

A LITERATURA REENGAJADA NOTAS SOBRE CRIAÇÃO E ENGAJAMENTO EM ALBERT CAMUS

Raphael Luiz de Araújo

Agradecimentos a Verónica Galidez-Jorge

A CRIAÇÃO ABSURDA E REVOLTADA

Albert Camus é mundialmente conhecido por ter ficcionalizado e teorizado o tema do absurdo, respectivamente em *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo*. Diante do divórcio entre homem e universo, o autor se preocupa com o estabelecimento de condutas possíveis dentro de um mundo sem sentido dado. Em tais condições, uma das revoltas possíveis para se estabelecer um breve equilíbrio entre o desejo de plenitude e a indiferença do universo é a criação artística. Ainda que tão efêmera quanto a vida, a obra se torna um elo tênue entre os seres e o mundo, uma vez que ela pode comunicar algo ao indivíduo diante da morte, da dor, do sofrimento, ou seja, do desespero absurdo.

Nesse sentido, a apreciação crítica que Camus faz das obras literárias traça um paralelo entre o *ethos* do artista e a legitimidade do que escreve. Ao ler autores como Mme. de Lafayette, Hermann Melville, Oscar Wilde e Roger Martin du Gard, o escritor coloca em evidência como a vida que eles cultivam permite que criem sobre um humanismo que escapa a abstrações e se centra no homem de carne e osso. Sem abdicar da lucidez absurda, esses criadores conduzem obsessivamente suas personagens ao extremo da vida, em que a paixão se choca com a consciência de seus próprios limites.

Considerando a relevância desse enfrentamento do absurdo, ao ler *O estrangeiro*, Jean-Paul Sartre pontua no seu ensaio “Explicação de *O estrangeiro*” como Camus encara esse tema a partir de uma herança filosófica moralista. E em outro âmbito, mas ainda dentro de uma crítica não acadêmica, Roland Barthes situa essa narrativa em sua proposta de história da escritura como escritura branca (*écriture blanche*), que constrói uma experiência que se quer desprovida de julgamento.

No entanto, anos mais tarde, duas obras centrais do segundo ciclo de Camus, *A peste* e *O homem revoltado*, não irão obter as mesmas identificações de Barthes e Sartre. Enquanto *A peste* é vista por Barthes como uma obra que isola Camus do contexto histórico em que se insere, *O homem revoltado* é julgado por Sartre como conformista, alheio à realidade histórica e suas exigências de uma justiça eficaz. Essas obras ainda rendem as etiquetas de “santo laico” e defensor da “moral da Cruz Vermelha” ao escritor franco-argelino, embora com elas Camus estivesse apenas estendendo a resistência do absurdo a uma revolta metafísica coletiva.

Isso nos leva a indagar quais foram as mudanças pertinentes para alterar o julgamento da obra de Camus; mudança essas capazes de deslocar sua imagem aos olhos dos intelectuais de esquerda do grande artista engajado da Resistência para o lugar de um moralista na década de cinquenta. Nesse sentido, o trabalho de Ronald Aronson, *Camus e Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*, irá contribuir para circunscrever a postura crítica de Camus diante da noção de engajamento ao longo dessas duas décadas.

A FORMALIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ABSURDA

Não há grandeza sem um pouco de teimosia.
Albert Camus, *A inteligência e o cadafalso*

Na apresentação de *A inteligência e o cadafalso*, Manuel da Costa Pinto afirma que, quando comenta a obra de outros escritores, “Camus está preocupado sobretudo em estabelecer um princípio de formalização da experiência que estaria na base de toda uma linhagem literária em que ele, Camus, se insere.”¹ Assim, o escritor franco-argelino não trabalharia com uma vertente crítica ou um sistema filosófico: este princípio seria constituído por algo particular a cada artista, que lhe permite ter algum controle sobre as próprias paixões no momento da criação.

Guiado pelos movimentos intermitentes do espírito criativo, o grande criador seria aquele que consegue se ater à própria lucidez para reconfigurar seus embates. A criação se torna uma maneira de se “atribuir forma ao destino”, reconfigurando os conflitos entre paixão e razão, comunhão e divórcio, amor

¹ PINTO, Manuel da Costa. Apresentação. In: CAMUS, Albert. *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*. Trad. Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 8.

e absurdo inerentes a todo homem. Nesse sentido, “A inteligência e o cadafalso” é o ensaio crítico mais célebre de Camus, Manuel da Costa Pinto o nomeia de “filosofia da composição” camusiana, na qual a oposição entre “inteligência e cadafalso” surge como uma sutil metonímia para uma visão panorâmica do pensamento criativo francês.

O texto se inicia com uma anedota: a caminho da guilhotina, o rei Luís XIV solicita ao seu carrasco que encaminhe um recado à sua esposa, e este responde: “Não estou aqui para lhe prestar serviços; estou aqui para conduzi-lo ao cadafalso.”² Essa resposta do algoz traria consigo a obstinação como uma característica singular do romancista francês, seu estilo é associado à submissão inquestionável, cuja função é conduzir as coisas ao seu ponto essencial. Tal aspecto permearia desde Mme. De Lafayette até Sade, Stendhal e Proust.

Mme. de Lafayette como ponto de partida situa a origem desta característica no século XVII, época marcada na história do pensamento francês pela suspeita (*soupçon*) da razão, em oposição à idealização da razão humanista do Renascimento. A paixão humana passa a ser colocada como potência incontrolável, que domina o indivíduo ao ponto de exceder as forças de sua razão. Tudo tem origem no amor-próprio e valores tradicionais como a honra, a clemência, e a caridade são vistos pelos moralistas como máscaras sociais que escondem a vaidade.³ Consciente de que o indivíduo não se conhece por inteiro, não tem domínio sobre si próprio, a obra de Mme. de Lafayette busca estabelecer um equilíbrio, uma relação precisa entre o tom empregado e o pensamento profundo⁴, entre o “cálculo evidente” e a “paixão dilacerada”⁵.

Para tanto, o escritor da tradição francesa se serviria de uma “linguagem necessária”⁶, que conduziria a pulsão de vida ao seu destino, assim como “a flama mais vivaz segue uma linguagem exata.”⁷ Para Camus, a imaginação criativa tem a mesma expansão do universo infinito, mas é necessário que o criador tenha controle sobre essa pulsão para trazê-la às limitações da medida humana. Ao gerar uma “expressão comunicável”, que não só acompanhe a paixão, mas também a traduza, o escritor permitiria uma identificação com o leitor, guiado por sua “inteligência”:

² CAMUS, Albert. A inteligência e o cadafalso. In: *A inteligência e o cadafalso*, op. cit., p. 15.

³ Segundo La Rochefoucauld, “nós não temos força o bastante para seguir nossa razão”. LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Maximes*. Paris: Flammarion, 1977, p. 49. Tradução minha.

