

Universidade Federal Fluminense – UFF
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – ICHF
Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PFI

A CRIAÇÃO ABSURDA DE ALBERT CAMUS;
uma análise estética de *O estrangeiro* e *Calígula*

Sandro Mira Toledo



Universidade Federal Fluminense

Niterói/RJ

2020

A CRIAÇÃO ABSURDA DE ALBERT CAMUS;

uma análise estética de *O estrangeiro* e *Calígula*

Sandro Mira Toledo

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da UFF, como parte dos requisitos à obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa.

Niterói/RJ

Universidade Federal Fluminense – UFF

Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – ICHF

2020

A CRIAÇÃO ABSURDA DE ALBERT CAMUS;

uma análise estética de *O estrangeiro e Calígula*

Sandro Mira Toledo

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da UFF, como parte dos requisitos à obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa.

Aprovada por:

Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa – Orientador (UFF)

Prof. Dr. Alexandre da Silva Costa (UFF)

Prof. Dr. Vladimir Menezes Vieira (UFF)

Prof. Dr. Rafael Zacca Fernandes (PUC-Rio)

Niterói/RJ – Brasil – 2020

à querida Erika Ferreira
in memoriam

Agradecimentos

ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), por ter me concedido uma bolsa de mestrado, sem a qual esta dissertação provavelmente não seria possível;

à Manoela Mayrink, minha namorada, por seus comentários, incentivos, paciência e carinho ao longo de todo o processo de mestrado;

ao meu orientador, o Prof. Dr. Patrick Pessoa, por seus importantes apontamentos sobre estética e crítica de arte, e por suas considerações acerca de minha dissertação;

ao Prof. Dr. Alexandre Costa, por seus valiosos comentários sobre história e filosofia, e por ter me apresentado ao universo artístico-filosófico de Albert Camus;

ao Prof. Dr. Vladimir Vieira, por seus generosos ensinamentos, e por sua atenção e incentivos cruciais para o meu ingresso na pós-graduação de filosofia;

à minha saudosa professora de teatro Erika Ferreira, por sua estimada contribuição à minha formação artística e humana, sendo inclusive a pessoa responsável por me apresentar ao Teatro do Absurdo, um dos germes desta pesquisa;

à Universidade Federal Fluminense (UFF) e, sobretudo, ao seu Departamento de Filosofia, por terem me proporcionado as condições intelectuais e materiais necessárias para a realização desta dissertação;

à minha família, por ser a base de toda a minha formação e trajetória.

Resumo

A presente dissertação é o resultado de uma investigação sobre a criação absurda de Albert Camus, um texto que examina a forma como suas obras literárias descrevem a absurdidade da existência humana. É desenvolvida aqui uma análise estética de como o absurdo é materializado no romance *O estrangeiro* e na dramaturgia *Calígula*. São também ressaltadas, nesta dissertação, as peculiaridades e similaridades entre tais abordagens do tema, uma vez que as obras pertencem a gêneros literários diferentes e enfatizam aspectos específicos do problema, ou seja, um sendo um romance que descreve um movimento da consciência humana sobre o absurdo e o outro, um drama que apresenta um raciocínio absurdo levado às últimas consequências.

Abstract

This dissertation is the result of an investigation into the absurd creation of Albert Camus, a text that analyzes the way in which his literary productions describe the absurdity of human existence. Here is developed an aesthetic analysis of how the absurd is materialized in the novel *The stranger* and the dramaturgy *Caligula*. In this dissertation, the peculiarities and similarities between such approaches to the theme are also highlighted, since the productions belong to different literary genres and emphasize specific aspects of the problem, that is, one being a novel that describes a movement of human consciousness about the absurd and the other, a drama that presents an absurd reasoning taken to the last consequences.

Sumário

Introdução.....	11
A. Uma breve genealogia do absurdo.....	11
B. Do sentimento à noção.....	14
C. Contradição humana.....	16
D. Criação absurda.....	17
1. Estranhamento do estrangeiro.....	20
1.1 Presentificação da morte.....	21
1.2 Clarividência solar.....	23
1.3 A densidade romanesca do herói absurdo camusiano.....	28
1.4 Uma narrativa transparente e duplamente indiferente.....	30
1.5 A “estrangeridade” radical de um inocente assassino.....	34
1.6 O tempo da máquina humana.....	36
1.7 Anonimatos de tipos antagônicos.....	39
1.8 A autenticidade de Meursault: da isenção à revolta.....	42
2. Calígula e seu império do nada.....	46
2.1 Entre a ficção e a história: um imperador romano nos palcos da Modernidade....	48
2.2 O impossível lunar de um raciocínio absurdo.....	51
2.3 A felicidade assassina de uma liberdade ilimitada.....	56
2.4 Um tirano lunático e seu desespero niilista disfarçado de revolta.....	59
2.5 Consciência absurda e vaidade solitária: reflexos de um mesmo espelho.....	62
2.6 O artista da negação e sua verdade absurda.....	65
2.7 Teatro do absurdo ou um teatro sobre o absurdo?.....	67
Considerações finais sobre a criação absurda de Albert Camus.....	71
A. Texturas contraditórias do absurdo.....	71
B. Contexto das negações.....	75
Bibliografia.....	78

*Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na Primavera passada.
A realidade não precisa de mim.*

*Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma.*

*Se soubesse que amanhã morria
E a Primavera era depois de amanhã,
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.
Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?
Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;
E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.
Por isso, se morrer agora, morro contente,
Porque tudo é real e tudo está certo.*

*Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.
Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.
O que for, quando for, é que será o que é.*

Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa)

INTRODUÇÃO

Estranho a mim mesmo e a este mundo, armado somente com um pensamento que se nega quando afirma, que condição é esta em que só posso ter paz deixando de saber e de viver, em que o apetite de conquista se choca contra os muros que desafiam seus assaltos? Querer é suscitar paradoxos.¹

Eis aí uma questão que nos direciona ao objeto central desta investigação: o “absurdo” [*absurde*]. A condição absurda da existência humana é o problema fundamental para o legado filosófico e literário de Albert Camus, o fio condutor de todo o seu “primeiro ciclo” de obras: o ensaio filosófico *O mito de Sísifo* (1942), o romance *O estrangeiro* (1942) e as dramaturgias *Calígula* (1944) e *O mal-entendido* (1944). Entretanto, o que significa propriamente afirmar que a nossa existência é absurda? Nós, por exemplo, frequentemente utilizamos o termo “absurdo” para designar aquilo para o qual não conseguimos encontrar qualquer sentido ou propósito e que exigimos, portanto, que seja de outra maneira. Se recorrermos a dicionários de filosofia, também veremos essa palavra sendo usada para se referir àquilo que é impossível de existir ou aquilo que é incompreensível e, por isso, perturba o nosso sistema de crenças. Mas para Albert Camus, o que é exatamente o absurdo? Como o autor trata esse tema em suas criações literárias?

Uma breve genealogia do absurdo

Antes de qualquer discussão acerca do trato de Camus com o tema, faz-se necessário pontuarmos aqui que o autor não é o único nem mesmo o primeiro; diversos outros escritores, geralmente tidos pela tradição como “existencialistas” – tal como o seu contemporâneo Jean-Paul Sartre –, também interpretam a existência humana como sendo absurda. Segundo o professor de Filosofia Moral da Universidade de Aberdeen, Gordon Graham, a absurdidade existencial é, para esses autores, oriunda da ausência de uma explicação lógica que apresente a existência humana como algo necessário, sendo toda a existência apenas “uma questão bruta, um fato contingente”².

O professor também argumenta que essa perspectiva sobre a existência remete a uma disputa filosófica que dominou os debates intelectuais europeus dos séculos XVII e

¹ Camus, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 34.

² GRAHAM, Gordon. *Eight theories of ethics*. Londres: Routledge, 2004, p. 84.

XVIII. De um lado dessa querela, estavam os filósofos da “metafísica racionalista”, como Descartes, Spinoza e Leibniz, que acreditavam no “princípio da razão suficiente” [*principle of sufficient reason*], isto é, na presença de uma razão para todas as coisas serem como são, pois sem essa razão “o mundo seria ininteligível, uma confusão de eventos sem sentido”³. Em contraposição, estavam os filósofos do “empirismo”, como David Hume e John Locke, que defendiam a contingência dos fatos, já que para eles a explicação dos fatos naturais – incluindo aí os fatos inerentes à existência humana – só poderia ser obtida a partir da investigação empírica e não através de uma razão suficiente.

De acordo com Gordon Graham, ao afirmarem que a existência humana é absurda devido à sua ausência de sentido lógico, os autores existencialistas concordam, portanto, com a posição empirista. Contudo, Graham defende que os existencialistas também se aproximam dos racionalistas ao estabelecerem que há uma necessidade humana de se obter um sentido para a sua existência. É, com efeito, essa vontade de compreender o ininteligível que compõe a condição contraditória do absurdo e gera, por conseguinte, o estado de angústia no ser humano. Ademais, o professor de Aberdeen pontua que é precisamente essa necessidade por sentido não satisfeita que leva os existencialistas a serem eventualmente rotulados como “racionalistas desapontados” [*disappointed rationalists*].

Muitos são os pensadores que vêm emblemar esse registro no qual os sistemas transcendentais ou laicos declinam e o homem só pode contar consigo mesmo, sem que possa esquivar-se de suas fragilidades e limitações. Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre, Camus... Este último, não obstante sua relutância em coincidir com a filosofia existencialista, porá o homem e o sentido da vida como fundamento de sua obra literária e ensaística, recuperando até mesmo a discussão sobre a natureza humana⁴.

A comentarista Rita Paiva observa, por seu turno, que diante de um cenário de horror e desesperança engendrado pelas grandes guerras do século XX, as normas universais e os valores transcendentais perdem cada vez mais a sua credibilidade nesse período, não havendo mais uma concepção de “natureza humana universal”, mas somente do “homem em situação” – é um fracasso retumbante do dogmatismo religioso e do cientificismo. O mundo mostra-se, mais do que nunca, como arbitrário e hostil, e o ser humano perde, por isso, a fé na justiça e na liberdade. Para Rita, o ser humano, desde

³ Ibid.

⁴ PAIVA, Rita. Consciência humana e absurdidade em Camus. *Discurso*, São Paulo, n. 33, p. 153-172, 2003, p. 156.

então, se encontra completamente dilacerado e desamparado, e a contingência e a absurdidade da vida humana ficam ainda mais patentes. O destino do homem contemporâneo já não pode mais ser justificado por qualquer instância transcendente, esse homem torna-se, portanto, o único responsável por seus próprios atos⁵. Toda essa atmosfera de assombro da primeira metade do século XX exige, então, urgentemente a retomada do debate filosófico sobre a existência humana, e promove as condições necessárias para o surgimento e desenvolvimento da filosofia e da arte camusianas.

Albert Camus foi notoriamente um dos grandes nomes da literatura e da filosofia no século XX. Sua infância pobre em Mondovi (na Argélia); o contexto histórico de grandes guerras; uma tuberculose que o acometeu durante muitos anos, fazendo-o encarar diariamente a morte; toda esta austeridade do mundo, assim como o seu amor pela arte e pela vida, exerceram uma grande influência em suas obras. A comentadora Raquel Ruivo aponta, por exemplo, que “a adesão de Camus ao mundo não provém apenas da visão da face boa do mundo; pelo contrário, é o confronto, face a face, com o mundo que o confronta também rudemente com a ideia de morte e de nada”⁶. É diante de tudo isso que o autor franco-argelino, rompendo as fronteiras entre a arte e a filosofia, se torna capaz de produzir um imprescindível legado sobre o absurdo da vida contemporânea – sendo, por isso, agraciado em 1957, poucos anos antes de sua morte, com o Prêmio Nobel de Literatura⁷. Absurdo esse que, por outro lado, o comentador Manoel Pinto pontua como sendo “uma decorrência da impossibilidade de ajuizamento e compreensão, e não a projeção sobre o mundo de um mal-estar interior, como quer o lugar-comum que assimila Camus ao existencialismo”⁸.

De todo modo, é importante ressaltar que o relevante aqui não é determinar se Albert Camus é ou não um filósofo existencialista, e sim sublinhar que a discussão sobre a absurdidade da existência humana tem toda uma história que antecede o surgimento da filosofia camusiana. E mais do que isso, que algumas das abordagens sobre o absurdo exerceram uma influência direta e até mesmo explícita sobre a obra de Camus, como, por exemplo, o “raciocínio absurdo” [*raisonnement absurde*] do personagem Kirilov de *Os*

⁵ Ibid., p. 155.

⁶ RUIVO, Raquel. Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo. *RUA-L*, Aveiro, n. 2, p. 241-291, 1985, p. 250.

⁷ “The Nobel Prize in Literature 1957”. *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 9 May 2017. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1957/>

⁸ PINTO, Manuel da Costa. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 29.

demônios de Fiódor Dostoievsky – ao qual o filósofo franco-argelino inclusive dedica um capítulo do seu ensaio *O mito de Sísifo*.

Não obstante, também é necessário salientar que o absurdo ganha uma dimensão singular com Albert Camus; um tema que se manifesta como o grande pilar de sua obra; que é, por isso, frequentemente identificada como uma “filosofia do absurdo”. Manuel Pinto observa, por exemplo, que o sentimento do absurdo é, para Camus, concebido a partir de imagens que reduzem a experiência geral e abstrata à dimensão concreta da individualidade, instituindo, segundo os termos do próprio filósofo, um “ponto zero”⁹. Enfim, diferentemente do que seria para uma perspectiva niilista qualquer, veremos, ao longo desta dissertação, que a absurdidade da existência humana é na visão camusiana um ponto de partida e não um mero beco sem saída. Todavia, uma vez que a proposta desta pesquisa é examinar a expressão artística de Camus sobre o tema, a análise de sua abordagem se restringirá aqui à sua criação literária; mais especificamente, no primeiro capítulo, ao seu romance *O estrangeiro* e, no segundo, à sua dramaturgia *Calígula*¹⁰.

Do sentimento à noção

Albert Camus afirma que o “divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo”¹¹. Ao constatar efetivamente que sua vida é finita, o ser humano é impregnado por um profundo mal-estar, é arrebatado por uma perturbadora sensação de desterro. É ao se deparar com a morte de outrem que, em geral, uma pessoa toma consciência da efemeridade e precariedade de sua própria existência, e se percebe aí um ser completamente estranho ao mundo. Esse sentimento de exílio e vazio ao se dar conta da inutilidade e insignificância da própria vida é o que o autor franco-argelino define como “sentimento do absurdo” [*sentiment de l’absurde*]. A “noção do absurdo” [*notion de l’absurde*], por sua vez, é determinada como o instante posterior no movimento de consciência da absurdidade existencial humana. Para Camus, o sentimento engendra a noção, mas não se restringe a ela. Tal noção é o despertar

⁹ Ibid., p. 20.

¹⁰ Dentre as três obras literárias do primeiro ciclo, *O estrangeiro*, *Calígula* e *O mal-entendido*, optei em restringir a análise às duas primeiras para tornar viável a realização da pesquisa em 2 anos e por serem as mais representativas de seu legado.

¹¹ Camus, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 20.

definitivo da consciência, onde ela se torna plenamente lúcida de seus próprios limites e sustenta diante de si o absurdo.

O sentimento do absurdo é, para a filosofia camusiana, o efeito provocado quando se é posto na presença do curso habitual e amórfico da realidade, não conseguindo, ao reencontrá-la posteriormente, reconhecê-la através da razão. Tal sentimento irrompe justamente da condição de impotência quando se tenta pensar o mundo segundo os próprios conceitos. O sentimento do absurdo é o desespero que uma pessoa sente em meio à ruptura de si com sua própria vida, é uma sensação de deslocamento do mundo para um exílio. Enfim, é uma experiência de estranhamento do entorno e de si mesmo, é sentir-se um estrangeiro nesse mundo em que vive, é experimentar conscientemente a alteridade do mundo. A noção do absurdo, por outro lado, nasce desse marco que é o sentimento do absurdo. Tal noção é, como o próprio termo suscita, o despertar definitivo da consciência para a absurdidade da existência humana, tendo como consequência o seu restabelecimento.

O filósofo francês Jean-Paul Sartre afirma, por exemplo, que o ensaio *O mito de Sísifo* de Camus determina o sentimento do absurdo como uma percepção do absurdo amplamente afetiva e relativamente vaga, e a noção do absurdo, por outro lado, como uma compreensão intelectual de tal condição existencial. Sartre também pontua que enquanto tal ensaio é a obra do autor franco-argelino que nos propõe a noção, o romance *O estrangeiro* é a que nos provoca o sentimento¹². Na verdade, tanto o romance *O estrangeiro* como a peça *Calígula* são descrições camusianas sobre a absurdidade humana; composições literárias de gêneros distintos, mas ambas capazes de nos levar à experimentação do sentimento do absurdo.

[Meursault]

Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos, não mais reais, que eu vivia¹³.

Calígula: É a verdade. Até há pouco tempo, eu não sabia. Agora sei. (*Sempre natural.*) Este mundo, tal como está feito, não é suportável. Tenho, portanto, necessidade da Lua, ou da felicidade, ou da imortalidade, de qualquer coisa de demente, talvez, mas que não seja deste mundo¹⁴.

¹² SARTRE, Jean-Paul. *Situações 1: crítica literária*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 124.

¹³ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 109.

¹⁴ Id., *Calígula / O equívoco*. Trad. Raul de Carvalho. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d, p. 23.

Contradição humana

Em plena lucidez de sua consciência, o ser humano constata que o absurdo não está no ser humano nem no mundo, mas na contradição entre ambos. A partir de tal noção, busca-se sustentar, sem apelar a subterfúgios, a condição absurda que nasce do “confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo”¹⁵. Para a filosofia camusiana, uma atitude absurda, portanto, pressupõe a manutenção dessa tensão humana, a sustentação de uma condição necessariamente conflitante. Se de um lado há o reconhecimento dos limites do entendimento, da fragilidade e fugacidade da própria existência e da indiferença do mundo; do outro, há uma necessidade insaciável por clareza e uma permanente vontade de viver em comunhão com a natureza.

Um ser humano absurdo¹⁶, portanto, é, segundo Camus, aquele sujeito que não almeja se esquivar da absurdidade da existência, pois se sente atraído por ela. Porque deseja viver, esse sujeito não busca o suicídio, mas tampouco tenta escapar de sua condição contraditória através de ilusões e esperanças. Um ser humano absurdo é um Sísifo¹⁷ que consegue ser feliz mesmo estando sentenciado a viver uma realidade inútil e insignificante, pois é propriamente sua fascinação pelo absurdo que o liberta. É um indivíduo que afirma a sua vida na “revolta” [*révolte*], pois não nega sua situação, mas tampouco se resigna; é então aquele que se insurge contra a sua injustificada condenação à morte e defende arduamente o seu direito de viver.

Ademais, para Camus, um ser humano absurdo é um sujeito autêntico e, por isso, indiferente às convenções e normas da sociedade. Essa pessoa não submete a sua conduta a uma escala social de valores e às esperanças de um futuro prometido, pois vive sempre o presente, estando em constante consonância com a verdade absurda da vida humana, em conformidade com a realidade terrena de sua existência. Por se recusar a seguir as regras sociais e a viver subordinado à promessa de um outro mundo, o ser humano

¹⁵ Ibid., p. 41.

¹⁶ Albert Camus utiliza, em seus ensaios, a expressão “homem absurdo” [*homme absurde*] como sinônimo de ser humano absurdo, não pretendendo, com isso, especificar o gênero masculino. Sendo assim, por julgar mais adequada, será usada aqui, sempre que possível, a expressão “ser humano” no lugar de “homem”.

