amor filial como um dado naturalmente humano. Ele tem sua forma própria de manifestar afeto por sua mãe. Forma que não coincide com aquela dominante na sociedade em que vive, perante a qual é um estranho, um estrangeiro (CARVALHO, 2009, p. 154).

O estrangeiro é fiel ao absurdo. Interroga-se sobre os valores por meio de uma narrativa que não apenas narra, mas descreve o real elaborando uma visão de mundo. Nele, Camus descreve a realidade: o abandono de um homem no mundo privado de esperança, a condenação à morte que não conduz ao desespero, mas à revolta e ao amor pela vida. Logo, essa obra é uma filosofia posta em imagem.

Na narrativa dessa obra, “cada frase é um presente” (SARTRE, s/d, p. 129). Em suas frases, o mundo se desmorona e se ergue, “o mundo desaba e renasce a cada pulsão temporal” (SARTRE, s/d, p. 131), como Sísifo com sua pedra. Meursault vive, portanto, na “gratuidade e na sucessão de presentes que a sua escrita cria” (PINTO, 1998, p. 126).

As experiências e as frases são equivalentes. Enfim, *O estrangeiro* é uma obra que segue os mandamentos do absurdo e ao mesmo tempo é contra o absurdo em seu grito de revolta. Como o absurdo, a obra também não tem definição. Ela não é propriamente uma narrativa, apesar desse termo ter sido utilizado neste trabalho, porque a narrativa explica, ordenado por um encadeamento cronológico. Como Camus, nós a chamamos de romance, porém “o romance exige uma duração contínua” (SARTRE, s/d, p. 132). Logo, não cabe a ela uma definição, como o próprio espírito do absurdo exige (SARTRE, s/d, p. 129-132).

3.3 O PAPEL DO ARTISTA

Cabe, agora, refletir um pouco sobre a atitude criadora. O criador absurdo cria para nada, ele tem consciência da efemeridade de sua obra. Para uma obra ser verdadeiramente absurda, não basta apresentar o problema do absurdo, como fez Dostoievski, trata-se de manter-se nessa constatação, isto é, ser fiel a essa verdade. A criação absurda torna-se uma necessidade, uma atitude privilegiada que se encontra no mesmo nível do donjuanismo, da comédia ou da conquista, visto que “se a consciência deve ser mantida, se a coragem e a lucidez são as qualidades inerentes à paixão do absurdo, o homem não pode esperar melhor para se por à prova do que a atividade criadora” (BRISVILLE, 1962, p. 43-44). Assim, o artista deve “trabalhar e criar ‘para nada’, esculpir na argila, saber que sua criação não tem futuro, ver essa obra ser

destruída em um dia” (CAMUS, 1965b, p. 189). E mais, se há algo que complete a criação, é justamente “a morte do criador que encerra sua experiência e o livra do seu gênio” (CAMUS, 1965b, p. 190) e não o ilusório grito vitorioso do artista desprovido de consciência. Assim, notamos uma profunda ligação entre a obra e seu criador, ela recebe da morte de seu criador seu sentido definitivo, o fracasso, onde a intenção do criador é manter a consciência por meio de sua obra.

Ela é também o testemunho perturbador da única dignidade do homem: a revolta tenaz contra sua condição, a perseverança num esforço considerado estéril. Exige um esforço cotidiano, domínio de si, apreciação exata dos limites do verdadeiro, ponderação e força. Constitui uma ascese. Tudo isso ‘para nada’, para repetir e marcar o passo. Mas talvez a grande obra de arte tenha menos importância em si mesma do que na prova que exige de um homem e a oportunidade que lhe oferece para superar seus fantasmas e se aproximar um pouco mais da sua realidade nua (CAMUS, 1965b, p. 190-191).

Todavia, vale ainda ressaltar que o romance absurdo não é um romance de tese, não é um romance satisfeito, isto é, um romance que demonstra uma verdade que imagina possuir. Pelo contrário, o romance absurdo é lúcido. Segundo Camus, os romancistas de tese são “pensadores envergonhados” (CAMUS, 1965b, p. 191) e os romancistas do absurdo, “pensadores lúcidos” (CAMUS, 1965b, p. 191). Portanto, o romance absurdo é símbolo de um pensamento limitado, mortal e revoltado.

Assim, notamos que Albert Camus exige de sua criação o mesmo que exige de seu pensamento. Da mesma maneira que o ator nos mostrou que não há fronteira entre o ser e o parecer, não há fronteira entre o pensamento absurdo e uma obra verdadeiramente absurda. É justamente nessa paixão sem amanhã, sem esperança, onde o criador não busca a renúncia de sua existência, mas sim “renovar-se em imagens” (CAMUS, 1965b, p. 192), nesse universo onde “criar é viver duas vezes” (CAMUS, 1965b, p. 173), que

um impulso criativo aponta para a duplicação do real. Essa estética é o “negativo de nossa própria condição” (PINTO, 1998, p. 149-150), ou seja, a obra está destinada a ser perecível. Sua obra como outras serão reduzidas a pó.

Em 1957 Albert Camus recebeu o prêmio Nobel de literatura e, segundo a tradição, os homenageados pronunciavam um discurso em Estocolmo, ao final do banquete que dava fim à cerimônia de entrega dos prêmios. Nesta ocasião, Camus pronunciou um discurso e quatro dias depois fez uma conferência na *Université d’Upsal*, intitulada “*l’artiste et son temps*”⁴⁸

O *Discurso* da entrega dos prêmios foi um testemunho sobre sua própria obra. Nele, foi enfatizado por Camus, que sua arte foi uma maneira que encontrou para viver o absurdo. Entretanto, ela não é uma satisfação solitária, mas solidária. É, antes, “é um meio de comover o maior número de homens, oferecendo-lhe uma imagem privilegiada dos sofrimentos e das alegrias comuns. Obriga, pois, o artista a não isolar-se; submetete-o à verdade mais humilde e mais universal” (CAMUS, 1976f. p. 1071), afirma Camus, sobre o papel do artista absurdo.