⁴ CAMUS, Albert. A inteligência e o cadafalso, op. cit., p. 16.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

É preciso ser dois quando se escreve. Na literatura francesa, o grande problema é traduzir o que sentimos para aquilo que queremos que seja sentido. Chamamos de mau escritor aquele que se exprime levando em conta um contexto interior que o leitor não pode conhecer. O autor medíocre, dessa forma, é levado a dizer tudo o que lhe agrada. A grande regra do artista, ao contrário, é esquecer parte de si mesmo em proveito de uma expressão comunicável. Isso não ocorre sem sacrifícios. E esta busca de uma linguagem inteligível, que deve recobrir a desmedida de seu destino, leva-o a dizer não aquilo que lhe agrada, mas aquilo que é necessário. Grande parte do gênio romanesco francês está nesse esforço esclarecido de dar aos clamores da paixão a ordem de uma linguagem pura. Em resumo, o que triunfa nas obras de que falo é uma certa ideia preconcebida — a inteligência.⁸

A imagem do escritor que se desdobra para alcançar seu leitor se tornaria uma constante na obra de Camus, perpassando, por exemplo, o conto “Jonas ou o artista trabalhando”, de *O exílio e o reino*, e o discurso de recebimento do Prêmio Nobel. Mas o que seria essa linguagem pura? Para responder a esta questão é necessário considerar melhor a noção de absurdidade, que aparece em *O mito de Sísifo* no mesmo ano de “A inteligência e o cadafalso”.

A experiência do absurdo ocorre no momento em que se descobre que o “mundo familiar” transformou-se em “divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário.”⁹ A ruptura dessa conexão leva o sujeito à angústia, uma vez que ele nunca poderá gozar plenamente dos prazeres que a natureza oferece e que, por Camus, são ilustrados no paraíso mediterrâneo da Argélia com seu mar, frutos, sol e planaltos. A partir de então, a morte torna-se algo constantemente presente, estando unida ao mundo como uma tinta ao cenário: é impossível aproximar-se das coisas sem vê-la.

Mas ao invés de fugir da realidade imposta pela razão, o homem absurdo deve se sustentar nessa condição trágica e até mesmo ser feliz dentro dela. Buscar no suicídio, na fé, em lugares comuns ou convenções ideológicas a resposta para o absurdo seria na verdade eliminar a própria razão que o levantou e, portanto, uma contradição. O sujeito “pode então decidir aceitar a vida em semelhante universo e dele extrair suas forças, sua recusa à esperança e o testemunho obstinado de uma vida sem consolo”.¹⁰ Nessa recusa ao que transcende a vida, Camus propõe um humanismo que não se restrinja à racionalidade.

⁸ Ibidem, p. 17-18.

⁹ Idem. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 20.

¹⁰ Ibidem, p. 71.

dade, mas também se forje na experiência sensível, sendo a obra de arte capaz de talhar essa experiência: “A obra absurda exige um artista consciente dos seus limites e uma arte em que o concreto não signifique nada além de si mesmo”.¹¹

De volta ao ensaio “A inteligência e o cadafalso”, Camus destaca um despojamento e um retorno ao que é essencialmente singelo à vida no caso dos romancistas franceses elencados, uma vez que “Com eles, persuadimo-nos de que a obra de arte é uma coisa humana, sempre muito humana, e que o criador pode prescindir de exercícios de transcendência. Eles não nascem de clarezas de inspiração, mas de uma fidelidade cotidiana”.¹² A singularidade do escritor que Camus põe em evidência é essa “espécie de monotonia apaixonada” que consiste em dizer as mesmas coisas em um mesmo tom clássico, uma vez que para ele “ser clássico é repetir a si mesmo”.¹³

Camus conclui que a literatura serve como uma escola de vida. Assim como se aprende a criar um enredo, desenhar um cenário e conduzir personagens a um destino, “Aprende-se aí a dar forma a sua conduta.”¹⁴ O estilo é estritamente ligado à forma como o autor se comporta cotidianamente. Nesse sentido, os *Cadernos* são espaço rico em reflexões que nos apresentam essa problemática. Esse suporte que acompanhou Camus por vinte e cinco anos apresenta a perseguição por um comportamento sem vícios para a criação da obra ideal, como ele anota em abril de 1938:

Trata-se primeiro de se calar — de suprimir o público e de saber se julgar. De equilibrar um cuidado constante com o corpo com a consciência constante de viver. De abandonar qualquer pretensão e se dedicar a um duplo trabalho de liberação — sob o aspecto do dinheiro e de suas próprias vaidades e covardias. Viver em ordem. Dois anos não são demais em uma vida para refletir sobre um só ponto. É preciso liquidar todos os estados anteriores e colocar toda a sua força antes de tudo para não desaprender nada, em seguida para aprender pacientemente.

A esse preço, há uma chance em dez de escapar à mais sórdida e mais miserável das condições: aquela do homem que trabalha.¹⁵

Por outro lado, é sabido que o próprio autor interveio em suas anotações

¹¹ Ibidem, p. 113.

¹² Idem. A inteligência e o cadafalso, op. cit., p. 14.

¹³ Ibidem, p. 19.

¹⁴ Ibidem, p. 23.

¹⁵ Idem. *A desmedida na medida*. Cadernos (1937-39). Trad. Samara Geske e Raphael Araújo. São Paulo: Hedra, 2014, p. 37-38.

ao fim de sua vida com o objetivo de publicar os *Cadernos* — algo que só viria a acontecer postumamente. A manutenção de suas anotações pessoais visando ao público demonstra, portanto, uma preocupação em expor o desenho de uma conduta que coincida com os valores expostos na obra enquanto autorrepresentação do autor. Não obstante, essa imagem também permite esboçar uma primeira noção de engajamento para a criação em Camus: o compromisso em estabelecer um nexo legítimo entre a verdade da arte e a defesa da vida.

COMUNICAR SEM DIZER

Ao compor *O estrangeiro*, Camus busca fazer sua contribuição à “linguagem pura” dos grandes romances franceses com algo que será visto por Barthes e Sartre como uma escritura silenciosa. Ela uniria um mutismo inerente à natureza física e a-verbal ao silêncio de uma época dilacerada, em que a língua não serve mais ao diálogo, apenas ao comunicado imposto. Dentro de uma medida justa entre os dois aspectos, o escritor constrói uma linguagem que comunica sem dizer, que expõe sua concepção de obra de arte como “aquela que diz menos”.