¹⁷ Sísifo é, para Albert Camus, um genuíno herói absurdo, pois ele, seguindo suas próprias paixões, despreza a vontade dos deuses e engana a Morte – e mais de uma vez – antes de finalmente ser condenado a um trabalho inútil e sem esperança. De acordo com o mito grego, o herói é sentenciado a rolar incessantemente uma rocha montanha acima para vê-la desabar antes de conseguir alcançar o cume, tendo assim que sempre reiniciar toda a tarefa. O ato árduo e mecânico de empurrar a rocha representa a dificuldade e o tédio da vida humana, e o ato de assisti-la rolar montanha abaixo representa a tomada de consciência dessa condição existencial absurda. É justamente essa punição apresentada no mito que mais interessa a Camus, pois ilustra o quão inútil e insignificante é a existência humana.

absurdo é visto como um estrangeiro pela sociedade; ele, na verdade, vive entre estrangeiros e é, concomitantemente, um estrangeiro para os outros. Entretanto, ao estar alheio às mentiras da sociedade e, por isso, livre das ilusões e sombras divinas, as experiências mostram-se para ele como sendo todas equivalentes. Sendo assim, em vez de uma ilusória promessa de uma vida eterna, ele possui uma liberdade de ação que o impele a viver a maior quantidade possível dessas experiências. Enfim, mesmo sua racionalidade curiosa recebendo sempre do mundo um silêncio perturbador como resposta, o ser humano absurdo se recusa a morrer, esse indivíduo deseja viver em comunhão com a natureza o máximo que puder.

Criação absurda

Criar é descrever o mundo, é tornar, de algum modo, a realidade novamente presente diante dos olhos, mais uma vez disponível aos sentidos. A criação é, com efeito, uma descrição restrita da natureza, é sua depuração a partir de nossas experiências, onde talhamos um novo mundo segundo a nossa própria medida. Uma obra de arte é, por isso, uma possibilidade que temos de reviver as nossas experiências com e no mundo, é uma maneira de nos mantermos conscientes de nossa realidade absurda e de nossos limites diante de tal condição.

Albert Camus afirma que um ser humano absurdo tenta, de algum modo, “repetir e recriar sua própria realidade”¹⁸, pois encontra uma felicidade metafísica ao permanecer tenazmente consciente de sua condição contraditória, ao reviver constantemente o conflito entre suas limitações e seu anseio por clareza. Para um ser humano absurdo, o júbilo com a criação está justamente nessa possibilidade de manutenção diante de si da absurdidade existencial. E por ser movido incessantemente a desnudar a natureza, não interessa a esse indivíduo qualquer explicação ilusória projetada sobre ela que pretenda dissolver o absurdo. Ele apenas deseja sentir e descrever as coisas. Descrever é, por sua vez, o anseio supremo de um pensamento absurdo, porque esse é o modo que encontra para viver o máximo possível de experiências¹⁹.

¹⁸ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 109-110.

¹⁹ Ibid.

“Criar é viver duas vezes”²⁰. É por isso que a criação é o deleite absurdo por excelência. Diante da tensão entre ser humano e mundo, o processo de construção de uma obra é um momento único que temos de nos mantermos constantemente conscientes dessa nossa condição de precariedade e desterro. O autor franco-argelino rechaça, por isso, qualquer possibilidade de uma obra de arte ser concebida como um refúgio contra a nossa realidade existencial. Uma obra artística é em si um fenômeno absurdo, é um modo de descrever tal condição, de revivê-la. A arte absurda não pretende oferecer, portanto, uma fuga para o mal-estar humano, mas, ao contrário, mostrar ao outro a condição inescapável em que todos nós nos encontramos. Em suma, uma obra é uma oportunidade de se reviver a precária e efêmera existência humana. O artista nasce e morre a cada obra que cria. Talvez, por isso, seja o ator a figura mais absurda de todas, já que é a única capaz de viver diversas existências no intervalo de apenas algumas horas.

Todavia, quando nos debruçamos sobre as possibilidades de uma obra absurda, um paradoxo parece ser suscitado: como podemos reconstituir ou expressar o absurdo através, por exemplo, de uma obra literária, se seus processos de criação pressupõem uma atividade de ordenação e significação? Ou ainda, a coesão estrutural demandada por uma composição literária não contrariaria de alguma maneira a condição caótica e sem sentido da existência humana?

Sabemos que nós humanos somos seres significadores e que inescapavelmente somos movidos a atribuir ou buscar sentido na natureza – inclusive essa é uma das forças inerentes à formulação contraditória do absurdo. Portanto, é inevitável que nossas criações sejam impregnadas de significado e que a posição absurda, como pondera Camus em *O homem revoltado*, seja “inimaginável em sua expressão”²¹. Sendo assim, poderíamos afirmar que, ao contrário do que o autor propõe em *O mito de Sísifo*²², uma obra propriamente absurda seria algo inconcebível, e, por conseguinte, a atitude absurda mais adequada seria o silêncio, visto que “a absurdidade perfeita tenta ser muda”.²³

Entretanto, uma vez que somos incapazes de nos emudecermos, a criação absurda mostra-se mais apropriadamente como sendo uma atividade que é executada se sabendo de antemão que não é plenamente realizável. O artista absurdo é aquele, portanto, que tem consciência de seus limites, mas nem por isso cede à tentação de explicar as coisas, de atribuir um sentido mais profundo ao que já foi descrito. A sua obra é apenas uma

²⁰ Ibid.

²¹ Id., *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017, p. 17.

²² Id., *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 129.

²³ Id., *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017, p. 17.

descrição da absurda condição existencial do ser humano desenhada a partir de experiências particulares.

Camus pontua que as artes visuais, assim como a música, são gratuitamente descritivas, mas que na criação romanesca, por exemplo, a tentação de explicar é grande. Para o filósofo franco-argelino, ao contrário de escritores de teses, os grandes romancistas criam seu universo através de imagens mais do que por raciocínios, pois estão convencidos do equívoco de qualquer princípio de explicação e do quão potente instrutivamente é a aparência sensível. Diante disso, Camus alerta que o pensamento deve se inserir na obra sempre da maneira mais lúcida e agir apenas como uma “inteligência ordenadora”²⁴ – nada além disso –, pois “a verdadeira obra de arte está sempre na medida humana, é essencialmente aquela que diz ‘menos’”²⁵. Ademais, o que é descrito por uma obra absurda deve estar necessariamente em consonância com os mandamentos do absurdo, ou seja, deve sempre ilustrar o divórcio entre o ser humano e a natureza, porém sem apelar pra qualquer tipo de esperança.

É, portanto, a partir dessa perspectiva do próprio Camus sobre a criação artística que são examinadas aqui duas de suas importantes obras literárias: o romance *O estrangeiro* no primeiro capítulo e a dramaturgia *Calígula*, no segundo. Enfim, são propriamente as investigações a respeito da textura desenvolvida por tais expressões do absurdo, incluindo as similaridades e especificidades entre elas, que conduzem todas as discussões presentes ao longo desta dissertação.

²⁴ Id., *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 113.

²⁵ Ibid.

ESTRANHAMENTO D'O ESTRANGEIRO

Perguntou então a si própria se me amava, mas eu nada podia saber sobre isso. Depois de outro instante de silêncio murmurou que eu era uma pessoa estranha, que me amava certamente por isso mesmo, mas que talvez um dia, pelos mesmos motivos, eu a decepcionaria.²⁶

Meursault é um personagem peculiarmente estranho; e certamente esse estrangeiro [*étranger*] de Albert Camus é capaz de despertar um estranhamento ainda mais intrigante do que uma primeira leitura distraída poderia proporcionar. O herói camusiano é radical e ambíguo, coerentemente incoerente, e, por isso, talvez ainda mais absurdo do que os “santos da absurdidade”²⁷ reverenciados pelo próprio autor no ensaio filosófico *O mito de Sísifo*. A formulação contraditória do absurdo existencial do ser humano se apresenta no romance *O estrangeiro* através sobretudo das minuciosas ambiguidades de seu protagonista – um personagem que é concomitantemente inocente e assassino, sincero e indiferente, vítima e condenado. É preciso, portanto, estar atento a essas perfeitas inconsistências com que Meursault se locomove por sua narrativa para se compreender em que dimensão se dá a sua absurdidade e, por conseguinte, entender o que é propriamente a condição de estrangeiro desse personagem-narrador; tal como bem sublinha a comentadora Angela Binda:

Essa relação entre os extremos, o constante sim e não, avesso e direito, é refletida em Meursault. O personagem central de *L'étranger* [*O estrangeiro*] se apega aos ensinamentos de sua mãe, mas não exterioriza sentimentos por ela. Ama a natureza e se sente feliz em união com ela, mas justifica o assassinato que comete dizendo que matou por causa do sol. Tem como virtude primeira o amor à sua terra e a fidelidade a si próprio, mas vive frente a um mundo móvel, incoerente, que prioriza muitas vezes a manipulação das pessoas, a mentira e as emoções mesmo que falsas. Tudo se resume em uma contradição.²⁸

A trama do romance estreado de Camus se desenrola no andamento dos atos do seu herói, pois o enredo é mais do que narrado pelo protagonista, o enredo se comporta como ele, é precisamente contraditório como Meursault. No prefácio da edição em português da obra, o jornalista e crítico literário Manuel Pinto comenta, por exemplo, que

²⁶ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 46.

²⁷ “Santos da absurdidade” é uma expressão empregada por Jean-Paul Sartre, em sua crítica literária *Explicação de ‘O estrangeiro’*, para se referir às figuras do absurdo descritas e aclamadas por Camus em *O mito de Sísifo*, tais como: Dom Juan, o Ator, o Conquistador e o Criador.

²⁸ BINDA, Angela. *A indiferença e o sol: Meursault, o herói absurdo em O estrangeiro de Albert Camus*. Vitória: EDUFES, 2013, p. 19.

a trajetória do protagonista oscila de tal modo entre a inverossimilhança e a verossimilhança que nos permite vê-lo como “uma entidade mítica nas vestes do homem comum”²⁹.

Em suma, a história d’ *O estrangeiro* é minuciosamente formada sobre fundamentos antinômicos, porque, além de tudo aquilo que se apresenta na obra se fazer necessário e nada parecer ser em vão, todos os elementos que a compõem podem – ou devem – ser lidos a partir de duas vozes que se contradizem. O próprio modo como Meursault se relaciona com o mundo é conflitante, pois se por um lado o personagem-narrador exprime recorrentemente o gozo com uma vida em plena comunhão com a natureza, com o mundo físico, por outro, ele manifesta a sua repulsa ao jogo das representações sociais, às regras do mundo simbólico. Enfim, essa ambiguidade do romance pode ser constatada até mesmo em sua estrutura geral rigorosamente bipartida, onde as partes possuem tamanhos equivalentes³⁰ e onde o clímax da narrativa se encontra justamente no ponto de cisão – como uma espécie de reviravolta que promove uma harmonia fundamental entre as duas faces contrastantes desse enredo absurdo.

A presentificação da morte

As metades do romance *O estrangeiro* têm as suas fronteiras demarcadas por relações com a morte, como se as partes dessa composição absurda estivessem envoltas numa mortalha. Tais situações lúgubres se dão (A) no início de todo o enredo, com a notícia da morte da mãe de Meursault e o conseqüente processo de seu enterro; (B) também na transição da primeira para a segunda parte, com o assassinato do homem árabe na praia; e (C) no fim de toda a trama, com a espera de Meursault pela própria execução na guilhotina:

(A) Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: “Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames.” Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem.³¹

²⁹ PINTO, Manuel da Costa. *O estrangeiro*, tragédia solar. In: *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 8.

³⁰ Na edição francesa da Gallimard, as duas partes do romance têm quase o mesmo tamanho: a primeira com 85 páginas e a segunda com 88; e, na edição em português da BestBolso, essas partes têm exatamente a mesma extensão, ambas com 48 páginas. Note que, independentemente das particularidades que uma edição possa apresentar, o corpo textual das duas partes do romance tem sempre pesos equivalentes.

³¹ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 13.

(B) Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça.³²

(C) Para que tudo se consumasse, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muitos espectadores no dia da minha execução e que me recebessem com gritos de ódio.³³

É interessante observar como a presentificação da morte nesses momentos do romance camusiano desenha a circularidade da vida, não nos deixando esquecer do nosso destino comum. A recorrência desse acontecimento fatídico reafirma de modo contundente a inevitabilidade da morte – o que, por sua vez, se mostra justificável nesse romance, tendo em vista que o estado de consciência desse inescapável aniquilamento de si é precisamente o sustentáculo do absurdo da existência humana.

O comentador Joseph McBride, por exemplo, argumenta que o ser humano tem, para Camus, um desejo natural por um Deus inexistente e, por isso, a ausência de sentido colocada pelo autor de *O estrangeiro* não é uma completa falta de significado, mas de um tipo de significado que teria se Deus existisse e a imortalidade com ele fosse possível – um tipo de sentido reivindicado, por exemplo, pelo juiz de instrução do romance camusiano:

Disse-me que era impossível, que todos os homens acreditavam em Deus, mesmo os que lhe viravam o rosto. Essa era a sua convicção, e se algum dia viesse a duvidar dela, a sua vida deixaria de ter sentido.

– O senhor quer – exclamou – que a minha vida não tenha sentido?³⁴

A morte humana seria, desse modo, a aniquilação de uma criatura nostálgica que deseja a imortalidade com Deus, e, por isso, ela seria o verdadeiro ponto focal do absurdo para a filosofia camusiana. Portanto, para McBride, “o fato de que o homem deve morrer e, ao morrer, deixa de existir completamente é o fato que torna toda a sua vida sem sentido”³⁵, ou seja, a existência humana manifesta-se como essencialmente absurda e trágica quando o ser humano se conscientiza do fato de que a sua morte, a sua completa aniquilação, é um destino inevitável. Não obstante, é preciso pontuar aqui que a sua condição mostra-se absurda sobretudo porque o seu inescapável fim é uma sorte detestável, pois o ser humano deseja viver, ele deseja viver eternamente, mesmo que não consiga mais crer numa divina infinitude.

³² Ibid., p. 60.

³³ Ibid., p. 110.

³⁴ Ibid., p. 68.

³⁵ MCBRIDE, Joseph. *Albert Camus: philosopher and litterateur*. Nova York: St. Martin's Press, 1992, p. 6.

De todo modo, podemos inferir que a ideia de morrer é tanto aquilo que desperta o sentimento do absurdo, como aquilo que o sustenta. Entretanto, a morte enquanto fato é também aquilo que encerra o absurdo, pois se não há mais vida, não há mais consciência, e se não há mais consciência, não há mais conflito. Dito isso, como a morte é o grande ponto focal do absurdo, a construção de um enredo cercado por relações com a morte se torna um aspecto estrutural fundamental para um romance absurdo como *O estrangeiro*; ou ainda como bem aponta Manuel Pinto:

[...] o livro tem um enorme rigor estilístico, uma atenção obsessiva para que nada escape ao movimento de escrita que conduz a soma arregimentada de acasos a seu destino final – como se uma fatalidade mítica governasse as peripécias de Meursault.³⁶

Dessa forma, é como se um funesto tridente fincasse a contradição da existência humana como o fio condutor da trama e permitisse que nós leitores sentíssemos continuamente o mal-estar da experiência da absurdidade. “O estrangeiro não é, enfim, a ilustração ficcional de uma filosofia, mas formula uma sensibilidade, um sentimento de absurdo [...]”³⁷. Em suma, diferentemente do que faz no ensaio *O mito de Sísifo*, Camus não se propõe a explicar nenhuma tese sobre o absurdo no seu romance de estreia e sim a promover uma experimentação dessa condição.

Clarividência solar

Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecido, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruía o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz [...].³⁸

O sol é um elemento decisivo na estrutura composicional de *O estrangeiro*, pois além de ser uma presença constante na obra, impregnando todo o texto, o astro é apresentado como o grande responsável pela reviravolta da trama, aquilo que motiva Meursault a assassinar o homem árabe na praia e ser, por isso, sentenciado (judicialmente)

³⁶ PINTO, Manuel da Costa. *O estrangeiro*, tragédia solar. In: *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 5-6.

³⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁸ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 60.

à morte. Tal presença do sol por todo romance e essa sua posição privilegiada de condutor do enredo materializam a relevância simbólica do sol no desdobramento do absurdo na obra. Desdobramento este que se dá através de múltiplas significações, mas preponderantemente através de uma representação da clarividência do ser humano, ou seja, da tomada de consciência da própria condição – circunstância, por sua vez, imprescindível para o alcance da noção do absurdo.

Em seu ensaio filosófico *O mito de Sísifo* – escrito no mesmo ano do romance *O estrangeiro* (1942) – Albert Camus apresenta o absurdo como aquilo que se manifesta tanto na própria condição de existência humana, por sua carência de sentido, como na consciência lúcida dessa condição. A vida humana, entretanto, só se constitui como absurda porque o ser humano necessariamente toma consciência dessa sua ausência de significado, isto é, a presença de um estado consciente é imperativa para a ocorrência da absurdidade existencial.

A absurdidade da existência é, segundo Camus, experimentada quando o ser humano se conscientiza da condição vulnerável e efêmera da própria vida, ou seja, nós sentimos um mal-estar ao nos tornarmos cientes da força implacável e intransigente do tempo e da inevitabilidade da nossa própria morte. Um sentimento que é frequentemente patente, por exemplo, quando se presencia a morte de uma pessoa ou quando se assiste a um enterro. Ou ainda nas palavras do próprio filósofo:

Um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade.³⁹

Nessa experiência do absurdo, o indivíduo percebe, concomitantemente, a alteridade e a hostilidade do mundo, vendo um abismo irromper entre ele e a natureza. Dito de outro modo, a consciência do ser humano, quando privada de ilusões, faz com que ele confronte o mundo, incitando em si mesmo o sentimento do absurdo e revelando a sua condição de exilado. Esse indivíduo não se sente, portanto, parte da sociedade, ele sente-se um estrangeiro dentro de um mundo hostil. É nesse momento de assombro que as pessoas, além de se darem conta do seu isolamento, constatarem a vulnerabilidade e fugacidade da própria vida. O ser humano percebe aí que lhe falta algo, que a sua

³⁹ Id., *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 20.

existência tem que ser incessantemente construída e cuidada, e que, apesar de todo esse esforço, ela em breve se esvairá definitiva e inutilmente, pois não há mais um grande propósito transcendental para tudo isso. O absurdo, entretanto, emerge necessariamente de uma contradição de forças, e a absurdidade da existência humana não poderia ser diferente. Para a filosofia camusiana, o absurdo da vida humana só se manifesta por completo devido à coexistência conflitante da incompreensibilidade do mundo e do desejo humano por compreensão. É o impasse entre a ininteligibilidade da natureza e a exigência humana por clareza que provoca o divórcio entre o homem e a sua vida, uma separação que transborda numa implacável perturbação.

No caso do romance *O estrangeiro*, além de o sol ser em si um motivo marcadamente banal e absurdo para um assassinato, a sua atuação no constante e progressivo incômodo do personagem-narrador pode ser comparada à perturbação inerente a um estado de despertar da consciência. Meursault, já no enterro de sua mãe por exemplo, manifesta frequentes amolações com o calor e a luz – como se fossem sinais dessa tomada de consciência –, as quais atingem o seu ápice no momento em que ele, o protagonista, assassina o homem árabe na praia de Argel:

(1) Hoje, o **sol**⁴⁰ transbordante, que fazia estremecer a paisagem, tornava-a deprimente e desumana.⁴¹

(2) Parecia-me que o cortejo ia um pouco mais depressa. À minha volta era sempre a mesma paisagem luminosa, plena de **sol**. O **brilho** do céu era insuportável.⁴²

(3) Na rua, por causa do meu cansaço e também porque não tínhamos aberto as persianas, o dia, já cheio de **sol**, atingiu-me como uma bofetada.⁴³

(4) O **sol** caía quase a pino sobre a areia e o seu **brilho** no mar era insustentável.⁴⁴

(5) Andamos muito tempo pela praia. O **sol** estava agora esmagador.⁴⁵

(6) [...] enquanto subia a escada fiquei no primeiro degrau, a cabeça latejando por causa do **sol**, desanimado diante do esforço que era preciso fazer para subir as escadas de madeira e voltar a enfrentar as mulheres. Mas o **calor** era tanto que me era igualmente penoso ficar assim imóvel, sob a chuva ofuscante que caía do céu.⁴⁶

(7) O **queimar** do **sol** ganhava-me as faces e senti gotas de suor se acumularem nas minhas sobrancelhas. Era o mesmo **sol** do dia em que enterrara mamãe e,

⁴⁰ Grifos nossos.