Neste momento, vale lembrar de Jonas, personagem principal do conto ‘Jonas ou o artista trabalhando’, de *O exílio e o reino*. Esse personagem é um pintor desconhecido, até que um dia os críticos disputaram a glória de ter descoberto seu talento, daí em diante sua casa ficou repleta de críticos, artistas e novos amigos. Contudo, o esforço do pintor é recompensado por algumas horas de solidão. Isso, os artistas e os críticos que o visitavam não percebiam, pois sua casa, depois da descoberta de seu talento ficou

⁴⁸ Ambos os *Discursos* foram inseridos em sua obra completa (*Essais*, 1965f) com o Título *Discours de Suède*, sendo que o primeiro *Discurso* foi realizado em 10 de dezembro de 1957 na cerimônia de atribuição dos prêmios e o segundo *Discurso* foi uma conferência realizada em 14 de dezembro de 1957, na *Université d’Upsal*.

repleta deles. Não é fácil “pintar os homens e o mundo e ao mesmo tempo conviver com eles” (CAMUS, 1997, p. 114).

Todos tinham em alta conta os trabalhos de arte, e lamentavam a organização do mundo moderno que torna tão difícil a realização do referido trabalho e o exercício, indispensável ao artista, da meditação. Lamentavam isso durante tardes inteiras, suplicando a Jonas que continuasse a trabalhar, como se não estivessem lá, e que agisse livremente com eles que não eram burgueses e que sabiam o quanto valia o tempo de um artista (CAMUS, 1997, p. 106).

À medida que o nome do pintor aparecia nos jornais, ele era chamado a intervir e denunciar as injustiças do mundo: “– Agora está fazendo política? Deixe isso para escritores e moças feias – dizia Rateau. Não, ele só assinava protestos que lhe eram alheios a qualquer espírito de partido” (CAMUS, 1997, p. 112). Mas a fama de Jonas não foi eterna, houve queda nas vendas, o *marchand* cancelou a mensalidade paga ao artista. Dessa forma, “pouco a pouco, o artista, mesmo muito festejado, fica só, ou pelo menos, deixa de ser reconhecido na sua terra a não ser por intermédio da grande imprensa ou do rádio que dão de si uma idéia cômoda e simplificadora” (CAMUS, 1965f, p. 1083). Ele ficou por um tempo sem pintar, até que teve a idéia de fazer um jirau alto para trabalhar, onde ninguém poderia mais incomodá-lo e ficou nele por semanas refletindo e, por fim, pediu uma tela e fez seu trabalho. Mas quando Rateau olhou para tela, não conseguiu visualizar direito o trabalho de seu amigo. Ele “olhava para tela, inteiramente branca, no centro da qual Jonas escrevera apenas, com letra muito pequena, uma palavra que se podia decifrar, mas não podia saber ao certo se era *solitário* ou *solidário*” (CAMUS, 1997, p. 131. Grifos no original).

Jonas estava dividido entre seus deveres familiares, o assédio dos críticos e os imperativos de sua obra, isso o impediu de dedicar-se integralmente à sua arte, em razão

dos constantes problemas. Mas, finalmente, Jonas se contenta em refletir sobre uma tela inteiramente branca, que, até ele, não pode saber ao certo o que escreveu, se foi “solitário” ou “solidário”. A arte mantém uma tensão entre o fazer solitário e solidário, o artista cria na solidão, mas sua criação tem como finalidade alcançar o outro. O fato de o artista precisar de solidão para criar não significa que ele seja um completo solitário, trata-se de uma solidão apenas quando se é desejada, isto é, no ato da criação. Afinal, “a arte não é um regozijo solitário: do momento que se endereça à comunidade dos homens, o artista não tem direito de se isolar” (REY, 2000, p. 31-32).

O artista mostra a outros suas semelhanças, mostra que a existência é absurda. O artista “trabalha pensando em todos os seus semelhantes” (BORRALHO, 1984, p. 137). Assim, percebemos que o artista está a serviço da humanidade sofredora. Há, em Camus, essa preocupação, posto que a velhice, a pobreza, a solidão e o silêncio existentes na obra camusiana mostram claramente isso. Camus não separa o homem de sua realidade.

O pensamento absurdo não é indiferente, portanto, ao sofrimento cotidiano, às injustiças, aos sacrifícios de seus iguais pelos mecanismos que os escravizam e que compõe a imagem contemporânea da ‘ordem penal’ a que o homem ordinário está aprisionado (GERMANO, 2007, p. 188).

O criador não se separa do tempo, se incorpora a ele. Nos *Discours*, é analisada a relação entre a criação e seu tempo, nela é explorada a relação entre o artista e a vida, isto é, a realidade social. A liberdade e a responsabilidade do homem no mundo são acrescentadas à vida do artista que não pode ser suprimida ainda que provisoriamente. O artista que cria sem essa regra faz uma obra sem valor (CAMUS, 1965h, p. 1900). Diz Camus: “Nós devemos ao mesmo tempo à dor e à beleza. [...] Sua vocação, mesmo

diante a opressão, é falar o infortúnio e a felicidade a todos” (CAMUS, 1965d, p. 804). Mas onde estaria a beleza perante tamanha infelicidade que há no mundo? Estaria na recusa e na exaltação da realidade. Na recusa do que oprime o homem e na exaltação da dignidade humana, já que “a arte contesta o real, mas não se esquiva dele” (CAMUS, 1965c, p. 661-662). A beleza se efetiva pelo artista na “impotência do espírito de explicar e resolver” (BRISVILLE, 1962, p. 44).

Portanto, a grandeza da profissão do artista é o fato de estar a serviço da verdade e da liberdade. O mérito da criação está no grito de aflição em um mundo condenado à morte. Esse grito é contra a injustiça e ao mesmo tempo afirma o homem em meio ao que o esmaga, visto que “quaisquer que sejam as nossas imperfeições pessoais, a nobreza da nossa profissão radicar-se sempre em dois compromissos difíceis de manter: a recusa de mentir sobre o que se sabe e a resistência à opressão” (CAMUS, 1965f, p. 1072). A época que Camus viveu o obrigou a denunciar as atrocidades cometidas contra o homem. A arte foi uma maneira que ele encontrou para lutar contra a injustiça. Porém, a pretensão de Camus e também a de sua geração não é refazer o mundo, mas “impedir que o mundo se desfça” (CAMUS, 1965f, p. 1073), esse mundo onde reina o terror e a morte. Assim, a arte foi um meio para tentar restaurar a dignidade de viver. E é à sua geração que Albert Camus dedica seu prêmio Nobel a ele atribuído.