Assim, ele separa a concepção “filosófica” da absurdidade e a experiência do absurdo, colocando a primeira em *O mito de Sísifo* e a segunda em *O estrangeiro*. Embora com isso construa um conceito de absurdo, o escritor demonstra como ele se relativiza a cada experiência, transformando-se em imagem, uma vez que, mesmo quando parte para uma discussão filosófica, Camus não constrói um sistema de pensamento. Em seus textos ficcionais, ele busca enxugar a filosofia, reservando-lhe apenas a condição de “pensamento profundo”. Para ele não é possível conceber uma expressão puramente filosófica, pois o homem não pode prescindir da experiência concreta, como salienta uma de suas mais célebres citações: “Só se pensa por imagens, se você quiser ser filósofo, escreva romances.”¹⁶

O espaço reservado ao pensamento profundo na obra literária é bem delimitado por Camus nos ensaios sobre *A náusea* e *O muro*, de Sartre, escritos para o jornal *Alger républicain* em 1938 e 1939. Neles, encontra-se uma grande identificação com os pontos de partida do filósofo, projetado também

¹⁶ Idem. *Esperança do mundo*. Cadernos (1935-37). Trad. Samara Geske e Raphael Araújo. São Paulo: Hedra, 2014, p. 18.

de certa forma sobre o absurdo que já vem inquietando Camus nessa época. Para o escritor, esse é o problema essencial sobre o qual as obras se concentram e, por isso, sua avaliação tem um caráter mais positivo que negativo. A *náusea* é vista como “uma das ilustrações mais opressivas da angústia”¹⁷, que se concentra no momento em que o equilíbrio com a vida é rompido pelo sentimento de náusea. No entanto, o romance peca ao deixar que a filosofia se torne sua etiqueta, ultrapassando personagens e ação. Camus defende que deve haver uma fusão secreta entre experiência e pensamento, caso contrário “a teoria prejudica a vida”.¹⁸ Tanto a face teórica do romance quanto sua experiência convencem, “Mas, reunidas, não são uma obra de arte e a passagem de uma para a outra é demasiado brusca, demasiado gratuita para que o leitor encontre a convicção profunda que é a arte do romance.”¹⁹ Esse desequilíbrio²⁰ é acrescido de um tom extremamente negativo de uma obra que se instala no desconforto, cujo desespero ignora o que a vida tem de belo. É como se a liberdade oriunda da lucidez encerrasse a personagem em um mundo obscuro, impedida de enxergar o “milagre” de cada manhã que começa.²¹

Ronald Aronson vê nessa crítica de Camus uma síntese das grandes diferenças entre os dois autores. Para ele, uma comparação entre as duas obras expõe um dos “mais chocantes contrastes da ficção moderna”:

Basta abrirmos *O estrangeiro* paralelamente a *A náusea* para ficarmos impressionados pelo contraste entre Meursault/a deslumbrante fisicidade de Camus e Roquentin/o famoso nojo de Sartre pelo físico, Camus revelou o mundo sensual da África do Norte, como em *Núpcias*, e seu leitor dificilmente ignora sua intensidade e seus prazeres. A escrita de Sartre nunca expõe o mundo físico ou o corpo do modo direto, inquestionável e frequentemente jubiloso tão natural a Camus.²²

¹⁷ Idem. *A náusea*, de Jean-Paul Sartre. In: *A inteligência e o cadafalso*, op. cit., p. 134.

¹⁸ Ibidem, p. 133.

¹⁹ Ibidem, p. 134.

²⁰ É importante considerar que, embora Camus demonstre tal apreço por esse pacto secreto entre teoria e experiência, nem sempre consegue realizá-lo em sua obra. O final da peça *O mal-entendido*, quando Marta se perde em monólogos sobre a perenidade da vida diante da morte da mãe e do irmão, é um bom exemplo da ruptura desse equilíbrio defendido pelo escritor.

²¹ No caso de *O muro*, a personagem sartriana ainda segue oscilando entre o nada e a lucidez, contudo, a avaliação de Camus é mais positiva. Sublinha-se o movimento cadenciado dos seres de Sartre, que se chocam com os próprios limites: “A arte de Sartre é contar o detalhe, acompanhar o movimento monótono de suas criaturas derrisórias. Ele descreve, sugere pouco, mas acompanha pacientemente as personagens e só atribui importância a seus atos mais fúteis.” Idem. *O muro*, de Jean-Paul Sartre. In: *A inteligência e o cadafalso*, op. cit., p. 139.

²² ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 34.

Assim como na coletânea de ensaios que o precede (*Núpcias*), em *O estrangeiro* prevalece o corpo e os sentidos em oposição àquilo que é preciso verbalizar. Nesse sentido, uma das mais célebres cenas do livro ilustra a insuficiência da linguagem, portadora de uma convenção social, perante o sentimento do amor, singular a duas pessoas:

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que, se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava.

— Nesse caso, por que casar-se comigo? — perguntou ela.

Expliquei que isso não tinha importância alguma e que, se ela o desejava, nós poderíamos casar. Era ela, aliás, quem o perguntava, e eu me contentava em dizer que sim. Observou, então, que o casamento era uma coisa séria.

— Não — respondi.²³

A convenção do casamento parece supérflua para Meursault, ela não altera o estado em que já se encontra com Marie. Para ele, é como se esse casamento já tivesse ocorrido de certa forma quando ambos se beijaram, se tocaram e tomaram banho de mar juntos. O amor é expresso pela carne sem que haja necessidade de proferir palavra alguma, como quando Marie é conduzida a seu apartamento: “Beijei-a. A partir desse momento, não falamos mais. (...) Tinha deixado a janela aberta, e era bom sentir a noite de verão escorrer por nossos corpos bronzeados.” Assim como o corpo de um percorre naturalmente o do outro, a noite de verão escorre pela pele dos dois amantes, como se fossem parte do cenário.

A contraposição entre silêncio e expressão verbal é muitas vezes associada pela crítica biograficamente à relação de Camus com sua mãe. Catherine Sintès, semissurda e semimuda, foi sempre uma referência de afeto para o jovem Albert, que perdera o pai, morto na batalha de Marne durante a Primeira Guerra, com apenas um ano de idade. Mesmo analfabeta e com dificuldades de comunicação, ela está presente na nota inicial do primeiro caderno, dentro do “estranho sentimento” do filho como constitutivo de “*toda sua sensibilidade*”, e posteriormente recebe a dedicatória do último livro do escritor, *O primeiro homem*: “A você, que nunca poderá ler este livro.”²⁴

²³ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 46-47.

²⁴ Idem. *O primeiro homem*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Maria Luiza N. Silveira. São Paulo:

Mas como foi de fato interpretado esse silêncio por críticos como Sartre e Barthes? Camus teria conseguido transmitir esse equilíbrio entre a constituição da experiência no artista e sua lapidação pela escrita? Vejamos adiante dois ensaios críticos fundamentais para qualquer leitor que deseja ser introduzido na obra *O estrangeiro*.

SARTRE E BARTHES DIANTE DE UM ESTRANGEIRO

Embora em momentos diferentes, Sartre em 1943 e Barthes em 1952, ambos os críticos fazem um movimento de leitura que situa *O estrangeiro* em uma linhagem francesa. No caso de Sartre, a tradição moralista e, no caso de Barthes, dentro de sua história da escritura. Em contrapartida, ambos também se rendem à novidade que é a obra de Camus dentro da literatura francesa e identificam o “espaço mediterrâneo” em que se circunscreve a enunciação do autor franco-argelino.