⁴¹ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 22.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

⁴³ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

como então, doía-me sobretudo a testa, e todas as suas veias batiam juntas debaixo da pele.⁴⁷

É importante ressaltar que embora o incômodo com a claridade e o calor em excesso seja a princípio um fato bastante comum entre as pessoas, isso num personagem como Meursault, que se mostra inabalável e até mesmo apático perante tanta coisa à sua volta, é muito significativo – ainda mais diante da tamanha recorrência com que esse incômodo é apresentado ao longo da obra. Por outro lado, é interessante observar como, nesses instantes de violência solar, o discurso do personagem-narrador, em contraste com uma narrativa em geral crua e econômica, adquire um tom poético.

O personagem-narrador do romance, que até então vivia de modo irrefletido a sua rotina, demonstrando certa incompreensão e uma indiferença em relação aos ritos sociais, começa a adquirir uma consciência mais lúcida de sua vida após ser vítima de acintosos golpes do sol e ser levado por isso a matar uma pessoa – como ele mesmo afirma posteriormente no tribunal:

Levantei-me, e como estava com vontade de falar, disse, aliás um pouco ao acaso, que não tinha tido intenção de matar o árabe. [...] Disse rapidamente, misturando um pouco as palavras e consciente do meu ridículo, que fora por causa do sol.⁴⁸

É, portanto, a partir desse momento fúnebre, ainda que embrionariamente, que o protagonista começa a se dar conta do quanto era feliz quando não refletia sobre sua vida e do quão desgraçado é o seu destino quando sua consciência dele torna-se mais nítida. É como se o sol figurasse o esclarecimento sobre a realidade trágica da humanidade, visto que é após esse acontecimento fatídico que Meursault começa a perceber efetivamente a sua condição – que também é a nossa – de condenado à morte⁴⁹.

Entretanto, a conflituosa relação entre o frio protagonista de *O estrangeiro* e o sol escaldante da Argélia, além de metaforizar a clarividência humana, se desdobra noutro importante aspecto do absurdo. De acordo com Angela Binda⁵⁰, essa relação entre Meursault e o astro, na qual o personagem-narrador tanto exprime uma atração pela beleza do sol como uma repulsa por seu brilho e calor excessivos, é uma representação da ambiguidade da relação entre o homem absurdo e o mundo.

⁴⁷ Ibid., p. 59-60.

⁴⁸ Ibid., p. 94-95.

⁴⁹ Cf. com a citação 32.

⁵⁰ BINDA, Angela. *A indiferença e o sol: Meursault, o herói absurdo em O estrangeiro de Albert Camus*. Vitória: EDUFES, 2013.

A ligação entre o sol e Meursault se dá, por um lado, numa dimensão de simplicidade e leveza. O personagem-narrador d' *O estrangeiro* exprime um deslumbramento inocente quando está em contato com o sol e o mar. O sol e a água são fontes de regozijo para Meursault, a beleza de um mar ensolarado é motivo de alegria para o protagonista. Ele que em geral narra o seu dia a dia num tom seco e distante, quando descreve esses momentos de comunhão com o mundo físico, dá à sua narrativa mais leveza e um ritmo mais apaixonado. É essa ligação harmônica que presentifica na obra a felicidade da vida humana quando em conexão com a natureza:

(1) Quando saí, o sol tinha nascido completamente. Por cima das colinas que separam Marengo do mar, o céu estava cheio de manchas vermelhas. E o vento, que passava por cima delas, trazia um cheiro de sal. Era um belo dia que se anunciava.⁵¹

(2) Na água encontrei Marie Cardona, uma antiga datilógrafa do escritório que eu desejara na época. [...] O tempo estava bom e, de brincadeira, deixei cair a cabeça para trás e encostei-a na sua barriga. Não reclamou, e eu fiquei assim. Tinha o céu inteiro nos olhos, e ele estava azul e dourado. Debaixo da nuca sentia o corpo de Marie palpitar suavemente. Ficamos muito tempo na boia, meio adormecidos.⁵²

(3) Saí um pouco tarde, ao meio-dia e meia, com Emmanuel, que trabalha na expedição. O escritório dá para o mar, e perdemos alguns instantes olhando os cargueiros, no porto ardente de sol.⁵³

Não obstante, na outra ponta dessa ambivalente relação, o protagonista demonstra, como já vimos, um recorrente cansaço com a luminosidade e o calor do sol durante o enterro de sua mãe e sobretudo nos momentos na praia que antecedem o assassinato. Essa insistente lassidão que cerca sua rotina é, por sua vez, um sinal da experimentação do absurdo pelo personagem, um indicativo do movimento da consciência de Meursault – movimento este que permanecerá até o fim do romance, quando alcançará o despertar definitivo em sua revolta:

A lassidão está no final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência. Ela o desperta e provoca sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo.⁵⁴

As manifestações violentas do sol contra Meursault são a materialização no romance da hostilidade do mundo com o ser humano; eis aí o impacto que nós sofremos quando começamos a tomar consciência da alteridade do mundo e a nos dar conta da

⁵¹ Ibid., p. 20

⁵² Ibid., p. 25.

⁵³ Ibid., p. 31.

⁵⁴ Id., *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 27.

insignificância da nossa vida maquinal, tão precária e inútil. É através dessa hostilidade que a natureza revela ao ser humano a sua condição trágica, e é através dessa perturbação que o sol deslinda a absurdidade da existência para o personagem-narrador do romance *O estrangeiro*.

A densidade romanesca do herói absurdo camusiano

No texto *A personagem do romance*, o crítico literário Antonio Candido ressalta que um romance, tal como qualquer obra de ficção, é uma recriação humana da realidade efetiva e, por conseguinte, os limites dessa criação são determinados pelos limites de seu criador. O crítico, com efeito, pontua que o trabalho de criação de um autor nasce a partir de sua visão fragmentada da realidade, onde “a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais”⁵⁵. No processo de criação, por sua vez, esse conhecimento da realidade efetiva, que no princípio é fragmentado e inconsistente, é transformado pelo escritor numa realidade ficcional coesa e coerente, produzindo assim, para o leitor, um conhecimento mais satisfatório sobre o mundo:

Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. (...) o romancista, como o artista em geral, (...) nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.⁵⁶

Candido observa, dessa maneira, que uma narrativa romanesca só é bem realizada quando as ideias do autor, o enredo e a personagem da obra existem nela intimamente entrelaçados, ainda que este último tenha se mostrado o elemento mais atuante nos romances dos séculos XVIII, XIX e início do XX. O crítico ressalta que uma personagem só adquire consistência se estiver dentro de um contexto, e que, por isso, a força de um romance reside preponderantemente em sua construção estrutural, isto é, na concatenação desses elementos. Candido pondera ainda que a verdade da personagem, embora esteja subordinada à sua relação com sua origem na vida real, depende também, e sobretudo, da

⁵⁵ CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 74.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

função que exerce na estrutura da obra. Sendo assim, como a natureza da personagem e do enredo são concebidas a partir das intenções do autor, a proximidade entre o romance e a vida real é altamente dependente do modo como o romancista organiza os elementos de sua obra, ou seja, a verossimilhança de um romance está necessariamente submetida à coerência interna estabelecida pela economia do romance.

Não há dúvida de que o caráter, uma vez esboçado, arrematou-se por si só: o personagem por certo adquiriu um peso próprio. A verdade é que sua absurdidade não nos parece conquistada, mas dada: ela é assim, eis tudo. [...] Ele [Meursault] está aí, ele existe, e não podemos nem compreendê-lo nem julgá-lo totalmente; enfim, ele vive, e é tão-somente sua densidade romanesca que pode justificá-lo a nossos olhos.⁵⁷

No caso do romance *O estrangeiro*, as ideias do autor, o enredo e o protagonista estão imbricados de tal maneira que é impossível dissociá-los. A sua trama tem, tal qual seu personagem-narrador, um estilo cru e direto, mas concomitantemente insólito e intrigante. Esse romance camusiano, como bem aponta Sartre em sua crítica, é uma densa elaboração da experiência do absurdo, constituída, por sua vez, a partir de uma narrativa simples sobre o estranhamento mútuo entre personagem e sociedade (incluindo o leitor). O protagonista Meursault, cujos hábitos por um lado atribuem-lhe uma aparência de homem comum, mostra-se também, através de seu comportamento exageradamente indiferente à sociedade, como um arquétipo de homem absurdo que desperta nas pessoas, inclusive em nós leitores, um perturbador sentimento do absurdo. A composição estrutural do romance promove, com efeito, uma relação ambígua entre protagonista e leitor, pois se, por um lado, há uma estranheza que nos afasta dele, por outro, há uma certa comoção que nos aproxima, que de alguma maneira provoca, em nós leitores, uma “adesão afetiva” e nos faz aceitar a verdade dessa personagem⁵⁸.

O estrangeiro, como toda obra de ficção, é uma reinvenção coesa da realidade efetiva construída a partir de uma visão fragmentada de seu autor sobre ela. No entanto, esse romance camusiano vai além: mais do que um universo ficcional coeso constituído a partir da vivência fragmentária de Camus, a obra apresenta de maneira precisamente coerente a própria incoerência da vida humana ao reinventar a experiência da arbitrariedade deste nosso mundo sem autor. Distintamente do convencional, *O estrangeiro* proporciona, de modo conciso e rigoroso, a experimentação da verdade

⁵⁷ SARTRE, Jean-Paul. Explicação de *O estrangeiro*. In: *Situações 1: crítica literária*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 124.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

última da existência humana através da verdade de um indivíduo fictício. Essa experiência, por sua vez, só tem consistência e sustentação ao longo da trama porque o protagonista apresenta uma nebulosa dubiedade constituída sob medida, ora nos atraindo ora nos repelindo. Meursault é construído de maneira minuciosamente ambígua, sendo um personagem concebido exatamente na fronteira entre o compreensível e o incompreensível, no limite entre o verossímil e o inverossímil; estabelecendo assim, ao longo de todo o romance, a tensão inerente à formulação contraditória do absurdo e necessária para sua experimentação.

Uma narrativa transparente e duplamente indiferente

Seu caráter essencial, seu absoluto despojamento de estilo, que carece de adornos e de complacências, contribuem decisivamente para a verossimilhança dessa história inverossímil. Nela, os traços da escritura e do personagem se confundem: Meursault é, também, transparente, direto e elementar.⁵⁹

A prosa de *O estrangeiro* reflete o caráter taciturno e indiferente de seu personagem-narrador. Meursault não entende e nem se importa com os valores e as convenções da sociedade; há nele um radical desinteresse pelos significados que atravessam e interligam os acontecimentos de sua vida, ele simplesmente vive sua rotina como uma mera sucessão de eventos. Não lhe afetam as relações simbólicas que se estabelecem à sua volta; apenas as experiências sensoriais lhe atraem. Desse modo, o protagonista do romance só deseja a verdade; ele se recusa a participar de qualquer jogo de representações da sociedade, já que somente as experiências “verdadeiras” lhe convêm. É por isso que Meursault é um sujeito extremamente franco e despreocupado, que não premedita suas palavras, mas que também se atém a dizer somente o que julga necessário; é tendo isso em vista que a narrativa da obra é tanto impessoal como econômica.

Aliado a isso, podemos observar, em consonância com o escritor Mario Vargas Llosa, que a narrativa do romance transcorre como se estivesse sendo falada e não escrita, como numa confissão oral, mas concomitantemente de forma distanciada, como num relatório de viagem:

⁵⁹ LLOSA, Mario Vargas. *O estrangeiro deve morrer*. In: *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004, p. 203.

Quando [Marie] riu, voltei a sentir desejo por ela. Instantes depois perguntou-me se eu a amava. Respondi-lhe que isto não queria dizer nada, mas que me parecia que não. Ficou com o ar triste.⁶⁰

É interessante notar que a honestidade indiferente de Meursault transborda em frases cruas e curtas; por um lado, dando ao seu discurso um tom de frieza e, por outro, ressaltando o tédio de sua rotina. O personagem-narrador d' *O estrangeiro* não demonstra, aparentemente, nenhuma conexão sentimental com os outros, pois só lhe interessam as sensações que a fisicalidade do mundo pode lhe proporcionar no seu cotidiano, ou nas palavras de Vargas Llosa, parece que Meursault “se comunica melhor com as coisas do que com os seres humanos”⁶¹.

O mundo do protagonista é, em certa medida, desumanizado, pois não há espaço em sua vida para algo que é essencialmente humano: a significação. Não há em Meursault uma preocupação em dar um sentido às coisas e em estabelecer um nexos entre os eventos de seu dia a dia, ele simplesmente segue o fluxo de sua existência, sendo simplesmente guiado por seus desejos. Por desprezar desse modo os significados, inclusive o da própria vida, torna-se inconcebível para o protagonista uma escala de valores que determine um processo de escolha, ou seja, não cabe para Meursault uma valoração das experiências do seu cotidiano, já que todas elas são pra ele também indiferentes entre si. E como, portanto, todos os modos de vida são para ele equivalentes, não cabe em sua conduta, como o próprio afirma, nenhuma ambição por mudanças:

[O patrão] perguntou-me, depois, se eu não estava interessado em mudança de vida. Respondi que nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas se equivaliam, e que a minha aqui não me desagradava em absoluto.⁶²

Não obstante, como não há um processo de valoração, a dimensão qualitativa das experiências é substituída por uma quantitativa. Com isso, convém ao protagonista do romance viver, de modo indistinto, toda e qualquer experiência; ainda que, na primeira metade da obra, isso não se dê de modo devidamente consciente. Em contrapartida, a equidade entre os eventos da vida de Meursault também afirma justamente o caráter enfadonho de sua rotina mecânica – tal qual uma melodia monótona e óbvia –, servindo inclusive para marcar o seu contraste com o trágico evento na praia de Argel.

A ausência de significações e a conseqüente equivalência das experiências, por outro lado, não abrem espaço para nostalgias e expectativas na conduta de Meursault, já

⁶⁰ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 40.

⁶¹ LLOSA, Mario Vargas. *O estrangeiro deve morrer*. In: *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004, p. 204.

⁶² CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 45-46.

que a vida para esse homem absurdo se dá sempre no instante presente. Podemos notar, em consonância com a *Explicação de 'O estrangeiro'* de Sartre, que essa postura do personagem-narrador do romance se manifesta num discurso repleto de frases curtas e entrecortadas, não havendo quase nenhum conectivo que as relacione: “Entre cada frase e a seguinte o mundo se aniquila e renasce: a fala, tão logo vem à tona, é uma criação *ex nihilo*; uma frase d’ *O estrangeiro* é uma ilha”⁶³. Em outras palavras, cada sentença guarda dentro de si uma certa independência, uma experiência toda própria; cada frase ali se manifesta como um presente.

A narrativa indiferente do romance camusiano, como bem sublinha Sartre em sua crítica, estabelece uma espécie de divisória de vidro entre o leitor e os personagens da trama. Não obstante, essa vidraça narrativa, embora revele para o leitor de forma transparente as imagens, mostra-se sempre opaca para as significações que as interligam. O personagem-narrador permite, desse modo, que nós leitores vejamos o desenrolar dos acontecimentos, mas sem enxergar qualquer sentido que os conecte. Esse efeito de deslocamento que a estrutura narrativa provoca em nós é justamente uma manifestação do sentimento do absurdo. Ao longo da obra, nós leitores experimentamos o mesmo distanciamento que Meursault institui entre ele e os valores sociais que o cercam, nos tomando como integrantes dessa sociedade hostil e tentando, com isso, exilar-se também de nós.

É importante salientar, todavia, que essa indiferença do protagonista se manifesta de modo radicalmente ambivalente no romance. Por um lado, essa impassibilidade confere a Meursault uma admirável autenticidade e uma invejável liberdade, assim como assegura a tenacidade de sua sinceridade e honestidade. E é, pois, justamente a livre franqueza do personagem-narrador que expõe, por exemplo, as hipocrisias e farsas de uma sociedade que, mediante seus valores cristãos, julga e hostiliza um indivíduo mais por sua descrença em Deus e por sua “insensibilidade” perante o enterro da mãe do que pelo assassinato que cometeu:

Bruscamente, [o juiz de instrução] levantou-se, dirigiu-se com grandes passadas para a extremidade da mesa e abriu a gaveta de um arquivo. Tirou um crucifixo de prata que brandiu na minha direção. E com uma voz completamente alterada, quase trêmula, gritou:
– Será que conhece este aqui?⁶⁴

⁶³ SARTRE, Jean-Paul. *Explicação de O estrangeiro*. In: *Situações 1: crítica literária*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 129.

⁶⁴ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 68.

[O promotor] resumiu os fatos a partir da morte de mamãe. Relembrou minha insensibilidade, o meu desconhecimento da idade dela, o meu banho de mar do dia seguinte, com uma mulher, o cinema, Fernandel, e por fim a volta com Marie. Levei tempo para compreender nesse momento porque ele dizia “sua amante”, e para mim ela era Marie.⁶⁵

[Advogado]:

– Afinal, ele é acusado de ter enterrado a mãe ou de matar um homem?⁶⁶

A indiferença de Meursault, por outro lado, imprime-lhe uma crueldade assombrosa na medida em que o personagem não se importa com a vida do homem que ele mata na praia e tampouco com o espancamento que a amante do vizinho Raymond sofre. O protagonista de *O estrangeiro* banaliza e nega a vida (do outro) quando assassina uma pessoa por causa do sol, como já foi mostrado, e quando menospreza a violência alheia por não gostar de guardas:⁶⁷

Uns ruídos surdos e a mulher berrou, mas de maneira tão horrível que o corredor se encheu logo de gente. Marie e eu também saímos. A mulher continuava a gritar e Raymond não parava de bater. Marie disse-me que era terrível, e eu nada respondi. Pediu-me que fosse chamar um guarda, mas respondi-lhe que não gostava de guardas.⁶⁸

Saímos e Raymond ofereceu-me um trago. Depois, quis jogar uma partida de bilhar, e perdi por pouco. A seguir, queria ir ao bordel, mas eu disse que não, porque não gosto disso. Então voltamos lentamente, e ele me dizia o quanto se sentia contente por ter conseguido castigar a amante. Achei-o muito simpático comigo e pensei que aquele era um momento agradável.⁶⁹

É indispensável, portanto, que seja reiterada aqui essa dimensão ambígua da indiferença do personagem-narrador e sua narrativa, para que se evite, com isso, a cristalização de uma leitura quase que estritamente “positiva” do romance⁷⁰ – como bem observa Vargas Llosa em seu ensaio *O estrangeiro deve morrer*:

Logo, porém, surgiu uma interpretação ‘positiva’ do romance: Meursault como protótipo do homem autêntico, livre das convenções, incapaz de enganar ou de se enganar, a quem a sociedade condena por sua inépcia para dizer mentiras ou para fingir o que não sente.⁷¹

⁶⁵ Ibid., p. 92.

⁶⁶ Ibid., p. 90.