É ela que merece ser aclamada e encorajada por toda parte onde se encontra e, sobretudo, onde se sacrifica. É para ela, em todo o caso, que, certo de vosso profundo acordo, desejaria transferir a honra que acabais de me dar (CAMUS, 1965f, p. 1074).

Nesse mundo injusto, Camus mostrou-se um apaixonado pela justiça e compartilhou seu prêmio com seus companheiros de luta, “com uma homenagem prestada a todos os que, partilhando o mesmo combate, não receberam qualquer privilégio, antes conheceram, pelo contrário, desgraça e perseguição” (CAMUS, 1965f, p. 1074-1075), com uma obra dividida “entre a dor e a beleza” (CAMUS, 1965f, p. 1074). É esse caminho que o escritor lúcido percorre, escrevendo uma obra denunciando o absurdo da existência e a cada obra compreendendo melhor o papel de sua profissão. Portanto, a estética camusiana é moralista, visto que “virtudes éticas e virtudes estéticas correspondem umas às outras” (REY, 2000, p. 65). Os grandes moralistas são romancistas, não são autores de máximas, regras abstratas e gerais. As fórmulas definitivas e abstratas não servem ao homem, pois sua verdade está na máxima mesma sem correspondente na experiência, elas “são destinadas a dissertações bacharelescas” (CAMUS, 1997, p. 37).

“Vivemos em uma época interessante” (CAMUS, 19765f, p. 1079). Por isso, os escritores não podem desinteressar-se por sua época, não devem calar-se perante as atrocidades que ocorrem diante de seus olhos, visto que estão embarcados em seu tempo. A criação é um embarcamento que configura-se na contraposição completa a qualquer projeto de eternidade, pois geralmente os escritores escravizam os homens concretos em troca de promessas de um futuro melhor, e a grandeza da criação está justamente no protesto e no sacrifício sem futuro. O embarcamento do franco-argelino eleva a dignidade do homem, não na tentativa de amenizar o sofrimento do homem, mas no próprio combate cotidiano no qual a própria solidariedade metafísica o embarca (GERMANO, 2007, p. 190-192). Camus utiliza as palavras com precaução. Ele emprega o termo embarcado (*embarqué*), não engajado (*engagé*), devido a sua rejeição à literatura engajada. Na análise de Rey, “o engajamento seria uma atitude voluntária

que implica um sacrifício de sua arte, o embarcamento resulta de uma situação que não há escolha, mas a qual há o direito de se escolher” (REY, 2000, p. 69). O embarcamento com o real atribui valor à criação.

O próprio silêncio assume um sentido temível. A partir do momento em que a própria abstenção é considerada como escolha, punida ou louvada como tal, o artista, quer queira quer não, está embarcado. Embarcado me parece mais justo do que engajado. Não se trata, na verdade, para o artista, de um compromisso voluntário, mas antes de um serviço militar obrigatório (CAMUS, 1976f, p. 1079).

Assim, percebemos que o artista está embarcado em sua época, por isso observamos o motivo da literatura ser inquietante, ou melhor, da boa literatura ser inquietante. A inserção no tempo “define a arte literária” (CAMUS, 1965h, p. 1898). Cada escritor coloca a sua maneira as paixões de seu tempo, que são imagens vivas de nossa miséria. A visão camusiana de sua época pode ser traduzida na seguinte anotação de seus *Cadernos*: “não há manhãs sem agonias, noites sem prisões, e meios-dias sem massacres horrorosos” (CAMUS, s/d, p. 286). Os escritores não têm o direito de ignorar os dramas de sua época. O conteúdo da obra é uma recriação da realidade. Assim, o artista partilha o infortúnio de seu tempo e se detém na forma de sua obra, o criador é como os demais homens, incapazes de se separarem do infortúnio da vida. Contudo, não compete ao artista ajudar os outros se eles esperam qualquer forma de esperança. É para isso que Camus é um artista, para “homenagear a vida miserável que é a nossa” (CAMUS, 1965h, p. 1899). Mais do que uma opinião sobre seu tempo, o artista participa dele intensa e perigosamente e, ao aceitá-lo, simultaneamente aceita sua profissão (CAMUS, 1965d, p. 800).

Criar, atualmente, é criar perigosamente. Toda publicação é um ato e este ato expõe às paixões de um século que nada perdoa. A questão não é, pois, a de saber se isso é ou não causa de prejuízo da arte. A questão, para todos os que não podem viver sem a arte e o que ela significa, está somente em saber como entre as políticas de tantas ideologias (quantas igrejas, que solidão!) a estranha liberdade da criação permanece possível (CAMUS, 1965f. p. 1080. *Sic*).

Os motivos que levam o artista a criar são os mais variados, mas todos tendem a um mesmo fim: a fidelidade ao que ele julga certo e verdadeiro. Entretanto, cabe-nos perguntar se a arte poderia ser um luxo mentiroso (CAMUS, 1965f, p. 1081).

Diante de tanta miséria, se a arte deseja ser um luxo, terá que desejar, também, ser uma mentira (CAMUS, 1965f, p. 1082). Se o artista se conforma com o que ocorre na sociedade, sua arte será futilidade, não passará de divertimento, e, assim, teremos “uma produção ou de graciosos ou de gramáticos da forma, o que em ambos os casos dará em resultado uma arte separada da realidade” (CAMUS, 1965f, p. 1082). Isto é, teremos uma arte simbólica, abstrata⁴⁹. A criação artística fundada em signos, isto é, na abstração, é “artificial” (CAMUS, 1965f, p. 1082), onde a realidade humana se encontra mistificada. A criação artística não deve limitar-se a ser mero divertimento, “um exercício sem grandes conseqüências” (CAMUS, 1965f, p. 1083), mas “um instrumento de libertação” (CAMUS, 1965f, p. 1083).

Para nosso autor, a obra de arte tem uma função, ela não é desinteressada. A arte pela arte não passa de abstração, de futilidade, ou seja, é uma expressão da artificialidade, é uma maneira de separar o homem da realidade.