“Explicação de *O estrangeiro*”, publicado originalmente na revista *Cahiers du Sud*, é uma primeira referência que Sartre faz a Camus, antes de conhecê-lo pessoalmente, o que só ocorreria na estreia de sua peça *As moscas*, em junho de 1943. Apesar do presunçoso título, o texto faz uma avaliação positiva do romance, revelando alguns pontos de partida em comum a ambos os escritores e que contribuíram para uma identificação mútua, uma vez que eles se preocupavam em dar forma à angústia sentida pelo homem diante da gratuidade da existência.²⁵

Como crítico filósofo, Sartre faz a leitura de *O estrangeiro* relacionada ao “pensamento profundo” da obra, ou seja, a *O mito de Sísifo*. Logo de início, ele apresenta o duplo sentido do absurdo: um estado de fato, um sentimento com que o leitor se depara ao ler *O estrangeiro*, e uma consciência lúcida sobre este estado, uma noção. Trata-se de algo que seu protagonista, Antoine Roquentin, em *A náusea* (1938), também manifesta na passagem do romance em que observa uma raiz de um castanheiro. Esse sentimento se estende ao longo

Nova Fronteira, 2005, p. 17.

²⁵ Arnaud Corbic observa o que os pontos de partida de ambos os escritores têm de diferente: “O sentimento do absurdo nasce, tanto em Camus como em Sartre, da consciência tomada pelo homem da gratuidade de sua existência. Em Sartre, este absurdo é de ordem ontológica. Ele o aborda em termos de ‘contingência’, pondo em questão as relações entre essência e existência. Para Camus, o absurdo é de ordem antropológica ou psicológica. Ele se interessa pelas *razões de ser* apenas enquanto *razões de viver*.” CORBIC, Arnaud. *Camus: l'absurde, la révolte, l'amour*. Paris: L'Atelier 2003, p. 50.

dessa obra, sendo aliviado apenas ao se ter contato com uma música de jazz.

Dentro da tradição francesa, Sartre vê a origem deste sentimento no pessimismo de Pascal e a “desgraça natural de nossa condição débil e mortal e tão miserável que nada pode nos consolar quando nela pensamos de perto.” Nos fragmentos dos seus *Pensamentos* reunidos sob o título “Miséria do homem sem Deus”, Pascal faz menção a um “duplo abandono” (*double délaissement*), que ocorre quando o homem vira as costas para Deus e este, por sua vez, o abandona a sua própria sorte. Sem referencial no mundo, o sujeito em sua condição miserável, frágil tal um caniço, vaga rumo ao abismo da morte:

199-434 – Que imaginemos uma quantidade de homens acorrentados, e todos condenados à morte, dentre os quais alguns são decapitados todos os dias à vista dos outros, os que ficam veem a própria condição na dos seus semelhantes, e, olhando uns e outros com dor e sem esperança, esperam a sua vez. É a imagem da condição dos homens.²⁶

Camus faria parte desta tradição de moralistas franceses que Sartre define como os “precursores de Nietzsche”. Mas enquanto Pascal apresenta este quadro com a intenção apologética em direção ao cristianismo, única solução possível, a proposta de Camus seria a de que este homem absurdo consciente encare sua condição sem recorrer a fugas. Isso significa que sua vida não existe além do que sente no instante imediato, que nasce e morre sem cessar. Ao viver neste parâmetro, Meursault é um inocente que causa escândalo social, uma vez que não segue as convenções do luto, da lei ou do amor. Sartre traz como exemplo a já referida cena com Marie e observa:

O que chamamos de sentimento é apenas a unidade abstrata e a significação de impressões descontínuas. Não penso sempre naquele que amo, mas afirmo que o amo mesmo quando não penso nisso — e seria capaz de comprometer minha tranquilidade em nome de um sentimento abstrato, na ausência de toda emoção real e instantânea. Meursault pensa e age diferentemente: não quer conhecer esses grandes sentimentos contínuos e todos iguais; para ele o amor não existe, nem mesmo os amores. Só o presente conta, o concreto.²⁷

²⁶ PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Flammarion, 1976, p. 109. Tradução minha. Mas para Pascal a maioria dos homens não encara a morte como algo presente em todo momento, a maior parte se desvia dessa condição trágica pelo divertimento (*divertissement*), como a caça e os jogos. Em contrapartida, ele busca alertar o homem sobre sua própria finitude.

²⁷ SARTRE, Jean-Paul. Explicação de *O estrangeiro*. In: *Situações I: crítica literária*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 123.

Para ser fiel ao concreto, Sartre pontua que a linguagem busca aqui dar ênfase a seu aspecto descritivo em detrimento de sua função enquanto julgamento sobre o mundo. Uma série de acontecimentos percorre a vida de Meursault na primeira parte do livro — a morte da mãe, a relação com Marie, o assassinato do árabe — ante os quais a personagem apenas exprime o que sente (calor, prazer, sono) sem atribuir uma voz onisciente e ordenadora do mundo. Nesse sentido, o filósofo retoma uma metáfora central de *O mito de Sísifo* para ilustrar que o sentimento do leitor perante essa obra, desprovida de uma voz narrativa onisciente, é semelhante ao ato de observar uma pessoa que fala dentro de uma cabine telefônica. É possível vê-la, mas não ouvi-la. Por mais que a razão se queira absoluta para tudo compreender, o absurdo é relativo: se o homem é opaco àquele que está fora da cabine, ele poderia ser ouvido pela pessoa que está do outro lado da linha. Embora esse estrangeiro permaneça ambíguo e calado, “um homem é mais homem pelas coisas que cala do que pelas coisas que diz.”²⁸

Meursault apresenta-se como inocente e nulo, sua vida encarna a própria perenidade da literatura, como algo que poderia não ter existido, “A arte é uma generosidade inútil.”²⁹ Daí a presença de uma descontinuidade, de frases como ilhas, que o filósofo associa à técnica narrativa de Hemingway ao lado de prosas poéticas³⁰: “Agora compreendemos melhor o talhe de sua narrativa: cada frase é um presente”.³¹ Todas as frases do romance de Camus são equivalentes, como são equivalentes todas as experiências do homem absurdo. Isso também fica evidente no uso das conjunções, que criam um elo sucessivo e sem lógica, diluindo o fluxo da duração ao longo da narrativa. Devido a essa falta de encadeamento cronológico, Sartre não vê *O estrangeiro* como um romance. Aproxima-o de uma narrativa moralista com sátira e retratos irônicos.

Assim, enquanto filosoficamente Camus encontraria sua raiz em Pascal, estruturalmente, *O estrangeiro* assemelha-se a *Cândido*, de Voltaire. Mas, apesar de tais referências, Sartre constata que Camus se situa fora da mesma tradição que segue. Com um tom por vezes áspero (como sente Camus e o

²⁸ Ibidem, p. 125-126.

²⁹ Ibidem, p. 122.

³⁰ Sartre ainda compara com os versos de Valéry e a imagem de haikais. É interessante notar como Sartre prevê que tal técnica limita-se a *O estrangeiro*, não predominando em outras obras.

³¹ Ibidem, p. 129.

confessa em carta enviada a Jean Grenier³²), o filósofo destaca que o jovem escritor cita com coquetismo Jaspers, Heidegger e Kierkegaard sem entendê-los muito bem. Isso seria devido ao fato de seus mestres estarem em outro lugar — o mediterrâneo —, revelando seu estilo ensaísta dentro de um “gênero sinistro solar”.