⁶⁷ Motivos esses que podem inclusive ser considerados marcadamente absurdos, mas não exatamente inverossímeis, mesmo nos dias atuais.

⁶⁸ Ibid., p. 40.

⁶⁹ Ibid., p. 42.

⁷⁰ Essa abordagem mais positiva mostra-se ainda recorrente, como parece ser o caso, por exemplo, da comentarista Angela Binda.

⁷¹ LLOSA, Mario Vargas. *O estrangeiro deve morrer*. In: *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004, p. 200.

A “estrangeiridade” radical de um inocente assassino

Em *O estrangeiro*, o fato de todas as experiências se equivalerem para Meursault faz com que todos os valores desmoronem para ele. Não há para o protagonista valores imanescentes que expliquem e qualifiquem os acontecimentos de sua vida e suas atitudes, pois tudo é uma casual sucessão de presentes, não havendo nada, portanto, pra justificar e pra ser justificado ali. Diante disso, tudo é permitido para Meursault – eis aí a sua temível inocência. Visto que não há incutida nele uma moral definida que possa legitimar ou anular os seus atos, ele age ignorantemente sem entender direito as regras e convenções sociais:

Nesse ponto o promotor enxugou o rosto brilhante de suor. Disse, por fim, que o seu dever era doloroso, mas que o cumpriria com firmeza. Declarou que eu nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia e que eu não podia apelar para o coração dos homens, cujas reações elementares ignorava.⁷²

Eu ouvia e entendia que me consideravam inteligente. Mas não compreendia bem por qual motivo as qualidades de um homem comum podiam tornar-se acusações esmagadoras contra um culpado.⁷³

É justamente essa incompatibilidade entre o seu comportamento e os valores sociais que o exila da sociedade, que manifesta essa condição de “estrangeiridade”. Há ali um estranhamento mútuo: tanto por parte da comunidade, que toma Meursault como um intruso e transgressor de suas normas e ritos, quanto por Meursault, que não reconhece esses valores e regras sociais como sendo seus. Meursault é, com efeito, um estrangeiro radical, um estranho em qualquer canto, pois não há raízes que o liguem a lugar algum – o que tampouco poderia ser diferente para aquele tribunal:

Todos me olhavam: compreendi que eram jurados. Mas não sou capaz de dizer o que os distinguia uns dos outros. Tive apenas uma impressão: eu estava diante do banco de um bonde e todos estes passageiros anônimos espiavam o recém-chegado para lhe observar o ridículo.

[...]

Notei nesse instante que todo mundo se encontrava, se interpelava e conversava como num clube em que se fica feliz por estar com pessoas do mesmo ambiente. Foi assim que interpretei a estranha impressão de estar sobrando, um pouco como um intruso.⁷⁴

A ausência de sentido desses ritos e regras e a insistente hostilidade da sociedade, sobretudo no processo do julgamento, contribuem severamente para o mal-estar do

⁷² CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 94.

⁷³ *Ibid.*, p. 92

⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

personagem-narrador. O absurdo faz então mais uma vítima e essa constante experimentação da absurdidade se manifesta através de um estado de completo desterro; Meursault se sente um estrangeiro dentro de sua própria pátria, visto que é incompreendido e odiado por seus compatriotas:

– Ah, não, isso basta – exclamou ele [o promotor] com uma tal veemência e um tal olhar de triunfo na minha direção que, pela primeira vez há muitos anos, tive uma vontade tola de chorar, porque senti até que ponto era detestado por toda aquela gente.⁷⁵

Meursault é fiel apenas aos seus impulsos e desejos. A sua vontade restringe-se a seguir livremente o fluxo de seus hábitos, por isso ele se aborrece com tudo aquilo que afeta a sua rotina. O personagem-narrador vive para desfrutar todas as sensações prazerosas que a natureza, o mundo físico, tem para lhe oferecer, ele não compreende e não se importa com as significações que a sociedade, o mundo simbólico, busca dar às coisas:

Expliquei-lhe, no entanto, que o meu temperamento era este – meus impulsos físicos perturbavam com frequência os meus sentimentos. No dia em que enterrara mamãe, estava muito cansado, e com sono. De forma que não me dei muito bem conta do que se passava.⁷⁶

Não obstante, em consonância com Vargas Llosa, é necessário salientar que emerge daí um importante conflito entre a liberdade individual afirmada pelo protagonista e as concessões demandadas pela vida em sociedade. Uma contradição que, por sua vez, não pode ser desprezada, visto que a existência de consensos entre seus integrantes é necessária para a formação e sustentação de uma sociedade; ou seja, certos ritos comuns devem ser respeitados para que se tenha a mínima convivência. Enfim, as representações sociais são fundamentais, não dá para se condenar a sociedade contemporânea por isso, ela não é mais teatral do que as outras:

O sentimento fingido é indispensável para assegurar a coexistência social. [...] Se os homens fossem, à maneira de Meursault, puro instinto, não somente desapareceria a instituição da família, mas da sociedade em geral, e os homens terminariam se matando da mesma maneira banal e absurda que Meursault mata o árabe na praia.⁷⁷

É claro que não se pode também diminuir, por outro lado, a forma absurda, tanto ética quanto juridicamente, com que se conduz o julgamento de Meursault – conduta essa

⁷⁵ Ibid., p. 84.

⁷⁶ Ibid., p. 64.

⁷⁷ LLOSA, Mario Vargas. O estrangeiro deve morrer. In: *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004, p. 202.

que, diga-se de passagem, continua sendo infelizmente bastante verossímil. Entretanto, a principal questão aqui talvez seja pensar como, para nós, deveriam ser esses jogos de representações sociais; quais deveriam ser; e como deveriam se dar as suas regras.

O tempo da máquina humana

O estrangeiro de Camus também materializa em sua narrativa a mecanicidade e inutilidade da vida do ser humano contemporâneo. O personagem-narrador do romance, durante a primeira metade do livro, vive irrefletidamente uma insípida rotina até vê-la ser perturbada pelo fatídico acontecimento na praia de Argel. Com efeito, é na segunda metade da obra, durante o julgamento pelo assassinato, que Meursault se dá conta efetivamente, tal qual Sísifo, da queda de sua rocha. É, portanto, ao longo desse processo que ele adquire uma consciência plena de que é uma vítima do absurdo, do quão desgraçado é o seu destino, do quão efêmera e inútil é a sua existência. No entanto, é mais precisamente durante o seu encarceramento, tendo em vista a situação extremamente limitadora da cela, que a mecanicidade da sua vida fica ainda mais patente – análoga à do herói mítico grego:

Quando, um dia, o guarda me disse que eu estava lá há cinco meses, acreditei, mas não compreendi. Para mim era sempre o mesmo dia que se desenrolava na minha cela, e era sempre a mesma tarefa, que eu perseguia sem cessar.⁷⁸

Entretanto, também semelhante a Sísifo, Meursault aprende a se habituar à sua condição de prisioneiro:

Nessa época pensei muitas vezes que se me obrigassem a viver dentro de um tronco seco de árvore, sem outra ocupação além de olhar a flor do céu acima da minha cabeça, eu teria me habituado aos poucos.⁷⁹

E compreende também, com isso, que o ato de acostumar-se a um castigo era um modo de remediar o seu mal, pois, quando se habitua a uma pena, ela deixa, em alguma medida, de ser penosa:

Não entendia por que me privaram de algo que não fazia mal a ninguém. Mais tarde compreendi que isto também fazia parte do castigo. Mas, a esta altura, já me habituara a não fumar e isso deixara de ser um castigo pra mim.⁸⁰

⁷⁸ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 77-78.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 74-75.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 76.

A mecanicidade da vida humana contemporânea também se presentifica n' *O estrangeiro*, ainda que por perspectivas distintas, através da atuação de dois personagens secundários – casos esses que até causam estranheza em Meursault e atizam, por isso, a sua curiosidade.

Uma dessas personagens tem uma passagem fugaz pela trama, quase tão rápida quanto seus gestos acelerados. É o caso de uma mulher anônima que surge no restaurante do Céleste durante o jantar de Meursault. A passagem dessa pessoa se dá como uma espécie de ritual mecanicamente preciso e cronometrado, como se todos os seus gestos obedecessem automaticamente a uma lógica superior que lhes exigisse exatidão e urgência, tal qual uma pessoa comum no mundo contemporâneo:

Jantei no Céleste. Já tinha começado a comer quando entrou uma mulherzinha esquisita que me perguntou se podia sentar-se à minha mesa. É claro que podia. Fazia gestos bruscos e tinha olhos brilhantes, num pequeno rosto de maçã. Tirou o casaco, sentou-se e consultou febrilmente o cardápio. Chamou Céleste e imediatamente fez todos os seus pedidos, com uma voz ao mesmo tempo precisa e acelerada. [...] Enquanto esperava o prato seguinte, tirou da bolsa um lápis azul e uma revista que dava os programas radiofônicos da semana. Com o maior cuidado assinalou uma a uma quase todas as transmissões. Como a revista tinha umas doze páginas, continuou meticulosamente este trabalho durante toda a refeição. Eu já havia acabado de comer e ela ainda assinalava com a mesma aplicação. Depois levantou-se, vestiu o casaco com os mesmos gestos precisos de autômato e foi embora. Como nada tinha que fazer, também saí, e segui-a durante uns momentos [...].⁸¹

O outro caso é a controversa relação de apego e ódio entre o vizinho de Meursault, o velho Salamano, e o seu cão. Essa relação, por seu turno, parece justamente metaforizar a ligação contraditória que muitas vezes o ser humano estabelece com a sua própria vida – uma existência repetitiva, precária e efêmera:

Ao subir, esbarrei na escada escura com o velho Salamano, meu vizinho de andar. Estava com o seu cachorro. Há oito anos que são sempre vistos juntos. O *cocker spaniel* tem uma doença de pele, acho que é sarna, que lhe fez perder quase todo o pelo e que o cobre de placas e de crostas marrons. De tanto conviverem juntos os dois, num pequeno quarto, o velho Salamano acabou ficando parecido com o cão. Tem crostas avermelhadas no rosto e o cabelo amarelo e ralo. Quanto ao cão, esse assimilou do dono uma espécie de aspecto encurvado, o focinho para a frente e o pescoço esticado. Parecem ser da mesma raça e, no entanto, detestam-se. Duas vezes por dia, às onze e às seis horas, o velho leva o seu cão para passear. Há oito anos que não mudam o itinerário.⁸²

A relação de Salamano com o seu cão é a relação de um velho com o seu modo de vida, relação essa que fica ainda mais evidente quando o cão desaparece. Dá-se ali uma demonstração de uma enorme dependência dos hábitos; esse velho é tão acostumado

⁸¹ Ibid., p. 47-48.

⁸² Ibid., p. 32.

ao seu cão quanto é ao seu dia a dia, como se o cachorro fosse uma espécie de espelhamento da sua rotina:

[Salamano]:

– Vão tomá-lo de mim, compreende. Pelo menos se alguém o recolhesse... Mas não! Com aquelas feridas enoja todo mundo. A carrocinha vai apanhá-lo, tenho certeza.⁸³

– Não vão tirá-lo de mim, não é, Sr. Meursault? Vão devolvê-lo, não vão? Senão, o que vai ser de mim?⁸⁴

Disse ao velho Salamano que poderia arranjar outro cão, mas ele respondeu, com toda a razão, que estava habituado àquele.⁸⁵

Entretanto, há também ali um insistente conflito entre eles, pois é como se o velho visse, à sua imagem e semelhança, o apodrecimento da vida no corpo do cão. O senhor Salamano esbraveja ao ver nele a absurdidade e precariedade da sua existência, ao enxergar o seu próprio esmagamento pelo tempo sendo refletido no seu companheiro de vida:

Eu lhe disse então que se dirigisse ao depósito de cães e que ele devolveria, mediante o pagamento de alguma taxa. Perguntou-me se era muito caro. Eu não sabia. Então, irritou-se:

– Dar dinheiro por aquele cão nojento! Ah, ele que se dane! – E pôs-se a xingá-lo.⁸⁶

O ódio e a tristeza do velho se devem, na verdade, à sua condição humana de impotência diante do mundo, perante a implacável violência do tempo:

Todas as noites e todas as manhãs, desde que o cão pegara aquela doença de pele, Salamano passava pomada nele. Mas na sua opinião a sua verdadeira doença era a velhice, e a velhice não se cura.⁸⁷

O velho Salamano é um homem que sente o absurdo de sua existência ao se dar conta da sua precariedade e efemeridade, ao perceber que a velhice é uma mazela irremediável e que a morte não é um momento pontual da nossa existência, mas um processo gradual de seu perecimento.

⁸³ Ibid., p. 42.

⁸⁴ Ibid., p. 43.

⁸⁵ Ibid., p. 48.

⁸⁶ Ibid., p. 43.

⁸⁷ Ibid., p. 49.

Anonimatos de tipos antagônicos

A concepção dos personagens do romance estreante de Camus guardam ainda um importante elemento estrutural da obra; uma característica que, por sua vez, reitera o seu caráter ambíguo. Tirando o próprio protagonista Meursault e alguns personagens próximos a ele, como por exemplo Marie e Raymond, os demais personagens do enredo são em geral destituídos de nome próprio e constituídos a partir de basicamente duas formas de tipificação; formas essas que são utilizadas para mascará-los e pô-los numa condição simbólica de anonimato. Todavia, esses dois modos de tipificação são de naturezas antagônicas e exercem funções bem distintas dentro da trama, pois enquanto, de um lado, há o estereótipo de uma determinada etnia – denunciando uma injustiça social –, do outro, há determinados arquétipos de autoridade que a princípio representam a justiça humana.

Não obstante, antes de dissecarmos essas tipificações, é importante salientar aqui que o romance *O estrangeiro* foi publicado em Paris, em 1942, pouco tempo depois de Camus ter saído da Argélia rumo à França:

Com o fechamento do jornal em que trabalhava, e com suas constantes campanhas para denunciar a miséria dos mulçumanos, Camus é obrigado a deixar a Argélia e refugiar-se em Paris em 1940, mesmo ano em que se casa com Francine Faure. *L' étranger* [*O estrangeiro*] é publicado em 1942 e Camus descobre a fama da noite para o dia aos trinta anos.⁸⁸

Note que o ano de 1942 está inserido no período da Segunda Guerra Mundial e sobretudo no insistente e longo processo de colonização do país do Norte da África pelo país da Europa Ocidental. Ademais, nessa época, os árabes mulçumanos – a etnia numericamente preponderante da Argélia – viviam majoritariamente em situação de pobreza, enquanto que os brancos cristãos ocupavam a maior parte dos cargos de poder no país.

Dito isso, pode ser observada n' *O estrangeiro* uma marcada desumanização e generalização estereotipada das pessoas de etnia árabe. A narrativa do romance trata de forma notadamente impessoal esses indivíduos ao restringi-los e reduzi-los ao termo “árabe” e ao colocá-los em posições tipicamente subservientes e ou marginalizadas:

⁸⁸ BINDA, Angela. *A indiferença e o sol: Meursault, o herói absurdo em O estrangeiro de Albert Camus*. Vitória: EDUFES, 2013, p. 30.

(1) Vi um grupo de **árabes**⁸⁹ encostados na vitrina de uma tabacaria. Olhavam-nos em silêncio, mas à maneira deles, como se fôssemos pedras ou árvores mortas. [...] Marie não compreendia muito bem e nos perguntou o que se passava. Expliquei-lhe que eram uns **árabes** que tinham raiva de Raymond.⁹⁰

(2) Aí, encontramos nossos dois **árabes**. Estavam deitados, com os seus macacões gordurosos. Estavam com a expressão totalmente calma e quase contente.⁹¹

(3) No dia da minha prisão fecharam-me, primeiro, num quarto onde já havia muitos detidos, **árabes** em sua maioria. Riram ao ver-me. Depois, perguntaram-me o que havia feito. Disse que tinha matado um **árabe** e ficaram todos em silêncio.⁹²

(4) A maioria dos prisioneiros **árabes**, assim como suas famílias, estava de cócoras, frente a frente. Estes não gritavam. Apesar do tumulto conseguiam entender-se falando em voz muito baixa. O seu murmúrio surdo, vindo mais de baixo, formava como que um fundo para as conversas que se entrecruzavam acima das suas cabeças.⁹³

Esse modo de anonimato é utilizado para achatar a pluralidade dessas pessoas e, sobretudo, para destituí-las de suas individualidades, transformando-as em meros tipos estéreis; uma forma, portanto, de o enredo salientar e denunciar a condição de indigência a que muitos dessa etnia eram submetidos na Argélia da época.

É necessário observar como o anonimato dessa tipificação, atrelado ao contexto das ações, coisifica esses indivíduos, ou seja, como essas pessoas são, com isso, postas numa condição subalterna e quase totalmente descaracterizadas. Até mesmo as duas maiores vítimas do romance são coisificadas e reduzidas ao atributo “árabe” (ou “mouro”); pois tanto a amante de Raymond, vítima de suas agressões, como o homem assassinado por Meursault são destituídos de uma personalidade e de uma história ao serem ambos limitados a um mero rótulo étnico⁹⁴. É como se a presença dessa característica numa pessoa fosse, aos olhos de uma cultura eurodescendente e cristã, um motivo para apagar toda a sua individualidade⁹⁵. Faz-se necessário afirmar, portanto, que a banalização da vida presente n’ *O estrangeiro* tem também cunho racial, e que a trama

⁸⁹ Grifos nossos.

⁹⁰ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 52.

⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

⁹² *Ibid.*, p. 71.

⁹³ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁴ Essa desumanização dos árabes é tão significativa n’ *O estrangeiro* que, décadas depois, o autor argelino (e árabe) Kamel Daoud escreve o livro *O caso Meursault*: um monólogo onde a vítima de Meursault ganha nome (Moussa) e voz através de seu irmão mais novo (Haroun).

⁹⁵ Problema esse que, diga-se de passagem, é até hoje enfrentado no Brasil, tanto pelas pessoas negras como pelas indígenas.

do romance apresenta em suas entrelinhas uma denúncia do racismo estrutural da Argélia da época⁹⁶.

A outra forma de tipificação recorrentemente empregada na composição d'*O estrangeiro* é, como mencionado, a constituição de determinados arquétipos de autoridade; figuras essas que são concebidas sobretudo como certas forças representantes de uma justiça eurodescendente e de valores morais cristãos. Tais tipos, sob os codinomes de *juiz de instrução*, *presidente* (do tribunal), *promotor*, *advogado* e *capelão*, são os responsáveis diretos e indiretos pela condução de todo o julgamento de Meursault. O anonimato dessas figuras está, portanto, a serviço da importante função desempenhada por cada uma delas dentro do processo. Julgamento esse que se mostra, por sua vez, espetaculoso e absurdo, visto que essas autoridades estão muito mais preocupadas em julgar os hábitos e valores do réu do que o assassinato que ele cometeu. O homicídio em questão tem, por exemplo, menos importância para esses representantes da moral cristã – exceto para o advogado – que o fato de Meursault não acreditar em Deus ou o de ele ter ido à praia e ao cinema no dia seguinte ao enterro de sua mãe:

Mas do outro lado da mesa ele [juiz de instrução] já brandia o Cristo sob os meus olhos e gritava de maneira irracional:

– Eu sou cristão. Peço perdão pelos seus pecados a esse aqui. Como pode não acreditar que ele sofreu por você?

[...]