⁴⁹ “Há aproximadamente um século vivemos em uma sociedade que nem sequer é uma sociedade do dinheiro, (a prata ou o ouro podem suscitar paixões carnisais), mas a dos símbolos abstratos do dinheiro” (CAMUS, 1965f, p. 1082).

A arte pela arte, o divertimento de um artista solitário, é justamente a arte artificial de uma sociedade fictícia e abstrata. Seu resultado lógico é a arte dos salões ou a arte puramente formal que se nutre de preciosidades e abstrações e que acaba pela destruição de toda realidade (CAMUS, 1965f, p. 1083).

Segundo o verbete escrito por Paolo d'Angelo, em *Dicionário de estética*⁵⁰, a expressão arte pela arte refere-se ao movimento literário surgido em França após 1830 que opõe a arte a qualquer forma de sujeição. Assim, a arte deve ser considerada um fim em si mesma, e não um instrumento moral ou político, ela não busca educar, como tampouco alguma espécie de edificação moral. A arte, como consequência, “produz pura perfeição formal, destituída de qualquer finalidade: é um jogo refinado apenas para si mesmo” (D'ANGELO, s/d, p. 38). Logo, não é sua finalidade ou sua utilidade que atribui beleza ao objeto, mas a sua perfeição interna capaz por si só de satisfazer, pois ela se remete apenas a si, sem a pretensão de relacionar com o que é exterior à obra. Portanto, a expressão arte pela arte “é antes de um modo de exprimir a autonomia da arte, ou seja, a persuasão de que os valores artísticos não são redutíveis aos cognoscitivos ou morais” (D'ANGELO, s/d, p. 39).

Em última instância se a recusa for total, a realidade é banida em seu todo, e obtemos obras puramente formais. Se pelo contrário o artista, por motivos frequentemente estranhos à arte, decide exaltar a realidade nua e crua, temos o realismo (CAMUS, 1965c, p. 671).

⁵⁰ CARCHIA, Gianni & D'ANGELO, Paolo (Org). *Dicionário de estética*. Trad. Abílio Queirós & José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, s/d.

Segundo Stefano Catucci, em seu verbete ‘Realismo’, publicado em *Dicionário de estética*, o realismo consiste em reproduzir a realidade histórica e social, que se configura como uma reprodução fiel da realidade (CATUCCI, s/d, p. 300), ou seja, nela o artista “afirma a totalidade imediata do mundo” (CAMUS, 1965c, p. 671).

Voltando à questão colocada a pouco, a arte pode, sim, ser um luxo mentiroso, visto que muitos artistas estão cegos para a “realidade vivida e sofrida por todos”, pois arte pela arte nada diz sobre a realidade. (CAMUS, 1965f, p. 1085). Porém, não é essa a idéia camusiana de obra de arte, pois o franco-argelino não escreve para uma sociedade fictícia, ele propõe uma criação artística onde os princípios do absurdo são respeitados, isto é, uma arte comprometida com a realidade, em uma linguagem acessível a todos, em que o sofrimento e a felicidade sejam reconhecidos por todos. Notamos, neste momento, um ideal de comunicação entre os homens por meio da criação artística, visto que Camus pretende em sua obra uma unidade de comunicação “a serviço da sociedade” (COHN, 1970, p. 150). A criação artística, na medida em que é elemento de comunicação, possui um papel importante na elaboração de uma filosofia da ação. Escrever não dá o direito de ignorar os dramas do tempo, o artista tem o direito de partilhar os infortúnios de seu tempo, o que torna a criação muito perigosa (CAMUS, 1965h, p. 1898-1899) e faz do artista “um aventureiro” (REY, 1970, p. 65).

Este ideal da comunicação universal, é, com efeito, o de todos os grandes artistas. Contrariamente ao preconceito corrente, se há alguém que não tenha direito à solidão, esse é justamente o artista. A arte não pode ser um monólogo, o artista solitário e desconhecido, quando faz apelo à posterioridade, limita-se a reafirmar a sua vocação profunda. Julgando impossível o diálogo com os contemporâneos surdos ou distraídos, apela para um diálogo mais numeroso, com as gerações (CAMUS, 1965f, p. 1085).

Entretanto, para falar de todos e a todos, faz-se necessário falar sobre a realidade do mundo, sobre o que nos une, sobre “nossa pátria comum” (CAMUS, 1965f, p. 1085), ou seja, para que a comunicação atinja o nível pretendido é preciso que o artista fale sobre “o mar, as chuvas, a necessidade, o desejo, a luta contra a morte, eis o que reúne a todos. Nós juntamo-nos no que vemos juntos, no que junto sofremos” (CAMUS, 1965f, p. 1085).

Camus se interroga se é possível arte realista. Seria possível o realismo puro, isto é, um realismo em sentido forte, ou seja, um realismo no qual a realidade seja descrita em seus pormenores? No universo, o que há de mais real é vida humana (CAMUS, 1965f, p. 1086). Mas como seria possível descrevê-la em seus pormenores? Um filme realista seria possível? Camus acredita que não.

Seria preciso, com efeito, supor uma câmera ideal focada dia e noite sobre esse homem e registrando sem parar seus menores movimentos. O resultado seria um filme cuja própria projeção duraria uma vida de homem e que não poderia ser visto senão por expectadores resignados a perder a sua vida para se interessarem exclusivamente nos pormenores da existência de outro (CAMUS, 1965f, p. 1086).

Porém, mesmo nessas condições, não seria possível, visto que a vida de um homem não se limita ao espaço físico que ele se encontra, mas, também, em tudo que com ele se relaciona, como outras pessoas conhecidas e desconhecidas, diversas paisagens etc. Logo, tal filme seria impossível, “o realismo absoluto é impossível” (REY, 2000, p. 65). A arte realista é um ideal inacessível que não pode, de maneira alguma, ser rigorosamente reproduzida. E o romance realista seria possível? A resposta de Camus a essa pergunta é negativa, pois para uma arte ser realista sua descrição não poderia ter fim. O romancista realista, para ser coerente, deveria “utilizar várias