Barthes também se fixa na imagem do sol em *O estrangeiro* no ensaio “*O estrangeiro, romance solar*”. Fulminado pela clarividência da luz solar, o universo de *O estrangeiro* dá prioridade à visão. Ele poderia apenas ser observado em silêncio pelo *voyeur* que é Meursault. Na brevidade dos seus atos, seus gestos concentram a bipolaridade do consentimento e da recusa como reação ao absurdo. Mas o ato como reação só pode ser enxergado após a leitura de *O mito de Sísifo*, uma vez que Meursault em si não tem um tom moralista:

Meursault não é propriamente ator, nem moralista: não discorre sobre o que faz; faz os gestos de todo o mundo, mas esses gestos são desprovidos de razões, de álibis, de tal modo que a própria brevidade do ato, sua *opacidade*, é o que mostra a solidão de Meursault.³³

Barthes também pontua o julgamento da sociedade sobre Meursault. Impossibilitados de respeitar esse silêncio, os homens colam sentidos aos atos do protagonista e a cada gesto “ele enterra sua mãe”. Mas após alguns anos da publicação da obra, com seu amadurecimento, Barthes destaca também um lirismo conectado ao calor que emana do sol como símbolo trágico no percurso do protagonista. O temperamento do indivíduo é manipulado pelo calor e pela luz, mistura de sentido e lucidez. Por detrás do sol, não há, contudo, o domínio de deuses que estabelecem um destino à personagem. Há apenas o nada que se deve encarar ao longo da leitura.

Embora Barthes enxergue esse lirismo, no capítulo “A escritura e o silêncio”, de *O grau zero da escrita*, o crítico dá enfoque para a escritura branca de Camus e a situa no último ponto de uma história da escritura que se iniciara em 1850, momento em que o escritor adquire uma “consciência infeliz”, fora de uma classe social. A escritura branca é um traço distintivo de Camus, que

³² “Recebi os *Cahiers du Sud*. O artigo de Sartre é um modelo de ‘desmontagem’. [...] Mas em crítica, é a regra do jogo e é bom desse jeito, pois em diversos momentos ele me esclarece sobre o que eu queria fazer. Sei também que a maior parte de suas críticas é justa, mas por que esse tom ácido?” CAMUS, Albert; GRENIER, Jean. *Correspondance*. Introdução e notas Marguerite Dobrenn. Paris: Gallimard, 1981, p. 88.

³³ BARTHES, Roland. *O estrangeiro, romance solar*. In: *Inéditos*, v. 2: crítica. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 95.

marca o que Barthes entende por engajamento — momento em que se habita a escritura como função entre a literatura e a sociedade. Perante uma escritura que se colocou ao longo da história como contra-comunicação, Camus dá seu passo rumo à utopia da linguagem por uma conexão com o existencial imediato, servindo-se do *passé composé*, em oposição ao *passé simple*, que encerrava o universo romanesco em uma atmosfera segura e a envolvia em uma linguagem que na verdade era um ritual ancestral, fora do âmbito de uma comunicabilidade.

Após atravessar a função-trabalho com Flaubert, as prescrições naturalistas que trazem o real sob uma forma julgada, e o suicídio com Mallarmé, a escritura chega a Camus como algo transparente, à semelhança das Belas-Letras clássicas, situadas em uma pré-história da escritura. Comparada ao neutro da linguística, ao amodal, àquilo que significa uma ausência, a escritura branca de Camus é inocente. Ela é lapidada apenas para expor o mundo, “não participa nem dos gritos nem dos julgamentos.”³⁴

Vale acrescentar nesse sentido como tal definição se estende ao que Camus entende por função do artista, quando faz seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel, em Estocolmo, no dia dez de dezembro de 1957. Para ele, o artista não deve ser nem vítima nem carrasco, mas colocar-se no lugar daquele que mostra uma realidade ao público. A arte se torna um meio de estar junto aos outros, confessar a própria semelhança, ser testemunha daqueles que sofrem sem julgá-los: “O papel do escritor, ao mesmo tempo, não se separa de deveres difíceis. Por definição, ele não pode colocar-se ao serviço daqueles que fazem a história: ele está ao serviço daqueles que a sofrem. Ou, caso contrário, ei-lo sozinho e privado de sua arte.”³⁵

Assim, tanto Sartre quanto Barthes contribuem para a construção da imagem de Camus como um escritor solar, circunscrito no Mediterrâneo. Mas Barthes não irá ver de forma positiva a ideia de engajamento camusiana no ciclo da revolta, assim como Sartre também irá repudiar a postura do amigo. Será necessário verificar neste momento, como essa leitura se transforma diante de obras como *A peste* e *O homem revoltado*, levando em conta sobretudo aspectos políticos que envolviam o julgamento crítico desses intelectuais no período.

³⁴ Idem. L'écriture et le silence. In : *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de Nouveaux essais critiques. Paris: Editions du Seuil, 1953, p. 60. Tradução minha.

³⁵ CAMUS, Albert. [Discurso de Suécia](#). Tradução de Pedro Gabriel de Pinho Araújo.

A SITUAÇÃO DA REVOLTA

Em 1946, o Partido Comunista Francês se torna o maior partido da França com cerca de 400.000 afiliados. Ele havia sido proibido durante a Segunda Guerra, mas depois que União Soviética foi atacada, o fervor revolucionário do PCF ressurgiu com força, tornando-se “o coração, a alma e o braço mais combativo da Resistência”. Neste momento, “Seus membros formavam um clero revolucionário”³⁶, embora a segunda metade da década de quarenta assista ao decréscimo do otimismo que previa a Revolução e que predominava na França durante a Libertação.

Sartre e Camus tentam representar uma possível terceira via de esquerda independente entre o bipartidarismo da Guerra Fria. Assim, se Sartre havia trazido Camus para o meio da *intelligentsia* parisiense, Camus retribuiu-lhe como exemplo de intelectual engajado, que concentra em uma só imagem o homem e a obra. Um dos exemplos das primeiras manifestações politicamente engajadas de Sartre é o texto “A república do silêncio”, no qual o filósofo observa como cada gesto durante a Resistência era uma forma de engajamento em prol da liberdade. Com esse texto, ele realiza uma construção mítica da imagem de uma França resistente. Torna-se porta voz de uma possível ideologia do pós-guerra, sobretudo após sua aproximação dos proletários americanos em sua viagem aos Estados Unidos, em 1945.

Sartre era o editor da maior revista em circulação no país e Camus do grande jornal da Resistência. Mas ambos são fortemente criticados pela esquerda: “O esquerdismo não-comunista de Camus e Sartre foi pressionado pela polarização leste-oeste.”³⁷ Ao mesmo tempo, críticas contundentes à União Soviética aparecem na obra *Retorno da URSS*, de Gide, e *O zero e o infinito*, de Arthur Koestler. Merleau-Ponty também pontua em editorial da *Temps modernes* a presença de campos de trabalhos forçados na Rússia, embora ele ainda justifique alguns meios violentos para se alcançar os fins da Revolução.