– Nunca vi uma alma tão empedernida quanto a sua. Os criminosos que aqui estiveram diante de mim sempre choraram diante desta imagem da dor.⁹⁷

[Promotor]:

– Senhores jurados, no dia seguinte à morte de sua mãe, este homem tomava banho de mar, iniciava um relacionamento irregular e ia rir diante de um filme cômico. Nada mais tenho a lhes dizer.⁹⁸

[Capelão]:

– Deus irá ajudá-lo, então – observou. – Todos os que conheci no seu caso se voltaram para Ele.⁹⁹

⁹⁶ Há basicamente duas razões para que a invisibilidade dos árabes apresentada em *O estrangeiro* seja interpretada como uma forma de denúncia ativa do racismo estrutural e não como uma reprodução – involuntária ou não – dessa discriminação. A primeira razão é fundada na biografia do próprio autor, já que Camus publicou na década de 1930, no jornal *Alger républicain*, uma série de 11 artigos criticando as condições de miséria às quais os mulçumanos eram submetidos na Argélia da época e repudiando a não aprovação da *Blum-Viollette*: um projeto de lei, proposto em 1937, que daria cidadania a 60 mil árabes (FIGUEIREDO, 2017). A segunda e principal razão está ligada à economia do romance, pois se a vida do homem árabe assassinado fosse insignificante para a trama como era para Meursault e para o tribunal, o contraste do absurdo no julgamento não poderia ser devidamente produzido. Ou seja, o desprezo pela vida da vítima no julgamento não causaria o estranhamento desejado pelo romance, se os árabes fossem seres realmente insignificantes para a obra e o seu autor. É justamente por essa articulação do texto que podemos perceber a indiferença que a classe dominante daquela sociedade sentia pelos árabes.

⁹⁷ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 68.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 105.

Ao contrário dos personagens “árabes” – que são praticamente emudecidos na obra –, esses tipos da justiça têm voz, inclusive mais voz até do que o próprio réu no tribunal. Em suma, ainda que o enredo seja todo narrado por Meursault, é o discurso desses arquétipos anônimos da autoridade que em grande parte ditam o curso da segunda metade do romance, visto que o julgamento é preponderantemente uma oratória da moral cristã construída quase sempre à revelia das opiniões do réu Meursault.

Portanto, além de sedimentar a estrutura contraditória do romance, essa contraposição dos tipos presente na obra acaba remetendo ao contexto social que a circunscreve. Esse contraste entre o estereótipo dos árabes e os arquétipos da moral cristã denuncia uma espécie de hierarquização racial da existência humana intrínseca à sociedade argelina da época, onde os cargos de poder e prestígio são geralmente ocupados por homens brancos e onde a população, majoritariamente árabe, é submetida a uma vida mazelenta.

A autenticidade de Meursault: da isenção à revolta.

Enfim, retomando a caracterização do protagonista Meursault, vale ainda pontuar que, ao longo da primeira metade do romance, a sua postura é de tal modo indiferente aos valores e convenções sociais que se configura muitas vezes como um posicionamento de plena passividade. As experiências e modos de vida são para o protagonista de tal forma indistinguíveis, que não há motivos para deliberações e escolhas, ele simplesmente segue seus impulsos. Com isso, há no personagem-narrador do romance uma espécie de abstenção da decisão diante das múltiplas situações do seu dia a dia, uma forma de isenção que se manifesta recorrentemente através de evasivas respostas como “tanto faz”:

(1) [Raymond] queria pedir-me um conselho a propósito deste assunto, que eu, sim, era um homem que conhecia a vida, que podia ajudá-lo e que em seguida ficaria meu amigo. Não disse nada e ele me perguntou de novo se eu queria ser amigo dele. Respondi que **tanto fazia**¹⁰⁰; ele ficou com um ar satisfeito.¹⁰¹

(2) **Tanto fazia** ser ou não amigo dele, e ele parecia realmente ter vontade disso. Lacrou a carta e acabamos o vinho. Depois ficamos um instante fumando, sem nada dizer.¹⁰²

¹⁰⁰ Grifos nossos.

¹⁰¹ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 34.

¹⁰² *Ibid.*, p. 37.

(3) Disse que era preciso que eu servisse de testemunha. A mim **tanto fazia**, mas não sabia o que devia dizer. Segundo Raymond, bastava declarar que a mulher o enganara. Aceitei servir de testemunha.¹⁰³

(4) [O patrão] pretendia instalar um escritório em Paris, para tratar de seus negócios, diretamente com grandes companhias, e perguntou-me se eu estava disposto a ir pra lá. Isto me permitiria viver em Paris e viajar durante parte do ano.

– Você é novo e acho que essa vida lhe agradaria.

Disse que sim, mas que no fundo **tanto fazia**.¹⁰⁴

(5) 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.¹⁰⁵

Em princípio, há nessa atitude de Meursault uma certa inconsistência, pois se, por um lado, o seu desejo e a sua busca por viver o máximo possível de experiências pressupõem uma conduta ativa; por outro, a sua extrema indiferença confere-lhe uma postura passiva. Dito de outro modo, ainda que, na primeira metade do romance, o protagonista viva segundo os seus impulsos, ele acaba frequentemente transferindo o poder e a tarefa de escolha para os outros, deixando assim os acontecimentos de sua própria vida à mercê da vontade alheia.

Não obstante, nessa primeira etapa da obra, Meursault vive a sua vida irrefletidamente. Não há, nesse período do enredo, nada que determine suas ações, pois ele não se mostra plenamente consciente. É apenas ao longo do processo de seu julgamento, sobretudo após a sua condenação, que a sua consciência se manifesta de forma permanentemente lúcida. É somente após adquirir uma efetiva “noção do absurdo” que Meursault pôde verdadeiramente “estar diante do mundo com a maior frequência possível”¹⁰⁶. É só nesse momento de lúcido confronto do protagonista com a sua realidade trágica que eclode a sua revolta – a autêntica resposta de afirmação da sua condição existencial absurda:

[...] uma das poucas posturas filosóficas coerentes 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. Assim como o perigo proporciona ao homem uma oportunidade insubstituível de captá-la, também a revolta metafísica estende a consciência ao longo de toda a experiência. Ela é a presença constante do homem diante de si mesmo. Não é aspiração, porque não tem esperança. Essa revolta é apenas a certeza de destino esmagador, sem a resignação que deveria acompanhá-la.¹⁰⁷

¹⁰³ Ibid., p. 42.

¹⁰⁴ Ibid., p. 45.

¹⁰⁵ Ibid., p. 46.

¹⁰⁶ Id., *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 73.

¹⁰⁷ Ibid., p. 66.

É no último capítulo d'*O estrangeiro*, durante a conversa com o Capelão, na escuridão de uma cela, que a revolta metafísica de Meursault atinge o seu ápice. O protagonista do romance, que ao longo de sua narrativa quase sempre demonstrou uma trivial apatia, faz a sua revolta metafísica eclodir fisicamente, transbordando-a em intensas expressões e gestos de euforia e ódio:

Então, não sei por que, qualquer coisa se partiu dentro de mim. Comecei a gritar em altos berros, insultei-o e disse-lhe para não rezar. Agarrara-o pela gola da batina. Despejava nele todo o âmago do meu coração com repentes de alegria e de cólera. Tinha um ar tão confiante, não tinha? No entanto, nenhuma das suas certezas valia um cabelo de mulher. Nem sequer tinha certeza de estar vivo, já que vivia como um morto. Eu parecia ter as mãos vazias. Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo da minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, só tinha isto. Mas ao menos agarrava esta verdade tanto quanto esta verdade se agarrava a mim.¹⁰⁸

Meursault é fiel a si mesmo até o fim de sua história. A autenticidade do personagem-narrador d'*O estrangeiro* expressa-se em sua revolta diante das investidas cristãs do Capelão, visto que “o revoltado defende aquilo que é”¹⁰⁹. Meursault, sabendo que é um assassino e aceitando sem resignação o seu conseqüente destino de condenado, insiste em viver verdadeiramente até o final. O protagonista d'*O estrangeiro* afirma então a absurdidade da sua existência e refuta a promessa da vida eterna com Deus. Meursault insurge-se na intenção de reivindicar “uma unidade feliz contra o sofrimento de viver e de morrer”¹¹⁰. Mas ele rejeita a esperança dos valores cristãos, recusando qualquer artifício ou mentira que o faça fugir de algum modo de sua verdade: a sua existência absurda. Meursault, portanto, revolta-se porque quer viver a realidade dos seus últimos instantes de vida:

Queria continuar a me falar em Deus, mas eu avancei para ele e tentei explicar-lhe, pela última vez, que já não dispunha de muito tempo. Não queria perdê-lo com Deus. Tentou mudar de assunto, perguntando-me por que motivo eu o tratava de “senhor” e não de “meu pai”. Isto me enervou e respondi-lhe que ele não era meu pai: estava do lado dos outros.¹¹¹

Em sua consciência lúcida, Meursault tem a coragem para viver sem apelos e o raciocínio para saber os seus limites, e tal qual um homem absurdo camusiano, ele segue a sua vida tendo a certeza de que a sua liberdade tem prazo determinado, de que a sua revolta não tem futuro e de que a sua consciência é perecível¹¹². Após a sua explosão de

¹⁰⁸ Id., *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 108.

¹⁰⁹ Id., *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017, p. 28.

¹¹⁰ Ibid., p. 38.

¹¹¹ Id., *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 108.

¹¹² Id., *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 80.

euforia e cólera, Meursault exerce a sua liberdade de viver todas as suas últimas experiências. Agora permanentemente consciente, ele deixa-se então tomar pela paixão de uma vida em plena harmonia com a natureza, que apesar de lhe ter sido sempre indiferente, o faz reconhecer a sua felicidade. Eis aí finalmente a sua redenção:

Depois que partiu, reencontrei a calma. Estava esgotado. Atirei-me sobre o leito. Acho que dormi, pois acordei com estrelas sobre o rosto. Subiam até mim os ruídos do campo. Aromas de noite, de terra e de sal refrescavam-me as têmporas. A paz maravilhosa deste verão adormecido entrava em mim como uma maré. Neste momento, e no limite da noite, soaram sirenes. Anunciavam partidas para um mundo que me era para sempre indiferente. Pela primeira vez em muito tempo pensei em mamãe. Pareceu-me compreender por que, ao fim de uma vida, arranjava um “noivo”, porque recomeçara. (...) Também eu me senti pronto a reviver tudo. Como se esta grande cólera me tivesse purificado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada de sinais e de estrelas eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era.¹¹³

¹¹³ Id., *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015, p. 109-110.

CALÍGULA E SEU IMPÉRIO DO NADA

ATO I, CENA I¹¹⁴

(Alguns patrícios, sendo um bem velho, estão reunidos numa sala do palácio e dão sinais de nervosismo.)

Primeiro patrício: Sempre **nada**¹¹⁵.

Velho patrício: **Nada** de manhã, **nada** de tarde.

Segundo patrício: **Nada** depois de três dias.

Velho patrício: Os mensageiros partem, os mensageiros retornam. Sacodem a cabeça e dizem: **Nada**.

Segundo patrício: Toda a campanha está vencida, não há **nada** a fazer.

Primeiro patrício: Por que se inquietar antes do tempo? Esperemos. É possível que retorne assim como partiu.

Velho patrício: Eu o vi sair do palácio. Ele tinha um olhar estranho.

Primeiro patrício: Eu também, e perguntei o que ele tinha.

Segundo patrício: Respondeu?

Primeiro patrício: Uma única palavra: **Nada**¹¹⁶.

Tudo começa com nada. A peça *Calígula* de Albert Camus se inicia com um diálogo onde a palavra “nada” impera. Embora dificilmente sua reiterada presença aponte imediatamente para algum sentido definido, ela é capaz ao menos de provocar um certo estranhamento no leitor (ou espectador). A repetição desse vocábulo aliada à maneira como ela ocorre no texto – a enfatizar o caráter cíclico dos acontecimentos – parece, com efeito, sinalizar de algum modo o que está por vir, insinuando, ainda que sutilmente, o rumo do drama.

Na abertura da trama, o protagonista, que dá nome à peça, está desaparecido. Porém, mesmo que a sua identidade só seja revelada em cenas posteriores, a personagem já se faz aí presente, pois todo o diálogo inicial da peça gira em torno de sua ausência. Logo nas primeiras cenas, descobrimos que Caio César Calígula fugira do palácio após a morte de sua irmã e amante Drusila; e que, nesse interim, quando questionado por um dos patrícios, o imperador apenas responde-lhe: “nada”. Para a comentadora Raquel Ruivo, essa resposta denota o que pode ser considerado o “primeiro sinal do absurdo”, algo que expressa um vazio como estado de alma¹¹⁷. É exatamente esse perturbador estado de esvaziamento de Caio César, resumido aí pelo nada, o germe de todo o seu futuro empreendimento de aniquilamento.

¹¹⁴ Neste capítulo da dissertação, optei por utilizar para as citações do texto examinado uma tradução de minha autoria, já que a única tradução para português de *Calígula* que encontrei não me atendeu satisfatoriamente.

¹¹⁵ Grifos nossos.

¹¹⁶ CAMUS, Albert. (1958) *Calígula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 37.

¹¹⁷ RUIVO, Raquel. Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo. *RUA-L*, Aveiro, n. 2, p. 241-291, 1985, p. 271.

A dramaturgia *Calígula*, pertencente ao primeiro ciclo de obras de Camus¹¹⁸, gira em torno do problema da negação. Como bem observa Ruivo, essa trama aborda o modo negativo de viver. Seu protagonista, levado ao desespero pelo sentimento do absurdo, nega o mundo e as pessoas que nele habitam¹¹⁹. Para o professor Roberto Carlos Ribeiro, a recorrente presença da palavra “nada”, sobretudo nos primeiros diálogos da trama, marca essa negação e prenuncia os iminentes comportamento e pensamento niilistas do protagonista da peça¹²⁰.

Um projeto niilista engendrado pelo ódio de Calígula ditará, ao longo do drama, todas as suas ações. O imperador interpreta que a utilidade do poder, e por conseguinte o ato de governar, é tornar possível o impossível. Por isso entende que sua liberdade não tem limites, e despreza o mundo assim como a vida humana que há nele¹²¹. Intentando ser fiel a si mesmo, Caio César tentará então despovoar o mundo, tentará até o fim negar a existência humana, incluindo a sua própria. Ou ainda nas palavras de Ribeiro:

Calígula não quer momentos felizes, ele procura a felicidade plena na desconstrução da mesma. Presa do desespero humano, o homem quer atingir o inatingível, a plenitude da felicidade. Como essa não é possível, só lhe resta a morte como solução. Calígula busca o nada absoluto no intento de cessar todo o seu desespero diante da vida¹²².

Não obstante, é necessário ter em mente que, sendo uma personagem absurda, Calígula tem uma natureza ambígua. Se por um lado o imperador manifesta-se como um tirano genocida, por outro, ele se comporta dessa forma por se descobrir vítima, como todo ser humano, de um destino trágico, por perceber que a morte é um fim inevitável e injustificado. Após a morte de Drusila, Caio César descobre o quão precária e efêmera é sua vida, mesmo sendo um imperador. Ainda que afirme o seu desejo pela verdade, Calígula nega a sua frágil condição humana, e, mediante um poder ilimitado, intenta seguir até o fim com uma lógica absurda, cuja imperiosa conclusão é a destruição humana. A peculiaridade desse protagonista absurdo está sobretudo nesse modo como reage à descoberta da absurdidade de sua existência, respondendo-lhe com uma negação absoluta.

¹¹⁸ Vale lembrar aqui que, de acordo com o próprio Camus, este primeiro ciclo de obras, também conhecido como ciclo do absurdo, é composto pelas peças *Calígula* e *O mal-entendido*, pelo romance *O estrangeiro* e pelo ensaio filosófico *O mito de Sísifo*.

¹¹⁹ RUIVO, Raquel. Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo. *RUA-L*, Aveiro, n. 2, p. 241-291, 1985, p. 265.

¹²⁰ RIBEIRO, Roberto Carlos. Da tragédia e do trágico: a explosão do limite humano em *Ájax*, de Sófocles, e *Calígula*, de Camus. *DLCV*, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 59-79, 2007, p. 71.

¹²¹ *Ibid.*, p. 72.

¹²² *Ibid.*, p. 75.

Entre a história e a ficção: um imperador romano nos palcos da Modernidade

ATO IV, CENA XIV

Helicon: Se proteja, Caio! Se proteja!

(Uma mão invisível apunhala Helicon. Calígula se levanta, pega um banco com a mão e arfando se aproxima do espelho. Ele se observa, simula um salto pra frente e, diante do movimento simétrico do seu duplo no vidro, taca abruptamente o banco gritando:)

Calígula: À história, Calígula, à história!

(O espelho se quebra e, no mesmo momento, por todos os lados, entram os conjurados armados. Calígula os enfrenta com uma risada louca. O velho patrício o acerta nas costas, Cherea em pleno rosto. A risada de Calígula se transforma em soluços. Todos o acertam. Num último soluço, rindo e reclamando, grita:)

Calígula: Ainda estou vivo!¹²³

Os instantes finais de Calígula na peça reiteram a dimensão circular da absurdidade da existência humana. Tudo se iniciou do nada e tudo se encaminha agora para o nada. O enredo que partira da morte de Drusila se encerra então com a iminente morte do protagonista. Todavia, além da própria estrutura da trama, o caráter cíclico do absurdo é demarcado pelas últimas palavras do imperador Caio César, nas quais ele enaltece a sua entrada para história e insiste em dizer que continua vivo. Esses últimos suspiros de Calígula tanto podem ser interpretados como um lenitivo para sua morte inevitável, na medida em que crê partir para ser eternizado pela história da humanidade, como também como uma forma de sublinhar a perpetuação do absurdo na existência humana ao longo dos tempos.

Por um lado, este absurdo perpetuado tem uma dimensão mais subjetiva e existencial por ressaltar que a vida humana não tem em si sentido, já que não importa o lugar ou a época em que o sujeito esteja inserido, a morte é um fim inevitável para todos nós. Mas, por outro, tem uma dimensão mais histórica e política por mostrar que a injustiça, através de genocídios e outras tantas ações absurdas, foi assídua ao longo da história humana. E esta perspectiva histórica do absurdo, por sua vez, parece ser um dos mais notáveis pontos de distinção entre *Calígula* e as demais obras artísticas de Camus sobre o absurdo¹²⁴.

A dramaturgia *Calígula* de Albert Camus¹²⁵, cujo primeiro manuscrito datado é de 1939, foi publicada oficialmente somente em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial

¹²³ CAMUS, Albert. (1958) *Calígula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 172.

¹²⁴ Cf. nota 118.

¹²⁵ Vale lembrar aqui que Albert Camus não foi o primeiro a escrever uma peça sobre o imperador romano Caio César Calígula. Um pouco mais de um século antes, em 1837, o célebre autor francês Alexandre Dumas havia escrito um drama homônimo em cinco atos.

– as outras edições com atualizações importantes foram publicadas em 1946 e 1957¹²⁶. A trama da peça, por outro lado, traz à tona uma atmosfera romana do século I d.C. E para escrevê-la, embora não seja propriamente um texto biográfico, Camus se inspira no documento histórico *As vidas dos doze Césares* do escritor latino Suetônio (69 d.C.- ca. 141 d.C.).

A figura histórica Caio César Calígula (12 a 41 d.C.) foi o segundo imperador da dinastia júlio-claudiana e governou Roma apenas por 4 anos, de 37 a 41 d.C., quando foi então assassinado por soldados da guarda pretoriana. Nos relatos de Suetônio sobre a vida de Calígula, podemos conferir diversos pontos relevantes de aproximação com a peça de Camus, principalmente no que diz respeito ao comportamento do imperador. Caio César foi apresentado por ambos como um líder popular, excêntrico e que apreciava as artes, como alguém que mantinha relações sexuais com a própria irmã Drusila e como um governante que, fascinado pelo poder, tinha atitudes violentas e cruéis¹²⁷. O fascínio pelo poder e a crueldade talvez sejam, dentre essas características, as mais emblemáticas na construção do protagonista do drama camusiano, aspectos esses corroborados até mesmo por fontes históricas mais atualizadas:

(...) Caio, conhecido como Calígula (12 a 41 d.C.), tinha uma deficiência fatal: gostava demais do poder e jamais teve uma carreira de líder militar. (...) Caio poderia ter tido sucesso, pois no início gozava de grande popularidade e também entendia de assuntos militares. (...) Infelizmente, logo demonstrou que não tinha a personalidade para liderança quando recebeu poder sem limites; o que realmente tinha eram desejos extravagantes de dissipação pessoal. Governando por meio da crueldade e violência, esbanjou dinheiro do tesouro público para satisfazer seus desejos (...) ¹²⁸.