toneladas de frases para descrever personagens e cenários” (CAMUS, 1965c, p. 673) e mesmo assim não seria capaz de esgotar os detalhes em sua obra. Não há, para Albert Camus, arte realista, não há artista realista. Segundo Camus “o único artista realista seria Deus, se ele existisse. Os outros artistas são, forçosamente, infiéis ao real” (CAMUS, 1965f, p. 1086). Por conseguinte, os artistas que rejeitam a arte formal e pretendem falar da realidade encontram-se atormentados, pois constataam a impossibilidade de sua pretensão, verificam a impossibilidade do realismo artístico. Logo, “a verdadeira arte será desfigurada, ou amordaçada, e a comunicação universal tornada impossível por aqueles que mais apaixonadamente a desejavam” (CAMUS, 1965f, p. 1088). Portanto, respondendo à questão, a arte realista seria a evidência de um luxo de mentiras, pois a arte tem a função de enfrentar a realidade e o enfrentamento da realidade em sua totalidade mostra-se impossível. Por outro a estética desinteressada ignora a realidade, ignora toda espécie de injustiça. Com efeito, de uma parte, a arte desinteressada é uma negação total do real e a arte realista é uma completa submissão ao real. A arte pela arte consiste na recusa do combate ao ignorar toda realidade e afirma Camus, “não há arte onde não há nada a ser vencido” (CAMUS, 1997, p. 21). A arte invade a vida do homem conferindo-lhe força para lutar contra seu destino, afinal “a arte nasce ao mesmo tempo de uma infinita possibilidade de sofrimento e de uma decisão fixa de dominá-lo pelo discurso” (CAMUS, 1997, p. 22). Enfim, a obra de arte é humana, demasiadamente humana e o criador não deve se esquecer disso. O universo do romance é o mesmo universo que o nosso. Camus salienta que “o sofrimento é o mesmo, a mentira e o amor, os mesmos. Os heróis falam a nossa linguagem, têm as nossas fraquezas e as nossas forças. Seu universo não é mais belo nem mais edificante que o nosso” (CAMUS, 1965c, p. 666). A criação é feita a partir do desacordo do

homem com o mundo, mas com uma implícita idéia de protesto, de maneira alguma ela será passiva. A criação é uma resposta à absurdidade da existência.

As duas estéticas que por tanto tempo se defrontaram, a que recomenda a uma recusa total da atualidade e a que pretende rejeitar tudo o que não seja a atualidade, acabam, portanto por se juntar, longe da realidade, na mesma mentira e na supressão da arte. [...] Mas, em ambos os casos, a miséria é reforçada e a arte é negada (CAMUS, 1965f, p. 1089).

Poderíamos, então, concluir que a essência obra de arte é a mentira? Certamente não, pois as atitudes de mentiras que falei “não têm grande coisa haver com a arte” (CAMUS, 1965b, p. 1090). Mas, enfim, o que vem a ser a arte? Algo complexo, assim como a realidade (CAMUS, 1965f, p. 1090), pois a arte não é nada sem a realidade, que é por si mesma absurda. A arte, na perspectiva camusiana, seria um grito de revolta contra a absurdidade.

A arte é, em certo sentido, uma revolta contra o mundo no que ele tem de fugaz e inacabado: não se propõe, portanto, nada que não seja dar uma forma a uma realidade que é constringida, porém, a conserva porque ela é a fonte de sua emoção. [...] A arte não é, nem recusa total nem consentimento total do que é. É ao mesmo tempo recusa e consentimento (CAMUS, 1965f, p. 1090).

O artista encontra-se nesse absurdo que perpetuamente contesta o mundo sem negá-lo. Trata-se, portanto, de manter o equilíbrio, de saber a dose de realidade que a criação artística deve descrever para não se perder na imensidão da realidade nem ignorá-la, como fez a estética realista e a estética desinteressada. Segundo Camus, “quanto mais forte é a revolta de um artista contra a realidade do mundo, tanto mais

pode ser o peso do real que o equilibrará. Mas esse peso nunca pode sufocar a exigência solitária do artista” (CAMUS, 1965f, p. 1090). Quanto maior o equilíbrio entre “o mundo que nada é e o mundo que tudo é” (CAMUS, 1965f, p. 1090), mais elevada será a obra.

A estética camusiana localiza-se entre o realismo e o formalismo, e manter esse equilíbrio eleva a criação. O artista navega entre essa dupla, o formalismo e o realismo, para criar uma obra em que se equilibram o real e a revolta com o real. Esse é o papel do artista: “Se ele vier a rejeitar toda a realidade ou apenas afirmá-la, ele se renega a cada vez, pela negação absoluta ou pela afirmação absoluta” (CAMUS, 1965c, p. 671-672). Trata-se de um movimento em que negação, afirmação e revolta encontram-se ligados. Isso sem se identificar com nenhuma ideologia⁵¹. A criação é uma luta pela liberdade dos homens e, desse modo, a beleza está a serviço dos homens e não tem valor nela mesma. A grande arte reside na constante tensão entre a beleza e a dor. A liberdade é precisamente a paixão do artista por sua criação, símbolo de um pensamento limitado, moral e revoltado. Portanto, “a beleza tem uma tripla mensagem a transmitir: primeiro criar uma obra, justificar sem se engajar e enfim, libertar o homem” (COHN, 1970, p. 152).

O homem, o mundo e a relação de desacordo entre ambos é propriamente a ambição da criação absurda, onde o artista consciente afirma sua existência partilhando com todos a absurdidade da vida. É dessa maneira, por meio da obra de arte, que o artista afirma sua existência diante do que o esmaga. (CAMUS, 1965f, p. 1091). Para Camus, a via da criação artística não pode ser uma irresponsabilidade diante do

⁵¹ Em nome de ideologias que o homem procura justificar o assassinato lógico, tratado em *O homem revoltado*. A arte não é um veículo a serviço de ideologia (COHN, 1970, p. 154).

sofrimento e a “lição encontrada na beleza, se for honestamente tirada, não é uma lição de egoísmo, mas de dura fraternidade” (CAMUS, 1965f, p. 1092).

Enfim, o artista mantém o desejo de clarividência, “mantido à força diante da miséria, das prisões, do sangue” (CAMUS, 1965f, p. 1094). É nesse cenário que ele mantém sua consciência e sua revolta, não esquecendo os humilhados, não esquecendo o combate, pois “talvez não haja outra paz para o artista senão a que se encontra no mais aceso combate” (CAMUS, 1965f, p. 1095-1096). Essa característica atribui valor à obra, à medida que “para que um valor ou uma virtude ganhe raízes em uma sociedade, convém não mentir a seu respeito” (CAMUS, 1965f, p. 1095), assim é a criação absurda, fiel à primeira evidência e ao mesmo tempo um protesto contra essa evidência.