Sartre e Camus vão tomar caminhos diferentes a partir desse momento. Desde sua expulsão do Partido Comunista, do qual fez parte entre 1935 e 1937, Camus tivera dificuldade para debater com seus membros. E a partir de

³⁶ ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre*, op. cit., p. 118.

³⁷ *Ibidem*, p. 14.

1943, ele começa a compor o que viria a se tornar o ciclo da revolta, como passo seguinte à constatação do absurdo de *O mito de Sísifo*. Nessa nova etapa, o homem percebe que sua condição absurda é compartilhada pelos demais e decide se unir a eles contra qualquer força que negue a vida. Nesse sentido, *O homem revoltado* percorre a história, a filosofia e a literatura pós 1789 para demonstrar como o revoltado se nega a partir do momento que segue uma lógica revolucionária. Dentre esses revolucionários, os comunistas figuram em primeiro lugar.

O problema dessa lógica para Camus é a legitimação da violência, que nega o homem concreto em prol de um ideal abstrato por vir. Obras como *Cartas a um amigo alemão*, a série de artigos intitulada *Nem vítimas nem carrascos* e a crônica *A peste* ilustram bem essa postura de buscar uma via moral para lidar com a imposição da força bruta pelos acontecimentos históricos. Na mesma época, porém, Sartre passa a compreendê-la como um meio necessário de reação, em obras como *As mãos sujas* e *Os comunistas e a paz*. Sua noção de engajamento intelectual irá levá-lo progressivamente a tomar o partido dos comunistas:

Querendo alinhar-se com a maior possibilidade de progresso social, Sartre se inclinou ao comunismo, após ter tentado uma terceira via ideal e concluído que as condições históricas a tornavam impossível. Tendo tortuosamente encontrado seu caminho após um longo aprendizado, Sartre, compreensivelmente, iria fazer do realismo a marca de sua política. Fluir no compasso da história, maldição para Camus, se tornou essencial para Sartre.³⁸

Assim começa a se delinear o cenário de divergências entre os dois intelectuais que irá culminar na ruptura de 1952, com a publicação da resenha que Jeason faz de *O homem revoltado* na *Temps Modernes* de junho, seguida da troca pública de cartas entre Camus e Sartre. Se o escritor franco-argelino nunca se colocara como membro da “escola” de Sartre e evitava a todo custo ser qualificado como existencialista, no momento do pós-guerra, quando percebe que a força e os ideais da Resistência sucumbiram diante dos determinismos históricos, ele assume uma postura anticomunista mais expressiva, o que cinde a terceira via em duas possibilidades.³⁹

³⁸ Ibidem, p. 182.

³⁹ “Qualquer intelectual francês politizado tentando encontrar direção entre 1944 e 1951 teria se deparado com Sartre e Camus comandando o campo das escolhas intelectuais e políticas na esquerda não-comunista. Similarmente, cada um dos dois amigos tinha de competir com o outro, e cada auto-

Isso porque para Camus o homem não está somente em *situação* histórica. A partir do momento em que o indivíduo é consciente da ruptura absurda, ele percebe que existe algo comum ao ser humano que transcende sua época. Embora se nasça e se desenvolva em *situação*, resta alguma conexão com o tempo cíclico da natureza, supra-histórico. Enquanto a figura que desponta em Sartre nesse momento é a do intelectual que é responsável pelos acontecimentos de sua época, deve-se levar em conta a relevância do plano mítico para Camus, uma vez que, para ele, limitar-se a um espaço de tempo é privar-se da própria liberdade sobre as escolhas e pré-determiná-las pela história:

Ele rejeitou o direcionamento que Sartre, no pós-guerra, deu à noção de “situação” — a realidade histórica e social na qual *sempre* nos encontramos e pela qual nós *sempre* temos responsabilidade. Para Camus, se admitimos que estamos totalmente dentro de uma situação, a história iria eliminar nosso espaço próprio para manobrar e absorver nossas próprias escolhas. Para Sartre, nossa liberdade ontológica é absoluta; mas ela sempre significa escolher como viver (ou rejeitar) nossas várias determinações.⁴⁰

Assim, ao criticar fortemente a ação revolucionária como desmedida contra o ser humano, *O homem revoltado* passa a ser visto negativamente, notadamente pelos intelectuais de esquerda. Além de ser criticado por não ter feito análise a fundo de filósofos como Hegel, Marx e Nietzsche, Camus é acusado por Jeason de conformismo diante da demanda social de um engajamento político. O escritor passa a ser visto como um moralista que se furta à realidade histórica, quando na verdade estava buscando impor limites fundamentais à aproximação entre as pessoas, à comunicação entre elas, acreditando que “Apenas quando se comunicam livremente as pessoas podem formar relacionamentos baseados em autolimitações.”⁴¹

CRÍTICAS A UMA CRIAÇÃO CORRIGIDA

Barthes segue um caminho semelhante aos críticos de Camus quando escreve sobre *A peste* em “A peste, anais de uma epidemia da solidão?”, em 1955. O crítico parece situar Camus dentro de uma dicotomia que é discutida

elucidação exigia a diferenciação em relação ao outro.” Ibidem, p. 216.

⁴⁰ Ibidem, p. 103.

⁴¹ Ibidem, p. 213.

com frequência no contexto histórico do pós-guerra, em que revolucionário engajado em alguns momentos se opõe à figura do intelectual moralista, detentor de valores supra-históricos. Camus estaria no segundo caso. Para Barthes, *A peste* é um “ato fundador de uma Moral”.⁴² É uma crônica de uma ordem rasa⁴³, que não acompanha a história universal e ocorre em um mundo sem causas nem consequências.⁴⁴ A peste surge como simbologia do Mal absoluto cuja procedência se desconhece.

Com ela, Camus propõe uma ética solidária, uma “moral do silêncio”⁴⁵ para se viver-junto. A peste possibilita a liberdade consciente da necessidade “em estado bruto”⁴⁶ de uma sociabilidade, capaz de extrair vida do âmago do sofrimento comum:

Para Sartre, o inferno são os outros; para Camus, os outros talvez sejam o paraíso. Exercer seu ofício, aplicar-se conscienciosamente a debelar um mal medonho, injusto, mesmo incompreendido, com as armas do médico, armas modestas, imperfeitas, mas pelo menos pacientes, objetivas, forjadas em comum e sobretudo nunca letais, essa é a medida de uma felicidade que não nasce da sublimação do sofrimento, mas da obstinação dos homens em reduzi-lo, lado a lado, sem ilusões e sem desesperança.⁴⁷

Mas a falta de conexão com a história se mantém um problema para Barthes: a peste de Camus não tem um rosto humano, diferentemente do que foi visto na experiência dos conflitos bélicos da primeira metade do século XX. A postura do escritor seria, portanto, ineficaz para a época, uma vez que propõe apenas uma amizade silenciosa e não uma solidariedade política, o que o isola dos compromissos de sua época.