A peça *Calígula*, embora apresente um enredo ambientado na Roma Antiga, teve, como supracitado, sua primeira versão escrita no final dos anos 30 do século XX, logo antes de estourar a Segunda Guerra Mundial. Nesse período, “graças à crise e às tensões internacionais, são instaurados regimes ditatoriais na Europa central e oriental, bem como nos países mediterrânicos”¹²⁹. Sob forte influência nazista e preponderantemente fascista, o mundo, mas sobretudo a Europa, encontra-se então imerso numa época de tiranias.

¹²⁶ RUIVO, Raquel. Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo. *RUA-L*, Aveiro, n. 2, p. 241-291, 1985, p. 268.

¹²⁷ SUETÔNIO. Caio César Calígula. In: *A vida dos doze Césares*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012.

¹²⁸ MARTIN, Thomas. Dos júlio-claudianos à Idade de Ouro do Império. In: *Roma Antiga: de Rômulo a Justiniano*. Porto Alegre: L&PM, 2014, p. 180-181.

¹²⁹ BERSTEIN, Serge *et al.* *História do século XX*: volume I: 1900-1945, o fim do “mundo europeu”. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007, p. 352.

Segundo o teórico Martin Esslin, por exemplo, ao longo de todo esse obscurantismo, o nacionalismo, a fé no progresso e diversas outras falácias totalitárias foram propagadas para disfarçar o declínio da fé religiosa, funcionando como suas religiões substitutas até o fim da Segunda Guerra¹³⁰.

Calígula, mesmo não sendo uma peça histórica, reflete uma preocupação do seu autor nesse período. Estando Camus absorvido pelo problema da negação nessa fase, o imperador romano se apresentava, para o autor, como uma personificação da tirania niilista que assolava o mundo, de uma tirania que escancarava ainda mais a sua injustiça e a sua incompreensibilidade. Os princípios explicativos dos dogmas de outrora não conseguiam mais dar conta das então exacerbadas contradições da existência humana, tendo em vista que o mundo se encontrava, nesse momento, totalmente fragmentado e injustificável. Em plena negação da humanidade pela humanidade, o absurdo imperava mais do que nunca na Era Moderna, e Calígula era o protagonista ideal para encabeçar essa trama niilista.

A presença ficcional de um imperador romano em palcos modernos também parece enfatizar, de alguma maneira, a implacável permanência do elemento trágico na história da humanidade, reiterando a tragicidade inerente à natureza humana. A peça *Calígula* sublinha, de certo modo, essa ligação entre o mundo antigo e o moderno, trazendo para o centro do drama essa angústia humana que é fruto do conhecimento sobre sua finitude e sobre a limitação de sua vontade. Por outro lado, a dramaturgia de Camus, ao passo que traz uma atmosfera da Antiguidade que estabelece explicitamente tal conexão, dá também uma perspectiva radicalmente moderna para o seu protagonista, marcando a distinção entre as dimensões clássica e moderna a respeito da experiência trágica.

Roberto Ribeiro observa, por exemplo, que a experiência trágica, para Gerd Bornheim, ainda se faz presente nos tempos atuais, tendo em vista a permanência do conflito entre o ser humano e a ordem em que está incluído. Todavia ressalta que há uma importante distinção entre o trágico da Antiguidade e o da Modernidade. Enquanto na tragédia clássica, a cisão ontológica entre o ser humano e o mundo resulta uma reconciliação que transcende a ruptura, no drama atual, há um esgotamento na reflexão ou vivência da própria experiência de cisão ontológica¹³¹. Desse modo, contrariamente a

¹³⁰ ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018, p. 22.

¹³¹ RIBEIRO, Roberto Carlos. Da tragédia e do trágico: a explosão do limite humano em *Ájax*, de Sófocles, e *Calígula*, de Camus. *DLCV*, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 59-79, 2007, p. 62-63.

uma tragédia clássica, não há na peça *Calígula* a reparação do divórcio entre um herói e o mundo. Há, com efeito, uma forma de reflexão sobre o modo de se pensar o ser humano na natureza sem a possibilidade de qualquer restauração harmoniosa, ainda que o seu protagonista possa manifestar esse desejo – o que, por sua vez, manifesta o caráter absurdo de sua condição trágica.

Por fim, em consonância com sua natureza ambígua, Caio César sempre se mostrou uma figura peculiar para Camus. Segundo Raquel Ruivo, o imperador era para o autor franco-argelino uma espécie rara de tirano, era um tirano inteligente. Calígula, ao contrário de outros déspotas, “sabia que a sua liberdade assentava num poder desregrado. Por isso, consentiu em morrer, o que lhe conferia uma espécie de grandeza que os outros jamais conheceram”¹³². E essa inteligência diferenciada do imperador apresentava-se como um elemento fundamental para Camus mostrar como a tirania não pode ser justificada, ainda que por altas razões.

O impossível lunar de um raciocínio absurdo

ATO I, CENA IV

Helicon: Parece cansado?

Calígula: Andei muito.

Helicon: Sim, sua ausência durou muito.

Calígula: Era difícil encontrar.

Helicon: O quê?

Calígula: O que eu queria?

Helicon: E o que você queria?

Calígula: A lua.

Helicon: O quê?

Calígula: Sim, eu queria a lua.

Helicon: Ah! (Silêncio. Helicon se aproxima.) Pra fazer o quê?

Calígula: Bem!... É uma das coisas que não tenho.

Helicon: Claro. E agora, tudo se arranjou?

Calígula: Não, não posso tê-la.

Helicon: Está entediado.

Calígula: Sim, é por isso que estou cansado¹³³.

No início da trama de *Calígula*, o protagonista, logo após reaparecer no palácio, confessa ao seu laçao Helicon que o motivo de sua fuga é a sua necessidade de possuir a

¹³² RUIVO, Raquel. Albert Camus: *Calígula* ou o sentimento do absurdo. *RUA-L*, Aveiro, n. 2, p. 241-291, 1985, p. 268.

¹³³ CAMUS, Albert. (1958) *Calígula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 46-47.

lua. Ainda que não admita a causa, Caio César tem, com a morte de sua amante-irmã, a alma tomada por um incessante cansaço e por um implacável estado de vazio, frutos do seu arrebatamento pelo sentimento do absurdo. É a partir desse seu contato com a morte que o imperador de Roma vê o seu vínculo com a natureza se romper, ele percebe aí a fugacidade e fragilidade da existência humana e se desespera. Completamente desterrado e desorientado, Calígula sai então em busca da lua, pois sente a necessidade do impossível, deseja qualquer coisa que não seja deste mundo – um mundo que agora lhe revela a sua verdade: um lugar arbitrário e injusto. Do alto de sua autoridade, o jovem César não aceita a sua impotente condição humana e, por isso, quer algo que não possui, deseja a todo custo a lua. O mundo do jeito como está não é pra ele aceitável nem suportável, é preciso ir atrás de outro. É preciso, portanto, encontrar a lua, essa é a sua maneira de tornar possível o impossível, ou a sua tentativa desesperada e equivocada de desmantelar o absurdo.

ATO I, CENA IV

Calígula: É verdade. Mas eu não sabia disso antes. Agora eu sei. (Sempre natural.) Este mundo, tal como está feito, não é suportável. Então preciso da lua, da felicidade, da imortalidade, de qualquer coisa que seja demente, talvez, mas que não seja deste mundo¹³⁴.

Calígula tem necessidade do impossível porque não está satisfeito com o modo como as coisas estão. A morte de Drusila revelou ao imperador uma importante verdade: “os homens morrem e não são felizes”¹³⁵. Perante esse evento fatídico, a existência humana apresenta-se para Caio César completamente desnudada, revelando-se aleatória e sem sentido. A presença da morte de alguém próximo desperta em Calígula o sentimento do absurdo, fazendo-o experimentar um estado de vazio e mal-estar. Através de uma tomada de consciência, surge no imperador um estranhamento e repugnância pelos seres à sua volta. O mundo se torna insuportável para ele, pois não é como deveria ser. Esse movimento de consciência gera em Caio um cansaço contínuo, pois priva-o do sono necessário à vida. Num ato de desespero, cuja raiz é esse sentimento do absurdo, Calígula parte então em busca da lua, ansiando por qualquer coisa que não seja deste mundo, intentando de algum modo alcançar o impossível.

A lua enquanto objeto de desejo do imperador parece possuir uma importante função de contradição na trama. Se, por um lado, a busca pela lua parece ser uma tentativa

¹³⁴ Ibid., p. 48.

¹³⁵ Ibid., p. 49.

de restabelecer a comunhão com a natureza, de resgatar o elo perdido; por outro, esse anseio pelo impossível é um modo de negar o mundo tal como ele se apresenta e ir ao encontro de algo que esteja fora dele. É representada, dessa forma, uma tentativa notoriamente irrealizável de fuga, uma escapatória delirante para um outro mundo, o mundo da lua.

Não obstante, é preciso aqui sublinhar que, embora possa sugerir o contrário, isso não mostra uma ausência de consciência em Calígula – de modo algum. Mas essa consciência é enganosa, é nebulosa; tal como se estivesse imersa numa penumbra. Com efeito, a consciência do César não é plena, não é efetivamente lúcida; distintamente do que o próprio afirma, não há nele uma devida clarividência. Em oposição ao que Raquel Ruivo observa, a lua não parece manifestar-se como um “clarão de plenitude”, ao menos não verdadeiramente, mas sim como uma representação dessa penumbra, e a sua procura, uma fuga da luz para as sombras, ou ainda, um engano com falsas luzes, já que a lua é um astro sem luz própria. Portanto, contrariamente ao que Caio César acredita, buscar a lua não seria perseguir a verdade, mas sim se alimentar de ilusões.

Diante de um mundo desmantelado, repleto de contradições, sofrimento e morte, o imperador tem vontade de mudar o destino e a ordem das coisas. Por isso, numa conversa com Cesônia, sua amante e confidente, ele revela o desejo de superar os deuses e assumir o papel de senhor do destino dos homens, pretendendo, com isso, fazer reinar o impossível:

ATO I, CENA XI

Calígula: (...) de que me serve este poder tão espantoso se não posso mudar a ordem das coisas, se não posso fazer com que o sol se ponha à leste, que o sofrimento diminua e que os seres não morram mais? Não, Cesônia, é indiferente dormir ou ficar acordado se não tenho ação sobre a ordem do mundo.

Cesônia: Mas isso é se igualar aos deuses.

Calígula: Você também, você me acha louco. E no entanto, o que é um deus para que eu queira me igualar a ele? O que eu desejo com todas as minhas forças hoje está acima dos deuses. Eu me encarrego de um reino onde o impossível é rei¹³⁶.

Há notoriamente em Calígula uma nostalgia da unidade com a natureza. Todavia, em vez de restituí-la, ele reage negativamente à absurdidade de sua existência e rejeita desesperadamente as suas vulnerabilidades humanas. Primeiro foge da realidade fragmentada do mundo indo em busca de um impossível lunar. Depois, a partir de uma

¹³⁶ Ibid., p. 62-63.

lógica absurda, incorpora a arbitrariedade desse mundo e decreta a destruição de todos os seus habitantes, inclusive de si mesmo:

ATO III, CENA V

(Calígula anda de um lado ao outro. Depois se dirige ao espelho.)

Calígula: Você tinha decidido ser lógico, idiota! Trata-se apenas de saber até onde isso irá. (Irônico.) Se te trouxessem a lua, tudo mudaria, não é mesmo? O que é impossível se tornaria possível, e num só golpe, num só tempo, tudo seria transfigurado. Por que não, Calígula? Quem poderia saber? (...) (Ao espelho, numa voz surda) Muitas mortes, muitas mortes, isso desguarnea. Mesmo se me trouxessem a lua, eu não poderia voltar atrás. (...) A lógica, Calígula, é preciso continuar com a lógica. O poder até o fim, o abandono até o fim. Não, não se volta atrás, é preciso ir até a consumação!¹³⁷

A experiência da morte da amada desperta, segundo Raquel Ruivo, um movimento de consciência em Calígula, revelando-lhe a crueza e crueldade do mundo. O mundo mostra-se então como pura irracionalidade e desordem, um lugar sem deuses e caótico, repleto de antinomias e sofrimento. Por um lado, o imperador, mediante essa verdade absurda da natureza, enxerga com repugnância a mentira da vida vivida por todos a sua volta, que, alheios a ela, vivem tranquilamente. Por outro, Calígula rejeita colericamente essa condição absurda da existência humana e acaba negando a humanidade. Tomado por um intenso apetite de absoluto, o imperador quer restituir a todo custo a ordem a esse mundo insuportavelmente arbitrário. Nota-se aí o fundamental conflito absurdo estabelecido entre a sua nostalgia de unidade com a natureza e o seu incessante desejo pela verdade, incoerência essa materializada na peça como a sua busca pela lua.

De acordo com a comentadora, Caio enxerga aí a utilidade de seu poder de imperador. Através de seu poder ilimitado, ele quer ensinar a liberdade às pessoas, e o seu plano pedagógico para isso é tornar possível o impossível. “Calígula, pensador lógico-niilista, coerente até o fim da sua vida”¹³⁸, quer impor a sua lógica ao mundo a qualquer preço, mas o custo desse seu raciocínio é exterminar os contraditores e as contradições, isto é, a negação absoluta. E é desse modo, levando a morte a todos, inclusive para si mesmo, que Caio César pretende instituir o seu império do nada.

Calígula, sendo um tirano engenhoso e sádico, institui então um “pequeno tratado da execução”¹³⁹ e solicita sarcasticamente a contribuição de seus conspiradores. Esse

¹³⁷ Ibid., p. 127-128.

¹³⁸ RUIVO, Raquel. Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo. *RUA-L*, Aveiro, n. 2, p. 241-291, 1985, p. 286.

¹³⁹ CAMUS, Albert. (1958) *Caligula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 88.

tratado do imperador formaliza, por sua vez, o caráter lógico de seu plano ao ser ironicamente constituído por uma estrutura silogística:

ATO II, CENA IX

Calígula: Sejamos generosos, Helicon! Revelemos-lhes nossos pequenos segredos. Vamos, seção III, parágrafo primeiro.

Helicon (levanta-se e recita mecanicamente.): “A execução alivia e liberta. Ela é universal, fortificante e justa em suas aplicações como em suas intenções. Morre-se porque se é culpado. É-se culpado porque se é súdito de Calígula. Ora, todo mundo é súdito de Calígula. Logo, todo mundo é culpado. Onde se resulta que todo mundo morre. É uma questão de tempo e paciência”.¹⁴⁰

Na tentativa de destronar os deuses, Calígula estabelece então ordens arbitrárias e age segundo sua própria vontade para acabar com as contradições e os contraditores. Mas seguir esse raciocínio absurdo é desprezar a vida humana e, por conseguinte, ser favorável ao assassinato, tal como observa o próprio Camus em seu ensaio *O homem revoltado*:

(...) Se nada é verdadeiro nem falso, bom ou mau, a regra será mostrar-se o mais eficaz, quer dizer, o mais forte. O mundo não estará mais dividido em justos e injustos, mas em senhores e escravos. Desta forma, não importa para que lado nos voltemos; no âmago da negação e do niilismo, o assassinato tem lugar privilegiado. Se portanto, pretendemos nos instalar na atitude absurda, devemos estar preparados para matar, dando assim mais peso à lógica do que a escrúpulos que consideraremos ilusórios. (...) Assim, tudo seria acertado em nome da lógica, se a lógica pudesse realmente ser satisfeita¹⁴¹.

Entretanto, Camus também afirma em seu ensaio que tal lógica não pode ser plenamente satisfeita, porque a sustentação de um raciocínio absurdo pressupõe a manutenção da tensão inerente ao absurdo, ou seja, pressupõe a permanência do conflito entre a incessante busca humana por clareza e a incompreensibilidade do mundo. Tal conflito absurdo, por sua vez, só se apresenta em um estado de consciência, e como para se estar consciente é preciso estar vivo, a vida se configura como um bem imprescindível para a presença do absurdo.

O autor franco-argelino observa que, desse modo, o absurdo, além de ser essencialmente formulado por uma contradição de forças, nos torna reféns de um desdobramento também contraditório. Pois se, por um lado, com a completa ausência de sentido, inexistindo portanto quaisquer valores e regras, tudo passa a ser possível, inclusive matar; por outro, a manutenção da vida constitui-se como uma condição necessária para o absurdo da existência humana, já que a experiência do absurdo pressupõe um estado de consciência, e este a necessidade de se estar vivo. Sendo assim,

¹⁴⁰ Ibid. p. 88-89.

¹⁴¹ Id., *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017, p. 14.

se reconhecemos como absurda a existência humana, então também devemos reconhecer a vida como um bem de toda a humanidade. Por isso a sustentação do absurdo requer que rechacemos o assassinato tanto quanto o suicídio:

(...) 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 tem necessidade de estar viva. (...) A partir do instante em que se reconhece esse bem como tal, ele é de toda a humanidade. Não se pode dar uma coerência ao assassinato, se a recusamos ao suicídio. A mente imbuída da ideia de absurdo admite, sem dúvida, o crime por fatalidade; mas não saberia aceitar o crime por raciocínio.¹⁴²

Enfim, ao mesmo tempo que o absurdo torna o assassinato indiferente devido à ausência de sentido e valores, ele põe em xeque o ato de matar, já que a vida é um bem necessário para a sua presença. É por isso que, ao tentar dissolver o absurdo, Caio César acaba incorporando o próprio absurdo, desempenhando o papel da morte na vida das pessoas. Na intenção de solucionar a contradição existencial, buscando impor ao mundo uma coerência, o imperador acaba incorrendo noutra contradição. Eis aí o grande equívoco do empreendimento de Calígula: não entender que o raciocínio absurdo não pode ser plenamente satisfeito. Por outro lado, até mesmo em seus instantes finais, quando se dá conta, na última cena da peça, que matar não é a solução e se apavora diante da morte que se aproxima, Caio César segue fiel à lógica e consegue ver nela um lenitivo para o seu desespero: pois se nada dura pra sempre, “o medo também não dura”¹⁴³.

A felicidade assassina de uma liberdade ilimitada

No ensaio filosófico *O mito de Sísifo*¹⁴⁴, Albert Camus observa que o ser humano no fluxo de sua cotidianidade, antes de se deparar com o absurdo, vive condicionado a planos e metas, sempre preocupado com um futuro ou com uma justificação para suas ações. Esse indivíduo age como se fosse livre, acreditando que a sua vida tem um sentido, tem um propósito justificado por um ser superior que o faz viver em prol de uma eternidade, bastando a ele apenas fazer as escolhas adequadas. Todavia, ao viver de modo planejado, em prol de um amanhã, a única coisa que tal indivíduo atinge é uma condição de servo de sua própria liberdade, pois passa a contar com um porvir que não só está fora

¹⁴² Ibid., p. 15.

¹⁴³ Id., (1958) *Calígula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 171.

¹⁴⁴ Id., *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014.

de seu alcance, como também condiciona suas escolhas e restringe suas ações. Ao ser então guiado por tais esperanças ilusórias de uma liberdade superior, o ser humano segue, em sua rotina, um fluxo automático de uma existência banal e alienada, submerso num estado de profunda letargia.