A relação entre arte e vida é constante no pensamento camusiano, tanto que sua criação é vital, voltada para manutenção do existir, isso é evidente ao “servir-se de seus personagens e suas tramas para denunciar as injustiças de seu tempo” (MADOZ, 2007, p. 363), o que faz com que seja impossível estabelecer uma fronteira entre a ética e a estética, visto que a estética, em seu pensamento, faz parte de um movimento que busca a superação do niilismo e a manutenção do absurdo, que se realiza por meio da revolta do artista. Acrescentemos que “o romance nasce ao mesmo tempo do espírito da revolta, e traduz, no plano estético, a mesma ambição” (CAMUS, 1965c, p. 66). O romance nos situa no extremo oposto do niilismo, pois a revolta e a criação estão a serviço do homem e da vida, enfim, a serviço de uma justiça coletiva.

Até o presente momento vimos que o absurdo se identifica com o trágico da existência humana, no qual há um problema insolúvel a ser mantido e a criação, por sua vez, não procura resolver esse problema, pois a intenção da criação não é modificar o

mundo, mas impedir que ele se desfaça. Logo, a criação camusiana é trágica e “se efetiva ao modo estético-ontológico da vida humana” (MADOZ, 2007, p. 339). A estética proposta por Camus é trágica, assim como a vida humana. Contudo não podemos esquecer que o existir se faz trágico por meio da consciência da absurdidade.

O vitalismo é uma característica marcante do pensamento de Camus, visto que seu pensamento é um esforço a serviço da vida. Mostramos, no primeiro capítulo, que o conhecimento é uma forma de empirismo vital que se converte em um vitalismo cognitivo. Agora, vemos que em seu pensamento estético o vitalismo se faz presente. Sua estética, como dito acima, está a serviço da vida, o que podemos chamar de estética vitalista. O papel do artista, segundo o franco-argelino, mostra isso claramente. A criação artística é um esforço vital, “criar é viver duas vezes” (CAMUS, 1965b, p. 173). A obra duplica o real, reproduz a existência, o que faz com que a obra seja uma fonte de conhecimento para o homem. É importante perceber que “qualquer obra que produza o possível do existir dos homens pode ser fonte de conhecimento” (MADOZ, 2007, p. 354), um conhecimento mediado pela ficção. Como destacou Madoz, “qualquer criação humana surge de um impulso comum de compreensão do homem” (MADOZ, 2007, p. 392).

A narração, desde o momento que se propõe ‘dar vida a um personagem’ e fazê-lo compreensível ao leitor, necessariamente aporta conhecimento sobre a atividade vital humana como tal, e é portanto metafísica (MADOZ, 2007, p. 406. Grifos no original).

Como mostramos na primeira parte do trabalho, o filosofar para Camus está inserido no universo típico do filosofar francês, no entanto, ele vai contra o âmbito

filosófico francês, eminentemente racionalista, ao colocar a ficção como via de acesso à verdade sobre o homem que desemboca na solidariedade metafísica, o que não significa de maneira alguma abstração. Enfim, Camus é um filósofo vitalista que defende a tese de uma literatura como fonte de conhecimento e filosófica que supera a oposição entre arte e filosofia, onde a essência do homem é exteriorizada pela criação, o que faz com que sua estética do absurdo seja trágica, como o próprio absurdo.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Mostramos, primeiramente, a etimologia do termo absurdo, evidenciando que a compreensão camusiana desse termo não é a utilizada pela análise etimológica. Feito isso, foi exposta à concepção camusiana de ‘Sentimento de absurdo’, tal como foi desenvolvido em *O mito de Sísifo*. Nessa obra, como em outras, Camus escreveu sobre o que viveu. Ele não se perdeu em conceitos de homem, pois a descrição do vivido é mais relevante do que a formulação ou análises de conceitos, sua preocupação é com o homem palpável, o homem de carne e osso, ou seja, com o homem que possui razão e sensibilidade, que sofre e se decepciona diante do mundo. É da vida que ele extrai suas verdades, ele não nega o conhecimento sensível. É pela sensibilidade que encontramos a primeira evidência, o sentimento do absurdo, ele nos revela a condição humana, a solidão, o prazer, o sofrimento inútil e a morte.

Ainda nesta parte foi enfatizado que nossas atividades habituais, na maioria das vezes, são monótonas, artificiais e com pouca reflexão. Somos escravos de nossos costumes, pois “continuamos fazendo os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o hábito” (CAMUS, 1965b, p. 101). Viver é um hábito.

Ficamos escravos de nossos hábitos, mas há um momento privilegiado e imprevisto que a consciência se desperta: “um belo dia surge o ‘por quê’ e tudo começa entrar em uma lassidão tingida de espanto. ‘Começa’, isto é importante. A lassidão está no final de uma vida maquinal, mas inaugura, ao mesmo tempo, o movimento da consciência” (CAMUS, 1965b, p. 107). Nesse momento, o homem começa a questionar seu cotidiano e rompe com os atos de sua vida mecânica, pois ele percebe que aquilo que o rodeia não faz sentido, nesse primeiro movimento esse mundo se fissa e

desmorona. O momento da consciência reconhece o mecanicismo de nossas vidas, por isso, o autor do ensaio sobre o absurdo não vê a consciência de maneira negativa ou pejorativa, ela é positiva na medida em que é por meio dela que o sujeito percebe a realidade.

A nobreza desse grande sentimento está em seu começo ridículo. Entretanto, esse começo ridículo é o semblante do universo miserável da condição humana, universo aqui significa uma metafísica. Logo, o absurdo é a condição metafísica do homem. Um dos fatores que colabora para o despertar desse sentimento é a densidade do mundo. Isso provoca uma estranheza e até uma hostilidade do mundo. Essa densidade e essa estranheza do mundo é o absurdo. Enfim, esse mal-estar diante do mundo é propriamente o sentimento do absurdo, é o semblante da condição metafísica do homem percebida pela sensibilidade que revela a miséria de nossa condição ontológica.