No entanto, Camus responde a Barthes, colocando-se contra a ideia de que *A peste* funda uma moral anti-histórica e uma política da solidão. Mais do que uma crônica da resistência, *A peste* dá um passo além de *O estrangeiro*, estendendo a questão do absurdo para a solidariedade e a participação.⁴⁸ O escritor

⁴² BARTHES, Roland. *O estrangeiro*, romance solar, op. cit., p. 45.

⁴³ Ibidem, p. 46.

⁴⁴ “Na verdade, esse caminhar sem ênfase não é fortuito — tem a função de substituir os valores cognitivos que o argumento pareceria arregimentar (Tragédia ou História) por um valor sentimental, impregnando voluntariamente a crônica com uma substância que de ordinário lhe é estanha: a Moral.” Ibidem, p. 47.

⁴⁵ Ibidem, p. 48.

⁴⁶ “a Peste é uma Necessidade que aceitam de algum modo em estado bruto”. Ibidem, p. 49.

⁴⁷ Ibidem, p. 51.

⁴⁸ Exemplo disso é Rambert, personagem que renuncia sua vida particular para se engajar na militância, representando uma “fraternidade ativa”.

ainda observa que Barthes está se baseando em uma concepção de realismo em arte.

E em sua resposta, no dia 4 de fevereiro de 1955, Barthes confirma que a história deve ser vista em “sua propriedade absoluta” e não por meio de símbolos, portanto defende o realismo de uma “arte literal”. Confessa que tem esse ponto de vista, contra o ato de alienar os fatos da história, em função de sua crença no materialismo dialético: “considero a moral da explicação mais completa que a moral da expressão.”⁴⁹

Barthes não menciona no ensaio, mas seria possível afirmar que o que ele coloca em evidência em sua crítica é uma falta denexo causal, de “*correlação*”.⁵⁰ Seria essa a mesma ausência que tomara lugar positivo na crítica feita a *O estrangeiro*? No caso da obra de 1942, a filosofia absurda ganharia significação justamente por sua ausência: a falta de conexão com um pensamento profundo poderia ser uma forma de apontar para ela. Nesse momento, Barthes, que tem Bertolt Brecht como principal exemplo de literatura engajada, sente a necessidade de tal conexão ser declarada.

Em mais uma resposta, Camus ainda argumentaria que não definira a peste historicamente porque “o terror tem muitos rostos”⁵¹ e ele deseja atingir a todos, sem buscar legitimar uma única tirania para que todas as resistências sejam iluminadas.⁵² Essa postura está em confluência com o papel do Mal em *Moby Dick* — obra de grande influência para a composição de *A peste*. Em seu ensaio sobre Herman Melville, Camus põe em evidência a função do escritor como criador de mitos: “Se é verdade que o escritor de talento recria a vida, ao passo que o gênio, além disso, a coroa com mitos, então não devemos

⁴⁹ Idem. Carta de resposta de Albert Camus a Roland Barthes sobre a peste. In: *Inéditos*, v. 2, op. cit., p. 49.

⁵⁰ Ibidem, p. 46

⁵¹ CAMUS, Albert apud BARTHES Roland. Carta de resposta de Albert Camus..., op. cit., p. 56.

⁵² Como é colocado por Maurice Weyembergh no *Dictionnaire Albert Camus*, o mal para Camus vem dos seus estudos sobre Santo Agostinho e Plotino, segundo os quais o mal só existe em comparação a um estado anterior: “No fundo, o mal, comparado ao bem, ao ser, vai junto com a perda de todas as qualidades, ele é o não-ser puro e simples, o nada. Em definitivo, o mal é sem realidade, não é mais que a privação do bem.” WEYEMBERGH, Maurice. Mal. In: GUERIN, Jean Yves. *Dictionnaire Albert Camus*. Série Bouquins. Paris: Éditions Robert Laffont, 2009, p. 496. Uma das preocupações de Camus será, então, ocupar-se daqueles que são privados da graça, os amaldiçoados, algo que o Cristianismo nunca teria feito de fato. Após citar um trecho do quarto caderno de Camus que corrobora tal afirmação, Weyembergh observa: “Os amaldiçoados são aqueles que sucumbiram ao mal e que a graça, o dom do perdão divino, não salvou. Camus diz claramente que escrever para os amaldiçoados, como Rieux, em *A peste*, que declarou em sua altercação com o padre Paneloux não ter a graça, trabalha para os contaminados e escreve a crônica da peste de Orã para que os sofrimentos não sejam esquecidos.” Ibidem, p. 497. É importante salientar que, assim como a morte está diretamente conectada à condição humana, o mal também é inerente a ela, estando presente na condenação à morte à qual todos estão submetidos.

duvidar que Melville é, antes de tudo, um criador de mitos.”⁵³ Nesse sentido, diferencia-se de Kafka por não propor alegorias sombrias sobre a Europa e equilibra expressão e invenção, “encontrando constantemente seu sangue e sua carne, ele constrói seus símbolos sobre o concreto.”

A tentativa de Camus para conciliar imaginário e real é vista, por exemplo, no quarto capítulo de *O homem revoltado*, “Revolta e arte”, no qual ele deixa bem claro que “nenhum artista pode prescindir do real.”, mas também assume que “a criação é exigência de unidade e recusa do mundo.”⁵⁴ O escritor critica novamente a lógica revolucionária que defende uma arte útil e projeta o belo como um objetivo futuro, que não deve ser representado agora, mas apenas vivido quando houver a sociedade ideal — ao fim da história.

Camus defende que nenhuma arte pode viver de uma total recusa: “Para criar a beleza, ele [o artista] deve ao mesmo tempo recusar o real e exaltar alguns de seus aspectos. A arte contesta o real, mas não se esquia dele”.⁵⁵ Ela cria um novo mundo fechado por meio de uma escolha e de uma exclusão — o que impossibilita tanto o formalismo total quanto o realismo absoluto. No caso da literatura, por exemplo, é proposta uma divisão entre “literatura de consentimento” e “literatura de dissidência”. Enquanto a primeira precede os tempos modernos, nessa última, próxima ao que Barthes chama de época da “consciência dilacerada”, surge o verdadeiro romance: “O romance nasce ao mesmo tempo que o espírito de revolta, e traduz, no plano estético, a mesma ambição”.⁵⁶

O ato de escrever para dar destino a uma personagem é fruto assim do que Camus chama de criação corrigida (*création corrigée*).⁵⁷ A partir dela, o homem deseja criar um mundo uno que não existe na sua realidade. Nesse universo, o romancista pode levar sua personagem aos extremos de sua paixão, algo que não pode ver no mundo real, uma vez que só se tem acesso aos contornos das experiências e não à ironia individual. Ao escrever, o romancista pode ver um destino conduzido até a morte, algo ao qual não tem acesso na realidade — uma vez que é impossível vermos a própria morte — somente assim é possível entrever uma unidade à vida.

⁵³ CAMUS, Albert. Hermann Melville. In: *A inteligência e o cadafalso*, op. cit., p. 29.

⁵⁴ Idem. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 291.

⁵⁵ Ibidem, p. 296.

⁵⁶ Ibidem, p. 297.

⁵⁷ “O mundo romanesco não é mais que a correção deste nosso mundo, segundo o destino profundo do homem.” Ibidem, p. 302.