O sentimento do absurdo, por sua vez, é o que faz despertar nesse indivíduo um movimento de consciência, extraíndo-o do sonambulismo de uma vida mecânica e fazendo-o enxergar a verdade contraditória de sua existência. No caso de Calígula, é a morte de Drusila que o faz tomar consciência dessa verdade absurda da condição humana e deixar de ser um homem preso a uma vida rotineira como seus compatriotas. Todavia, numa conversa com Helicon, logo no início da peça, o imperador, repentinamente exaltado, decide que todos à sua volta devem conhecer e viver de acordo com essa verdade:

ATO I, CENA IV

Calígula: (...) tudo ao meu redor é mentira, e eu, eu quero que se viva na verdade! E, justamente, tenho os meios para fazê-los viver na verdade. Porque eu sei o que lhes falta, Helicon. Eles estão privados do conhecimento e lhes falta um professor que sabe do que fala.¹⁴⁵

Quando consciente do absurdo de sua condição, o ser humano se depara com um universo limitado, mas transparente, onde tudo está dado. E é mediante a indiferença pelo futuro e o reconhecimento de seus próprios limites que esse indivíduo recusa toda e qualquer promessa de liberdade eterna e abraça sua liberdade de ação. Entretanto, o tirano Calígula, do alto de sua autoridade de imperador romano, sente-se impelido a desafiar o destino e decide então tornar possível o impossível, decretando que não há mais limites para sua liberdade:

ATO I, CENA IX

Calígula: Não, Cipião, é a virtude de um imperador. (Volta-se com uma expressão de cansaço.) Acabo de compreender enfim a utilidade do poder. Ele dá as suas oportunidades ao impossível. Hoje, e por todo o tempo que vai vir, a liberdade não tem mais fronteiras.¹⁴⁶

Entretanto, como bem sublinha o próprio autor em *O homem revoltado*, a exigência de uma liberdade absoluta representa a subjugação das outras pessoas, isto é, um desejo, quando ilimitado, faz com que se negue o outro e se suprima qualquer

¹⁴⁵ Id., (1958) *Caligula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 49.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

possibilidade de piedade¹⁴⁷. Sendo assim, a vontade de Caio César, movida por uma espécie de revolta desenfreada, encontra as condições ideais em seu poder desregrado, propiciando desse modo a realização de um plano pedagógico niilista. Impelido pelo desejo desesperado de tornar possível o impossível, o projeto genocida do imperador encontra livre passagem na ausência de qualquer limite para a sua liberdade. O plano de eliminar as contradições e os contraditores pôde assim seguir seu caminho e fazer seu idealizador se regozijar com sua felicidade assassina.

Na penúltima cena da peça, Calígula, em seu diálogo com sua velha amante Cesônia, reivindica que é feliz – num estado de regozijo, porém, distinto daquilo que normalmente se entende por felicidade:

ATO IV, XIII

Calígula: Quem te disse que não sou feliz?

Cesônia: A felicidade é generosa. Ela não vive de destruições.

Calígula: Então, é que há dois tipos de felicidade, e eu escolhi a dos assassinos. Porque sou feliz. Houve um tempo em que acreditava ter atingido o extremo da dor. Pois bem!, não, pode-se ir ainda mais longe. Ao final desta terra, está uma felicidade estéril e magnífica (...).¹⁴⁸

Após ter a sua felicidade questionada por Cesônia, o imperador argumenta que há duas espécies de felicidade: uma generosa e outra destruidora. O seu júbilo, por sua vez, seria deste segundo tipo, um gozo sádico que se nutre da seiva da morte, se serve da aniquilação dos seres humanos. Pois, para a lógica de Calígula, assim como é para a do marquês de Sade, se um criador mata e nega as suas criaturas, nada pode impedir um homem de se negar e matar os seus semelhantes¹⁴⁹.

Mais adiante na cena, enquanto assassina Cesônia, Caio César confessa desafiar a criação ao exercer o papel de senhor do destino dos homens, e afirma que sente-se feliz e livre por ter conquistado a divina clarividência. Esta felicidade, por outro lado, revela a sua natureza ambígua quando o imperador admite a solidão de seu empreendimento assassino:

ATO IV, CENA XIII

Cesônia (assustada): A felicidade é, portanto, essa liberdade pavorosa?

Calígula (esmagando pouco a pouco com o braço a garganta de Cesônia.): Pode ter certeza, Cesônia. Sem ela, eu teria sido um homem satisfeito. Graças a ela, eu conquistei a divina clarividência do solitário. (Exalta-se cada vez mais, estrangulando pouco a pouco Cesônia, que se deixa ir sem resistência, com as mãos um pouco oferecidas pra frente. Ele fala-lhe, inclinado sobre seu ouvido.)

¹⁴⁷ Id., *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017, p. 58.

¹⁴⁸ Id., (1958) *Caligula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 168.

¹⁴⁹ Id., *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017, p. 53.

Vivo, mato, exerço o poder delirante do destruidor, ao pé do qual o do criador parece uma macaquice. Isso que é ser feliz. É isso a felicidade, esta insuportável libertação, este desprezo universal, o sangue, o ódio em torno de mim, este isolamento sem igual do homem que mantém toda sua vida diante dos olhos, a alegria desmedida do assassino impune, esta lógica implacável que esmaga as vidas humanas (ri), que te esmaga, Cesônia, por perfazer, enfim, a solidão eterna que desejo.¹⁵⁰

Não obstante, logo após tirar a vida de Cesônia, Caio César se dá conta de que “matar não é a solução”¹⁵¹. O imperador percebe aí que a sua liberdade, estando confundida com o ódio, mostra-se, com efeito, como uma negação absoluta e nega a liberdade dos outros. E compreende que, diante de tudo disso, a única coisa que lhe cabe é se manter coerente até o fim e se deixar ser morto, já que “a licença para destruir pressupõe também que se possa ser destruído”¹⁵².

Um tirano lunático e seu desespero niilista disfarçado de revolta

ATO I, CENA III

(A cena permanece vazia por alguns segundos. Calígula entra furtivamente pela esquerda. Ele tem um ar perdido, está sujo, seus cabelos estão encharcados e as suas pernas enlameadas. Ele leva várias vezes a mão à boca. Avança para o espelho e detém-se assim que percebe a sua própria imagem. Balbucia palavras indistintas, depois vai se sentar à direita, com os braços pendendo entre os joelhos afastados. Helicon entra à direita. Percebendo Calígula, para na extremidade da cena e o observa em silêncio. Calígula se vira e o vê. Um tempo).¹⁵³

O protagonista Calígula, logo quando surge, na terceira cena da peça, já demonstra-se completamente transtornado pelo desespero. A morte de Drusila, como vimos, provoca nele um perturbador mal-estar que o impele a procurar obcecadamente a lua e a exercer posteriormente um delirante poder de destruição.

Após essa experiência funesta, o mundo se fragmenta diante de Caio César, e a sua comunhão com a natureza revela-se então uma mera ilusão. A realidade do mundo mostra-se pra ele como insuportável, não sendo como deveria ser. A tomada de consciência dessa absurdidade existencial o faz, por um lado, rejeitar a mentira da vida dos homens à sua volta, e por outro, a querer de algum modo tornar possível o impossível. A procura pela lua manifesta-se então como uma tentativa de Calígula saciar essa sua

¹⁵⁰ Id., (1958) *Caligula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 169-170.

¹⁵¹ Ibid., p. 170.

¹⁵² Id., *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017, p. 57.

¹⁵³ Id., (1958) *Caligula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 45.

necessidade do impossível, de querer aquilo que está fora deste mundo terreno. Em certa medida, se desenha aí um movimento desesperado de alienação, um comportamento lunático na medida em que o imperador tenta se exilar desta realidade mundana e se refugiar nesse impossível da lua.

Aqueles que recusaram qualquer outra regra ao mundo que criaram, a não ser a do desejo e a da força, correram para o suicídio ou para a loucura e anunciaram o apocalipse. Os outros, que quiseram criar as regras por sua própria força, escolheram a vã ostentação, a aparência ou a banalidade; ou ainda o assassinato e a destruição¹⁵⁴.

Distintamente da interpretação de Raquel Ruivo¹⁵⁵, embora Calígula tenha um grau de consciência de sua condição e consiga com isso experimentar o absurdo, essa sua consciência não mostra-se plena, ou seja, não chega a ser efetivamente lúcida, mas sim nebulosa, enganosa; o que não exclui, portanto, a insanidade de seu comportamento. A presença de uma consciência do absurdo não garante a sanidade de Calígula. Com efeito, ao mesmo tempo em que o imperador toma consciência da absurdidade de sua existência e diz querer somente a verdade, ele tenta também fugir dessa realidade saindo insensatamente em busca da lua, à procura de um mundo impossível; assim como depois intenta desesperadamente negar a existência humana, impondo a destruição a todos, inclusive a si mesmo. Há notoriamente uma insensatez no raciocínio de Calígula que retroalimenta o absurdo em sua trajetória, assim como há nele uma consciência insana que o aliena da realidade, ainda que deseje a verdade. Caio César é, com efeito, dominado por um surto colérico e sua tirania o leva a realizar um projeto de negação absoluta, isto é, um plano de extermínio da vida humana.

(...) O pensamento revoltado não pode, portanto, privar-se da memória: trata-se de uma tensão perpétua. Ao segui-lo em suas obras e nos seus atos, teremos que dizer, a cada vez, se ele continua fiel à sua nobreza primeira ou se, por cansaço e loucura, esquece-a, pelo contrário, em uma embriaguez de tirania ou servidão¹⁵⁶.

É verdade que Calígula num primeiro momento se rebela contra o absurdo da condição humana e desafia o destino. No início da trama, por exemplo, Caio César parece realmente crer que se revolta e sacrifica tudo por um bem maior, ou ainda, que age em nome de um valor que, embora confuso, é comum a todos. No entanto, a liberdade ilimitada do poder desregrado do imperador faz com que a sua razão se envenene com o

¹⁵⁴ Ibid., p. 122.

¹⁵⁵ RUIVO, Raquel. Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo. *RUA-L*, Aveiro, n. 2, p. 241-291, 1985, p. 271-272.

¹⁵⁶ CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017, p. 33.

ódio pela criação e se lance numa empreitada de destruição das criaturas humanas. Calígula, que de início apenas blasfemava contra a criação, logo “esquece suas origens, cansa-se da dura tensão entre o sim e o não, entregando-se por fim à negação de todas as coisas”¹⁵⁷, inclusive de si mesmo. O que parecia ser uma revolta metafísica de Caio César contra a condição humana absurda não demora a mostrar o seu desespero niilista inebriado de ódio. Então, o que no princípio dava sinais de uma insurgência coletiva, logo se revela como um plano cruel de acabar com o bem mais caro a todos os homens à sua volta: a vida.

(...) A solidariedade dos homens se fundamenta no movimento de revolta e esta, por sua vez, só encontra justificação nessa cumplicidade. Isso nos dá o direito de dizer, portanto, que toda revolta que se permite negar ou destruir a solidariedade perde, ao mesmo tempo, o nome de revolta e coincide, na realidade, com um consentimento assassino¹⁵⁸.

A experiência individual do absurdo em Calígula não se desenvolve posteriormente numa consciência coletiva. A solidariedade do imperador pela injusta condição servil dos seres humanos em relação ao destino é logo suplantada por um arrivismo amargo, que, por sua vez, culmina na destruição da vida, fazendo ele mesmo o papel de senhor do destino dos homens. Então, contrariamente ao que afirma Raquel Ruivo¹⁵⁹, a reação de Caio César, devido ao seu ideal assassino, perde o direito de ser chamada de revolta. Já Cherea e boa parte dos demais súditos de Calígula formam um movimento de revolta contra as arbitrariedades e atrocidades de seu senhor, pois embora também sintam ódio, eles, ao contrário do imperador, lutam por um direito comum a todos, o direito de viver e ser feliz. Todavia, é importante ressaltar que a revolta de Cherea e dos demais não é metafísica, pois não há aí um protesto contra absurdidade da existência humana; mas ainda assim é uma revolta, já que eles são servos que se rebelam contra a condição absurda que seu senhor lhes impõe e em favor de um direito humano:

ATO III, VI

Cherea: Porque tenho vontade de viver e ser feliz. Creio que não se pode ser nem uma coisa nem outra, levando o absurdo até as suas últimas consequências. Eu sou como todo mundo. (...) Para ser lógico, eu teria então de matar ou possuir. Mas julgo que essas ideias vagas não têm importância. Se todo mundo se metesse a realizá-las, não poderíamos nem viver nem ser felizes. Mais uma vez, é isso que me importa.
(...)

¹⁵⁷ Ibid., p. 40.

¹⁵⁸ Ibid., p. 33.

¹⁵⁹ RUIVO, Raquel. *Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo*. RUA-L, Aveiro, n. 2, p. 241-291, 1985, p. 276.

Cherea: (...) Mas você é um incômodo e é preciso que desapareça.¹⁶⁰

Caio César, por outro lado, tampouco poderia ser considerado propriamente um ressentido, já que em nenhum momento da peça se mostra um sujeito passivo, nem mesmo se apresenta numa prolongada situação de impotência. Mas, em contrapartida, é possível que o comportamento do imperador tenha sido impulsionado num primeiro instante por um ressentimento em relação à criação e aos deuses, um estado de espírito que logo se desdobrou numa espécie de arrivismo, numa postura amarga de negação absoluta, numa atitude niilista que se camuflou de revolta.

Por fim, embora haja, como pudemos notar, consideráveis proximidades entre os significados daquilo que é tido como insano e daquilo que é tido como absurdo¹⁶¹, não há aqui uma intenção de extrair uma realidade efetiva da trama, tampouco de determinar um perfil psicológico para o protagonista ou ainda de identificar nele qualquer espécie de patologia. Em contrapartida, ainda que esse drama camusiano não seja propriamente uma peça histórica ou biográfica, não se pode perder de vista a época em que *Calígula* foi publicado, nem as relações reflexivas que são estabelecidas entre determinados momentos históricos. Pois essa peça materializa, em certa medida, a recorrência, ao longo da história humana, de movimentos que se pretendiam fundamentados numa racionalidade e sustentados por um valor comum mas que acabaram mostrando a sua vocação niilista, ou ainda, de empreendimentos que se disfarçaram de revolta contra a injustiça mas que acabaram revelando a sua tirania genocida.

Consciência absurda e vaidade solitária: reflexos de um mesmo espelho

ATO I, CENA XI

Calígula (insensato): Venham todos. Aproximem-se. Eu ordeno que se aproximem. (Pateia.) É um imperador que o exige. (Todos avançam, bem assustados.) Venham rápido. E agora, aproxime-se, Cesônia.

(Agarra-a pela mão, leva-a ao espelho e, com uma marreta, apaga freneticamente a imagem sobre a superfície polida. Ri.)

Calígula: Nada mais, vê. Sem mais memórias, todos os rostos escaparam. Nada, nada mais. E sabe o que resta. Se aproxime novamente. Olhe. Se aproxime. Olhe.

(Exibe-se diante do vidro numa atitude demente.)

¹⁶⁰ CAMUS, Albert. (1958) *Calígula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 131-132.

¹⁶¹ Alguns dos significados recorrentemente atribuídos a ambos os termos (absurdo e insano) são o de não possuir nenhum sentido e o de não ser aceitável pelas pessoas.

Cesônia (olhando para o espelho assustada): Calígula!
(Calígula muda o tom, coloca seu dedo sobre o vidro e, com o olhar fixo, diz numa voz triunfante):
Calígula: Calígula.¹⁶²

Ao final do primeiro ato, Calígula, do alto de sua excentricidade autoritária, convoca alguns patrícios e outras pessoas do palácio para assistirem a sua demonstração de poder e o anúncio metafórico do seu plano arbitrário de execuções; projeto este que se apresentará, dali por diante, como o fio condutor de toda a trama. Caio César, ao desfigurar os reflexos de todos no espelho, demonstra que ele, o imperador de Roma, assume aí o papel absurdo de destino dos homens e, portanto, de responsável pelo esfacelamento de toda a vida humana, incluindo da sua própria. Assim como a lua, o espelho apresenta-se como um signo fundamental na peça *Calígula*. Esse elemento clássico da literatura ocidental parece, de certa maneira, materializar nessa trama camusiana tanto o caráter consciente e reflexivo do protagonista como a sua obsessão por si mesmo.

O espelho parece estar presente na peça como um artifício expositor dos pensamentos do personagem protagonista, servindo, com isso, para salientar também a sua extravagante racionalidade¹⁶³. Enquanto apresenta a engenhosidade da lógica absurda de Calígula, esse signo presentifica o processo reflexivo do personagem, mostrando-o falando consigo mesmo a partir de conversas com seu próprio reflexo no espelho:

ATO IV, CENA XIV

(Gira sobre si mesmo, desvairado; vai para o espelho.)
Calígula: Calígula! Tu também, tu também, tu és culpado. Então, não é bem assim, um pouco mais, um pouco menos. Mas quem ousaria me condenar neste mundo sem juiz, onde ninguém é inocente! (Com toda entonação da angústia, comprimindo-se contra o espelho.) Tu bem vê, Helicon não veio. Não terei a lua. Mas como é amargo ter razão e ter de ir até a consumação. Como tenho medo da consumação. O ruído das armas! Eis o inocente que prepara seu triunfo (...).¹⁶⁴

É em monólogos como este ao longo da peça que a tomada de consciência do absurdo por Caio César é explicitada. A visão de sua imagem no espelho demarca, de certo modo, a cisão ontológica entre o imperador e o mundo, demarca o movimento de consciência da sua absurdidade existencial na medida em que se vê, naquele reflexo, completamente desgarrado da natureza. Esse espelho, portanto, parece funcionar como um anteparo tanto para os monólogos reflexivos de Calígula, ajudando a revelar para o

¹⁶² CAMUS, Albert. (1958) *Calígula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 66.

¹⁶³ Cf. citação 137.

¹⁶⁴ CAMUS, Albert. (1958) *Calígula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 171.

leitor (ou espectador) as minúcias do seu raciocínio absurdo, como um anteparo também para esse “eu” apartado do mundo quando descoberto por sua consciência.

Calígula procura encontrar na expressão de seu raciocínio absurdo um meio de dar alguma coerência à incoerência de sua existência, mas também um modo de se comprazer com o absurdo, pois ele sabe que, assim como sua vida, o sentimento do absurdo também é provisório. Esse homem solitário, ao passo que se isola do mundo através de sua lógica absurda, intenta, feito um dândi, regozijar-se diante de um espelho com sua racionalidade exibicionista.

ATO IV, CENA XIII

Calígula: (...) (Calígula se levanta e faz o espelho virar pra si. Anda em círculos, deixando cair os braços, quase sem gestos, feito um animal.) É engraçado. Quando não mato, me sinto só. Os vivos não bastariam para povoar o universo e afastar o tédio. Quando vocês estão todos aí, me fazem sentir um vazio desmedido que não posso olhar. Não estou bem senão entre meus mortos (...).¹⁶⁵

O plano genocida idealizado pela lógica absurda de Calígula é fruto de uma necessidade de racionalidade, mas também é fruto de sua excentricidade desenfreada. A sua engenhosidade indiferente à vida humana encontrou consonância em sua vaidade megalomaníaca que não suporta sua impotência diante da natureza. Aos 29 anos de idade¹⁶⁶, o jovem imperador não aceita a sua frágil condição humana, rejeita com todas as suas forças o envelhecimento, o esfacelamento de sua vida. É por isso que Calígula sente-se bem entre os mortos mas não entre os vivos, pois, assim, além de não ter que ver nos vivos o perecimento de sua existência, ele pode ver nos defuntos a insígnia de seu poder. Caio César, portanto, mata também por vaidade, para marcar a sua distinção em relação aos outros homens, afinal ele é o imperador de Roma. E mesmo quando percebe, na penúltima cena da peça, que matar não é a solução, ele insiste até o fim em sua lógica absurda como uma forma também de exibir a sua racionalidade¹⁶⁷. É essa ambição absurda e indiferente à vida humana, por sua vez, que leva Calígula a se isolar das pessoas e do mundo ao longo do drama, impelindo-o a refugiar-se numa solidão barulhenta, sendo atormentado pela voz de sua própria consciência:

¹⁶⁵ Ibid., p. 165.