Nosso segundo passo foi mostrar o absurdo no âmbito da inteligência, o que Camus chama de noção do absurdo. A constatação do homem, após uma auto-reflexão, é que há uma contradição entre ele e o mundo, visto que seu apetite de clareza não é saciado. Essa desproporção, o apetite de clareza e o mundo, indizível é propriamente o absurdo, identificado como uma “nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto que ilustra o movimento essencial do drama humano” (CAMUS, 1965b, p. 110). É dessa maneira que a inteligência diz que o mundo é absurdo, que nem tudo está claro, que “o universo é indecifrável e limitado” (CAMUS, 1965b, p. 113). Nesta parte, o sentimento do absurdo se esclarece, tornando-se mais preciso. A desproporção entre o homem e o mundo agora é evidenciada pela inteligência. Ela é uma demonstração do que a sensibilidade já mostrou.

Ainda na parte referente à noção do absurdo, mostramos os três termos da singular trindade: homem, mundo e a contradição entre ambos. Esse são os personagens do drama, mostrando que o absurdo não está em nenhum desses termos separadamente, mas na relação de inadequação entre eles.

Constatada a inadequação ontológica entre o homem e o mundo, investigamos se o suicídio físico poderia ser uma atitude coerente ao problema do absurdo. No *Mito*, o problema do suicídio é central, é o problema filosófico por excelência, pois essa questão é urgente e traz conseqüências definitivas. Assim, a questão sobre o sentido da vida é central no ensaio sobre o absurdo, pois quem elimina sua própria vida está convicto da falta de sentido da vida. Contudo, Camus nos mostra que não há nenhuma medida obrigatória entre esses dois juízos, a falta de sentido da vida e o suicídio. Não há uma inferência entre a absurdidade da existência e o ato de eliminar a vida, sendo que no homem há um desejo natural de viver.

O mito de Sísifo diz que “aceitar a absurdidade de tudo que nos cerca é uma etapa necessária” (CAMUS, 1965h, p. 1425). A falta de sentido na existência é, na verdade, um estímulo à vida, não o contrário. Na perspectiva camusiana, o suicídio é “uma fuga” (CAMUS, 1965c, p. 416), “um insulto à existência” (CAMUS, 1965b, p. 103). Diante disso, a atitude coerente, pensa Camus, é manter a vida em face ao absurdo, isto é, manter a existência para manter o absurdo. Viver o absurdo é a opção camusiana. Assim, mostramos que Camus justifica a vida, isto é, justifica seu “sim” à vida pela necessidade de manter o absurdo. Portanto, fica claro que o absurdo é metódico, é o método que Camus usa para afirmar a vida, para manter o confronto entre o homem e o mundo.

O último passo do primeiro capítulo foi nos ocupar com o suicídio filosófico. Mostramos que há duas modalidades de suicídio filosófico, a aspiração religiosa e a de ordem racional, mas ambas são caracterizadas por um salto. Pensadores como Jaspers, Kierkegaard e Chestov são aqueles que cometeram o salto à divindade. Essa é a crítica camusiana aos filósofos existencialistas. Por outro lado, temos Husserl, que também realiza o salto, não à divindade, mas na afirmação de essências extratemporais. Esses filósofos têm em comum o absurdo como ponto de partida, mas ao contrário de Camus, não se mantiveram fiéis a essa evidência. Eles forjam uma solução ao problema do absurdo, cometendo o suicídio do próprio pensamento. Enfim, no primeiro capítulo mostramos a constatação do absurdo e suas possíveis conseqüências: o suicídio físico, o suicídio filosófico e a fidelidade à constatação.

No segundo capítulo, mostramos as ilustrações de vidas absurdas, justamente aquelas que conseguem viver sem apelo. No *Mito*, elas são representadas pelas figuras de Don Juan, do ator e do conquistador.

Don Juan é um exagerado amante da vida, um homem consciente de sua condição que segue uma vida dedicada às alegrias sem futuro. Ele coloca em prática uma ética da quantidade, onde o que interessa é amar mais, pois todo amor é passageiro e singular. Mostramos que ele não procura o sentido profundo das coisas, porque ele sabe que a profundidade da experiência desilude, esse é o motivo dele substituir a qualidade pela quantidade.

O segundo tipo de ilustração de homem absurdo é o ator. O espetáculo é uma maneira de capturar a consciência. Porém, nem todos os atores são homens absurdos, mas, todos participam de forma mais ou menos conscientes de um destino absurdo. Eles vivem o momento, o instante. Diante da perecibilidade, o ator volta-se para o imediato,

a fim de viver a glória menos enganosa. Ele não tem esperança. Sua vida não é mais que as inúmeras formas e destinos que representa no palco, onde é possível “realizar inúmeras vezes as possibilidades de existir” (GERMANO, 2007, p. 179). Nunca o absurdo foi tão bem ilustrado.

A terceira ilustração de homem absurdo é a figura do conquistador. A conquista camusiana não se trata de uma conquista territorial, mas de uma luta do homem contra seu destino absurdo. O conquistador é o homem revoltado que luta contra sua própria condição, mesmo consciente da inexistência de vitória definitiva, ele luta contra tudo que oprime o homem. Ele faz isso por ser fiel a sua certeza, pois a carne, mesmo humilhada, é sua única certeza.

Finalmente, na terceira e última parte de nosso trabalho, centramos nossos esforços na criação absurda. Os textos utilizados nessa parte foram o capítulo do *Mito de Sísifo* sobre a criação absurda, *O estrangeiro* e *Discours de Suède*. Nessa parte, mostramos a concepção camusiana de criação absurda. Sustentamos que *O estrangeiro* constitui-se como uma obra propriamente absurda, não apenas como uma obra que coloca o problema do absurdo. Por fim, refletimos sobre o papel do criador, defendendo a tese de que a atitude criadora corrobora com os princípios do absurdo, ela é uma atitude coerente perante a inadequação ontológica entre o homem e o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA

Obras de Albert Camus:

CAMUS, Albert. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. L'envers et l'endroit. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965a.