Eis portanto um mundo imaginário, porém criado pela correção deste mundo real; um mundo no qual o sofrimento, se quiser, pode durar até a morte; no qual as paixões nunca são distraídas, no qual os seres ficam entregues à ideia fixa e estão sempre presentes uns para os outros. Nele o homem finalmente dá a si próprio a forma e o limite tranquilizador que busca em vão na sua contingência. O romance fabrica o destino sob medida. Assim é que ele faz concorrência à criação e provisoriamente vence a morte. Uma análise detalhada dos romances mais célebres mostraria, em perspectivas diferentes a cada vez, que a essência do romance reside nessa perpétua correção, sempre voltada para o mesmo sentido, que o artista efetua sobre sua própria experiência. Longe de ser moral ou puramente formal, essa correção visa primeiro à unidade e traduz por aí uma necessidade metafísica. Neste nível o romance é antes de tudo um exercício da inteligência a serviço de uma sensibilidade nostálgica revoltada.⁵⁸

Essa necessidade metafísica despertada pela escritura do romance tem origem no clamor de redenção do homem diante do absurdo, em “concorrência à criação”. Conforme transfigura o real e lhe impõe seus limites, o artista cria seu estilo: “Essa correção, que o artista realiza com sua linguagem e por meio de uma redistribuição de elementos tirados do real, chama-se estilo e dá ao universo recriado sua unidade e seus limites.”⁵⁹

Assim, em sua obra fictícia, Camus ilustra o que compreende por engajamento. Na peça *Os justos*, o protagonista Kaliayev aceita matar para mudar a história, mas também morrer, assumindo que a negação do outro é também a negação da própria vida. A crônica *A peste* traz uma resistência solidária, calada, sem violência. Rieux apenas cuida dos doentes acometidos pela epidemia que cai sobre a cidade de Orã. Em vez de negar o inimigo, eliminando-o, os homens de Camus se unem e entram em contato com a natureza, como na célebre cena em que Tarrou e Rieux nadam no mar em silêncio.

Contudo, taxada como defensora de uma moral da Cruz Vermelha, a obra de Camus ainda foi por muito tempo vista como alheia à realidade:

Vinte e cinco anos depois, Sartre comentaria *A peste* numa entrevista para sua biografia autorizada: “Quando penso em Camus afirmando, *anos depois*, que a invasão alemã foi como uma epidemia de peste — que chega sem razão, e acaba sem razão — *quel con*, que babaca!” Nesta reavaliação do romance de Camus, bem depois da ruptura, Sartre esqueceu o ponto principal de *A peste*, que havia captado em 1945. O livro não era de modo algum uma reflexão sobre a causa da

⁵⁸ Ibidem, p. 303-304.

⁵⁹ Ibidem, p. 309.

pestilência, seja humana ou natural, mas, em vez disso, a história do espírito coletivo de combate a ela.⁶⁰

Essas críticas colocam em destaque a responsabilidade política diante da palavra “engajamento”, que o escritor detém no pós-guerra. A imagem positiva entre homem e obra que Camus apresentava durante a Resistência deforma-se progressivamente aos olhos da esquerda, seja por críticas à União Soviética, seja pela postura pacifista que apresenta em relação ao processo de independência da Argélia. Algumas de suas obras de ficção ao longo da década de cinquenta, como *A queda* e *O exílio e reino*, são por um longo período relidas como resposta àqueles que desejaram submeter a obra de arte à ideologia de seu tempo. E, mais de meio século mais tarde, a despeito de seu contexto histórico, elas readquirem vida como ferramenta às revoltas individuais e coletivas do século XXI.

AS IMAGENS QUE SE REENGAJAM

Como uma das celebrações do centenário de Albert Camus, o ano de 2013 pode contemplar o lançamento do documentário *Vivre avec Camus*, dirigido por Joël Calmettes.⁶¹ Nesse filme, são apresentados relatos de pessoas comuns em diversos países sobre a relação com a obra do escritor franco-argelino. Dentre elas, talvez a mais impactante seja a experiência de Ronald Keine, um americano que foi acusado injustamente de homicídio e que, no corredor da morte, recebera do seu carcereiro um exemplar de *O estrangeiro*. Inocentado nove dias antes de sua execução, Keine descobre também a obra *Reflexões sobre a pena capital* e passa a fazer conferências pelos Estados Unidos contra a pena de morte.

Esse e outros leitores vistos no documentário são exemplos de como a obra de Camus até hoje serve como escudo da vida. *A peste* que fora vista em sua época com falta de realismo serve ainda como exemplo para japoneses que lutam contra a energia nuclear⁶², por exemplo. Isso ilustra como o combate que Camus insere em sua obra não se restringe aos anos 1940 e 1950, mas pode ser reengajado em qualquer momento histórico, o que também o torna um clássico da literatura ocidental.

⁶⁰ ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre*, op. cit., p. 97.

⁶¹ CALMETTES, Joël. *Vivre avec Camus*. Paris: Arte France/Chiloé Productions, 2013.

⁶² Como é o exemplo da japonesa também presente no documentário.

Isso foi visto por Barthes e Sartre quando leram *O estrangeiro*, mas não ocorreu no caso de *A peste* e *O homem revoltado*. Talvez pelo fato de *A peste* assumir uma frágil “intencionalidade” de dialogar com seu tempo por meio de uma alegoria, como propõe a epígrafe de *Robinson Crusoe*⁶³; talvez por *O homem revoltado* buscar valores de uma essência humana, quando a demanda da época exigia sobretudo um posicionamento dentro da história; ou ainda talvez pelo fato de a literatura simplesmente absorver um conflito político a despeito de si mesma:

Eles [Sartre e Camus] romperam porque, para usar a tardia terminologia de Sartre, vieram a “encarnar” o conflito histórico-mundial entre dois dos maiores antagonistas ideológicos do século. Embora Camus nunca tenha sido um partidário do capitalismo, nem Sartre um comunista, esses dois antagonistas acabaram representando forças bem mais amplas do que eles próprios.⁶⁴

Décadas depois, não cabe mais ao leitor se perguntar qual postura estaria certa ou errada, mas buscar apreender de cada uma delas elementos para refletir sobre a postura do intelectual em um mundo que continua exigindo sua presença como voz moral diante dos eventos políticos. Barthes, Sartre e Camus optaram por vias diferentes, mas estabeleceram na escritura suas experiências de engajamento.

Camus lembra que essa resistência pela vida é natural ao próprio corpo. Antes de propor conceitos, ele apresenta imagens do concreto vivido. A verdadeira obra seria detentora de uma linguagem pura e universal porque seria capaz de dizer algo àquele que está fadado a morrer, uma vez que a morte seria a única coisa imaculada para todos — ponto de partida da condição absurda. Assim, suas imagens míticas e pessoais são como aquelas que passam diante dos nossos olhos no momento do fim, último lapso de resistência do corpo, instante limítrofe em que morte e vida se encontram.

⁶³ “É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma coisa que não existe.”

⁶⁴ ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre*, op. cit., p. 17.