_____. Le mythe de Sisyphe. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965b.

_____. L'homme révolté. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965c.

_____. Actuelles II. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965d.

_____. Réflexions sur la guillotine. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965e.

_____. Discours de Suède. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965f.

_____. Essais critiques. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965g.

_____. Textes complémentaires. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965h.

_____. Actuelles II. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965i.

_____. O estrangeiro. *O estrangeiro e Estado de sítio*. Trad. Antônio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *Primeiros cadernos*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

_____. *O avesso e o direito*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *O mito de Sísifo*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

_____. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. Jonas ou o artista trabalhando. *O exílio e o reino*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*. Seleção, organização e apresentação de Manuel Costa Pinto. Trad. Manuel Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Obras sobre Albert Camus:

BARRETO, Vicente. *Camus: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1971.

BORRALHO, Maria Luiza. *Camus*. Porto: Rés, 1984.

BRISVILLE, Jean-Claude. *Albert Camus*. Trad. Rui Guedes da Silva. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

CAMERINO, Luciano Caldas. *O conceito de absurdo no pensamento de Albert Camus*. Juiz de fora: UFJF, 1987. (Dissertação de Mestrado).

_____. Albert Camus, pensador trágico. *Ética e filosofia política*. Juiz de Fora: UFJF, 1999. Vol, 4, n 1, janeiro/junho. Revista do departamento de filosofia da Universidade Federal de Juiz de Fora.

CARVALHAES, Cláudio. *Albert Camus e o cristianismo*. São Bernardo do Campo: UMESP, 1997. (Dissertação de Mestrado).

CARVALHO, José Jackson Carneiro de. *Albert Camus: tragédia do absurdo*. João Pessoa, Ideia, 2009.

COHN, Lionel. *La nature et l'homme dans l'œuvre d'Albert Camus et dans la pensée de Teilhard de Chardin*. Lousanne: L'age d'homme, 1975.

EAST, Bernard. *Albert Camus ou l'homme à la recherche d'une morale*. Paris: Cerf, 1984.

ESPÍNOLA, Maria Cristina de Oliveira. *Albert Camus: para uma ética da solidariedade*. Londrina: UEL, 1998.

GERMANO, Emanuel Ricardo. *O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus*. São Paulo: USP, 2007. (Tese de Doutorado).

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. *As dimensões do homem: mundo, absurdo, revolta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

HENGELBROCK, Jürgen. *Albert Camus: sentimento espontâneo e crise do pensar*. Trad. Maria Luisa Guerra, Ivone Kaku. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2006.

HERMET, Joseph. *Albert Camus et le christianisme*. Paris: Beauchesne, 1976.

LUPPÉ, Robert. *Albert Camus*. Paris: Temps Présent, 1951.

_____. *Camus*. Paris: Editions Universitaires, 1963.

MÁDOZ, Inmaculada Cuquerella. *La superación del nihilismo en la obra de Albert Camus: la vida como obra trágica*. València: Universitat de València, 2007. (Tese de Doutorado).

MAGHAMES, Rita. *Le dépassement de l'absurde chez Albert Camus*. Kaslik: Université Saint-Esprit de Kaslik, 2003. (Dissertação de Mestrado).

MUMMA, Howard. *Albert Camus e o teólogo*. Prefácio de Frei Beto. Trad. Paulo Roberto Purim. São Paulo: Carrenho Editorial, 2002.

NICOLAS, André. *Albert Camus ou le vrai Prométhée*. Paris: Seghers, 1966.

PIMENTA, Alessandro. *A ética da revolta em Albert Camus*. Goiânia: UFG, 2004. (Dissertação de Mestrado).

PINTO, Manuel Costa. Apresentação. *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*. Seleção, organização e apresentação de Manuel Costa Pinto. Trad. Manuel Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 1998.

QUILLIOT, Roger. L'homme révolté: commentaires. In: CAMUS, Albert. Textes complémentaires. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965h.

REY, Pierre-Louis. *Camus: une morale de la beauté*. Liège: Sedes, 2000.

RIBEIRO, Hélder. *Do absurdo à solidariedade: a visão do mundo de Albert Camus*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

SATRE, Jean-Paul. *Situações I: crítica literária*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosacnaify, s/d.

SILVA, Gabriel Ferreira da. *Esculpir com argila: Albert Camus – uma estética da existência*. São Paulo: PUCSP, 2009. (Dissertação de Mestrado).

Dicionários:

BUENO, Francisco da Silva. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1963.

CARCHIA, Gianni & D'ANGELO, Paolo (Dir). *Dicionário de estética*. Trad. Abílio Queirós & José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, s/d.

CUNHA, Antônio Geral da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Assistentes: Cláudio Mello Sobrinho et. al. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

LALANDE, André. *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*. Buenos Aires: Librería Editorial, 1966.

ROBERT, Paul. *Le petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1985.

Outras:

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – ABNT. *Informações e documentações – Trabalhos acadêmicos – Apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, agosto de 2002, NBR 1472.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário Kury. Brasília: UnB, 1995.

BORNHEIM, Gerd. *Breves considerações sobre o sentido e a evolução do trágico. O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CABRERA, Julio. *Projeto de ética negativa*. São Paulo: Mandacaru, 1990.

_____. *Critica de la moral afirmativa*. Un ensayo sobre nacimiento, muerte y valor de la vida. Barcelona: Gedisa, 1996.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Apresentação e comentários de Denis Huisman. Trad. Elza Moreira Marcelina. Brasília: UnB, 1985.

HERSCH, Jeanne. *Karl Jaspers*. Trad. Luis Guerreiro P. Cacaís. Brasília: UnB, 1982.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LE BLANC, Charles. *Kierkegaard*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

MOUNIER, Emmanuel. *Introdução aos existencialismos*. Trad. João Bernard da Costa. São Paulo: Duas Cidades, 1963.

PALÁCIOS, Gonçalo. *De como fazer filosofia sem ser grego, estar morto ou ser gênio*. Goiânia: UFG, 1997.

_____. *Alheio olhar*. Goiânia: UFG, 2004.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Calouse Gulbenkian, 1997.

PUENTE, Fernando Rey (Org). *Os filósofo e o suicídio*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1994. Vol. II – Platão e Aristóteles.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os Pensadores).

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ética*. Trad. João Dell'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VILLELA-PETIT, Maria da Penha. Platão e a poesia na *República*. *Kriterion*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Vol. 44, n. 17.