¹⁶⁶ Ibid., p. 167.

¹⁶⁷ Ibid.

ATO IV, CENA XIV

Calígula: (...) Não há nada neste mundo, nem no outro, que esteja à minha altura. Sei, no entanto, e você também sabe (estende as mãos para o espelho chorando), que bastaria que o impossível existisse. O impossível! Eu o procurei nos limites do mundo, nos confins de mim mesmo. Estendi minhas mãos (gritando), estendo minhas mãos e é você que encontro, sempre você diante de mim, e eu sempre cheio de raiva de você (...).¹⁶⁸

Nos últimos instantes da peça, logo em seguida a este monólogo, Calígula, ao exaltar diante do espelho a sua entrada para a história, busca também ali enaltecer-se e atribuir algum valor maior para sua existência, elevando-a a um patamar superior à dos homens comuns¹⁶⁹. E ao proferir essas palavras tacando um banco no seu duplo no espelho, Calígula admite que sua consciência perecerá junto com sua vida, mas que ainda assim ele será de algum modo lembrado pela história. Para sempre. O seu arrivismo mostra então toda a sua vaidade, pois o imperador manifesta aí sua necessidade de triunfar de qualquer jeito, mesmo sendo inevitavelmente derrotado pelo destino.

Ademais, Caio César reconhece que, de acordo com sua lógica absurda, o seu projeto de extermínio também levará necessariamente a execução de seu próprio idealizador; e, mesmo assim, ele sustenta esse raciocínio até o seu fim, deixando que o matem¹⁷⁰. Esta voluntária insistência, por sua vez, caracteriza o ato do imperador como uma espécie de suicídio, ainda que ele não tire sua vida com as próprias mãos. Em contrapartida, ao sustentar racionalmente a sua atitude, permanecendo fiel a si mesmo até o fim, Calígula confere ao seu suicídio uma certa grandeza, assim como consegue alcançar finalmente a almejada solidão eterna; uma solidão que, dessa vez, será silenciosa, não mais perturbada pela voz de sua consciência.

O artista da negação e sua verdade absurda

A trama da peça *Calígula* de Albert Camus é, conforme já apontado, entrelaçada por contraposições entre verdade e mentira. Porém, é interessante observar que esse confronto, constituído a partir essencialmente de uma perspectiva existencial, onde se opõem o absurdo e a ilusão divina, é articulado no enredo a partir também de um propósito artístico interno. Em oposição à farsa da vida humana em comunhão com a natureza

¹⁶⁸ Ibid., p. 171-172.

¹⁶⁹ Cf. citação 123.

¹⁷⁰ Cf. citação 164.

propagada pelas divinas artes poéticas, o protagonista da peça apresenta a verdade absurda da existência humana através de sua arte negativa. O imperador brinca, ao longo da trama, de representar papéis, ora fingindo comportamentos e pensamentos, ora utilizando ironicamente os recursos da arte dramática para revelar a absurdidade da vida humana e escancarar a mentira de uma vida iludida com os deuses vivida por seus compatriotas. No entanto, todas essas representações provocativas de Calígula parecem servir de certa maneira como uma preparação para o grande papel que desempenha posteriormente, o do algoz absurdo que nega a vida humana.

Em resposta à beleza do falso acordo entre o ser humano e a natureza reverenciada pelos versos dos poetas, Calígula apresenta ao longo da peça a crueldade de sua poesia assassina. No segundo ato da peça, por exemplo, o imperador ludibria o jovem Cipião ao fingir primeiro concordar com sua visão poética sobre a existência humana para depois revelar a sua vocação sanguinolenta:

ATO II, CENA XIV

Calígula (comprimindo o jovem Cipião contra si): Não sei. Talvez porque nós amamos as mesmas verdades.

O Jovem Cipião (fremendo, esconde a cabeça contra o peito de Calígula): Oh! que importa, já que tudo em mim toma as feições do amor.

Calígula (sempre acariciando): É a virtude dos grandes corações, Cipião. Se ao menos eu pudesse conhecer a tua transparência! Mas sei bem da força da minha paixão pela vida, ela não se satisfará com a natureza. Você não pode compreendê-la. Você é de outro mundo. Você é puro no bem como sou no mal.

O Jovem Cipião: Posso compreender.

Calígula: Não. Esta coisa qualquer em mim, este lago de silêncio, estas ervas apodrecidas. (Mudando bruscamente de tom.) Seu poema deve ser belo. Mas se quer minha opinião...

O Jovem Cipião: Sim.

Calígula: Falta sangue a tudo isso.

(Cipião recua bruscamente e olha Calígula com horror. Sempre recuando, fala com uma voz surda, de frente para Calígula que ele olha com intensidade.)

O Jovem Cipião: Oh, monstro! Monstro infecto. Você representou¹⁷¹ de novo. Acabou de representar, hein? E está contente contigo?

Calígula (com um pouco de tristeza.): Há verdade nisso que você diz. Eu representei.¹⁷²

Na abertura do terceiro ato, Caio César surge numa parada de feira, ironicamente fantasiado de Vênus¹⁷³, ao passo que sua velha amante Cesônia recita ao público uma espécie de oração sobre a verdade absurda da vida humana. Mais adiante nesse ato, porém, ao ser confrontado por Cipião, Calígula confessa o propósito dessa sua encenação:

¹⁷¹ O verbo em francês é “jouer”. Optei, sempre quando nesse contexto, traduzir o termo como “representar”.

¹⁷² CAMUS, Albert. (1958) *Calígula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 103-104.

¹⁷³ Divindade cultuada na Roma Antiga como a deusa da beleza e do amor.

ATO III, CENA II

Calígula: Não se compreende o destino, e é por isso que me fiz destino. Tomei o rosto estúpido e incompreensível dos deuses. É isso que seus companheiros de há pouco aprenderam a adorar.

Cipião: E isso é blasfêmia, Caio.

Calígula: Não, Cipião, isso é arte dramática! O erro de todos esses homens é não acreditarem o suficiente no teatro. Eles saberiam, se não fosse isso, que é permitido a todos os homens representar as tragédias celestes e tornar-se deus. Basta endurecer o coração.¹⁷⁴

No quarto e último ato, o imperador, num dia consagrado à arte, manda convocar alguns poetas para um concurso de composições improvisadas sobre a morte. No entanto, quando é provocativamente perguntado por Cherea sobre sua participação no concurso, o imperador revela a verdade de sua arte:

ATO IV, CENA XII

Cherea: Vai participar do concurso, Caio?

Calígula: É inútil. Há muito tempo que fiz minha composição sobre esse tema.

Velho patrício (ansioso): Onde se pode consegui-la?

Calígula: À minha maneira, recito-a todos os dias.

(...)

Calígula: (...) É a única composição que tenho feita. Mas também é a prova de que sou o único artista que Roma já conheceu, o único, entende, Cherea, que põe em acordo seus pensamentos e suas ações.

Cherea: É somente uma questão de poder.

Calígula: Com efeito. Os outros criam por falta de poder. Eu, eu não preciso de uma obra: eu vivo (...).¹⁷⁵

Calígula assume, desse modo, o lugar dos deuses e representa o papel de senhor do destino dos seres humanos. O imperador, contrapondo-se à bela e ilusória arte dos poetas, faz de sua própria vida a única arte verdadeira, o ofício horrendo de condenar arbitrariamente todas as pessoas à morte. Incorporando a verdade absurda da existência humana, Caio César abusa de seu poder ilimitado e transforma sua rotina imperial numa arte cruel de negar os seres humanos e o mundo, decretando a destruição de todos, instaurando aí o seu império do nada.

Teatro do absurdo ou um teatro sobre o absurdo?

Calígula de Albert Camus, conforme já observado aqui, é uma peça teatral que notoriamente articula em sua trama importantes teses sobre as contradições do absurdo e

¹⁷⁴ CAMUS, Albert. (1958) *Calígula*. Paris: Gallimard, 1993, p. 119.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 158-159.

a negação da vida humana. Os discursos e ações de seu protagonista, são, de certa maneira, reverberações da arbitrariedade e crueldade presentes ao longo da história humana e escancaradas na primeira metade do século XX.

Dividido em quatro atos de tamanhos equivalentes, o enredo de *Calígula* possui, tal como um drama moderno convencional, uma estrutura linear com início, meio e fim definidos. As personagens do núcleo principal, sobretudo o protagonista, são em geral bem acabadas, com características e ações precisas. O protagonista da peça homônima mostra-se sempre atuante no enredo; quando não está de corpo presente, tem o seu nome citado nos diálogos dos demais. Toda a trama é tecida em torno das ideias e comportamentos de Calígula, apresentando sucessivos conflitos entre ele e as demais personagens, sobretudo com o seu antagonista Cherea.

Ao longo da peça, importantes considerações da filosofia camusiana são manifestadas nas falas das personagens, ora de forma mais contundente, ora de modo mais fragmentado. Os diálogos e monólogos, ainda que guardem uma certa fluidez oral, possuem em diversos momentos uma argumentação filosófica incisiva:

ATO II, CENA II

Cherea: (...) Sem dúvida, não é a primeira vez entre nós que um homem dispõe de um poder sem limites, mas é a primeira que dele se serve sem limites, até a negação do homem e do mundo. Eis o que nele me assusta e quero combater. Perder a vida é pouca coisa e terei essa coragem quando for preciso. Mas ver se dissipar o sentido desta vida, desaparecer nossa razão de existir, eis o que é insuportável. Não se pode viver sem razão.¹⁷⁶

Os monólogos e diálogos em *Calígula*, além de revelarem a realidade interior de suas personagens, trazendo à tona suas emoções e pensamentos, acabam, portanto, servindo também como uma maneira de o dramaturgo-filósofo intervir didaticamente na peça através da inserção de discursos filosóficos bem acabados.

Para Martin Esslin, o teórico húngaro que cunhou o termo *Teatro do Absurdo*, a dramaturgia de Camus, assim como a de outros autores de sua época, apresenta a irracionalidade da condição humana através de discursos logicamente bem estruturados, enquanto as dramaturgias do absurdo rejeitam o emprego de recursos discursivos e racionais em sua linguagem. Uma peça do Absurdo não segue, segundo Esslin, uma dramaticidade convencional como faz o drama *Calígula* de Camus. No Teatro do Absurdo não há, para o teórico, uma preocupação com a representação de acontecimentos. É um teatro de situação que se contrapõe a um teatro de sucessão de eventos; não há nele

¹⁷⁶ Ibid., p. 73.

uma narrativa do destino de personagens. As ações das peças do Absurdo não são construídas a partir do conflito de temperamentos opostos e paixões humanas. As suas ações não se propõem a contar uma história, mas sim a “comunicar uma configuração de imagens poéticas”¹⁷⁷.

Martin Esslin argumenta que, enquanto “o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados”¹⁷⁸, a peça de Camus lida com o tema em voga em sua época a partir de formas convencionais. De certa maneira, o teórico húngaro defende aí que o Teatro do Absurdo é, por isso, uma expressão mais potente e satisfatória da filosofia camusiana do que o teatro do próprio autor franco-argelino.

No entanto, se entendemos que a grande contribuição da filosofia camusiana não está na identificação da absurdidade da existência humana, mas na sua análise das possíveis respostas a essa condição, então a estrutura formal da peça *Calígula* deve ser considerada condizente com a filosofia do autor. Ora, se a trama da peça apresenta um modo negativo de vida em resposta ao sentimento do absurdo, se seu protagonista nega o ser humano e leva o raciocínio absurdo até o fim, demonstrando, desse modo, que a tirania não pode ser justificada nem mesmo por altas razões; então, a utilização de recursos racionais na arquitetura da trama mostra-se uma opção formal plenamente condizente com a filosofia de seu autor. Diante disso, a qualidade das formulações racionais usadas na peça pode ser talvez questionada, mas não o uso em si de recursos racionais.

É também importante lembrar aqui que a constatação da condição absurda da existência humana não era propriamente uma novidade do tempo de Camus – esse debate já tinha pelo menos mais de dois séculos. O que se mostrava novo nesse momento da história era o quão escancarada estava a absurdidade do mundo humano, o que impelia, por sua vez, à retomada dessa discussão pelos intelectuais e artistas da época. Portanto, o estilo acentuadamente “elegante, racionalista e discursivo de um moralista do século XVIII”¹⁷⁹ presente em *Calígula* mostra-se, ao menos, como uma opção formal consistente, ainda que não seja a mais intrigante dentre as aplicadas nos teatros sobre o absurdo. Enfim, embora *Calígula* não possa compor o movimento do Teatro do Absurdo por não corresponder aos critérios formais estabelecidos por Esslin, ainda é uma

¹⁷⁷ ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018, p. 347.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁹ *Ibid.*

importante peça sobre o absurdo, cuja estrutura formal materializa, com certa consistência, as questões levantadas pela filosofia do absurdo camusiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A CRIAÇÃO ABSURDA DE ALBERT CAMUS

Sabemos que, para a filosofia camusiana, o absurdo da nossa existência é fundado pela consciência de nossa própria morte, assim como sabemos que essa absurdidade da vida humana no mundo tem em si uma formulação antinômica, ou seja, é necessariamente constituída por forças contraditórias entre si. Dum lado desses conflitos, há uma realidade caótica, injusta, arbitrária e sem sentido, onde o ser humano se encontra numa condição de completo desterro, apartado da natureza e consciente dos limites de sua racionalidade e da efemeridade e precariedade de sua existência. Do outro, há uma ávida necessidade humana por clareza, uma busca incessante e inocente por uma explicação que justifique e dê sentido a tudo que acontece no mundo e lhe permita, assim, viver em paz e harmonia com a natureza.

Foi proposto aqui, então, examinar como essas contraposições essenciais do absurdo se desdobram em diversas outras contradições e como as tramas de *O estrangeiro* e de *Calígula* são, por isso, tecidas de um modo cuidadosamente contrastante. Entretanto, para se elucidar um pouco mais a criação absurda de Camus, é interessante que sejam sublinhadas algumas similaridades e especificidades dessas obras, tanto a respeito dos enfoques dados ao tema como das formas utilizadas para expressá-lo.

Texturas contraditórias do absurdo

O romance *O estrangeiro* e a dramaturgia *Calígula* têm ambos corpos celestes incorporados às suas estruturas como pivôs simbólicos de suas tramas absurdas. As obras empregam respectivamente o sol e a lua como metáforas fundamentais da consciência humana e, dessa forma, materializam em suas texturas as contradições essenciais inerentes ao sentimento do absurdo. Entretanto, embora ambos os astros desempenhem papéis determinantes para o contraste necessário aos textos, eles são apresentados de modos e com propósitos específicos.

O sol em *O estrangeiro* é a representação da clarividência humana. Esse astro presentifica no romance um longo movimento de consciência do absurdo, uma vez que age constantemente sobre o protagonista e o faz adquirir, durante a trama, uma consciência lúcida da sua crua e cruel verdade existencial. Na primeira metade da obra,

desde o enterro de sua mãe, o sol desfere diversos, porém sutis, golpes em Meursault, que, por sua vez, mostra-se constantemente aborrecido e cansado – demonstrando aí os primeiros sinais do sentimento do absurdo. Todavia, a situação se agrava quando o astro o atinge pujantemente e o faz assassinar o homem árabe na praia. É a partir desse evento funesto, já na segunda parte da obra, que a consciência de Meursault mostra uma maior nitidez e adquire uma efetiva noção de sua condição absurda. É ao longo de seu julgamento, igualmente absurdo, que Meursault vivencia o ápice do estranhamento e sua consciência manifesta a sua plena lucidez.

Essa relação entre o sol e o protagonista de *O estrangeiro* é, portanto, uma descrição rigorosa da relação contraditória entre o ser humano e o mundo. De um lado, as recorrentes violências de calor e luminosidade em Meursault materializam a indiferença hostil do mundo diante do ser humano e a cisão ontológica entre eles. E, do outro, os momentos únicos de prazer na praia oferecidos pelo sol ao protagonista manifestam o gozo e o desejo humano por uma existência nua e crua, isto é, por uma vida em comunhão com a natureza e alheia às mentiras da sociedade.

A lua em *Calígula* é também uma representação da consciência do absurdo, porém num estado nebuloso: uma consciência que é inebriada por desespero e ódio desenfreados quando tomada pelo sentimento do absurdo. Esse astro simboliza, por sua vez, o empreendimento extremo de um raciocínio absurdo de impor incessantemente sua lógica ao mundo, uma vez que o protagonista da peça, movido por sua necessidade de obter a lua, emprega toda sua crueldade para tornar possível o impossível. Calígula, ao saber da morte de sua irmã-amante, toma consciência de sua frágil e efêmera condição humana e se desespera. Insatisfeito com a forma como o mundo se apresenta e movido pela necessidade do impossível, Calígula é dominado por um estado de vazio e foge do palácio para encontrar a lua. Essa ação introduz metaforicamente a natureza contraditória de todo o raciocínio absurdo do imperador romano ao longo da trama; mostrando, de um lado, a tomada de consciência da verdade absurda de sua existência e, de outro, a tentativa de mudar à força essa realidade humana.

O desejo de Calígula pela lua, que se mantém ao longo de toda a trama, é o motor de todo o seu raciocínio absurdo, uma vez que a necessidade de tornar o impossível possível o motiva a executar o seu plano pedagógico niilista de eliminar as contradições e os contraditores. Não obstante, acreditando ilusoriamente que a sua lógica de extermínio será capaz de dismantelar a absurdidade da existência humana, o tirano de Roma acaba

incorporando contraditoriamente o próprio absurdo e desempenhando rigorosamente o papel de algoz das pessoas.

É interessante observar como, através desses signos celestes, o sentimento do absurdo mostra-se, em ambas as criações de Camus, como um princípio motor de todos os acontecimentos do enredo. Entretanto, pode-se notar também consideráveis diferenças na natureza dessas vivências e, conseqüentemente, no direcionamento e maneira como as tramas são tecidas. É verdade que tanto Meursault como Calígula sentem o absurdo e demonstram um recorrente cansaço e aborrecimento ao longo de suas trajetórias como sinais dessa experiência. Ambos inclusive vivenciam, por isso, uma sensação de desterro, de ruptura com o mundo, e manifestam um estranhamento e uma indiferença em relação aos valores e regras da sociedade. No entanto, a abordagem dessa relação entre protagonista e mundo se dá de modo bastante peculiar em cada obra.

O personagem-narrador de *O estrangeiro* desenha, para nós leitores, o amplo percurso de sua vivência do absurdo. Explorando as sensações, a narrativa do romance não cede à tentação de explicar o sentimento do absurdo e se atém apenas a descrevê-lo de maneira transparente e econômica. A obra ilustra um longo movimento de consciência sobre a absurdidade da existência humana, onde Meursault, já no enterro de sua mãe, no início da história, apresenta cansaço e um comportamento passivo e indiferente às convenções e valores da sociedade; mostrando aí alguns sinais do sentimento do absurdo e, portanto, alguma consciência de sua condição – ainda que precária. Após assassinar o homem árabe na praia por causa do sol, Meursault é levado, na segunda metade da trama, a um longo julgamento; um processo tão absurdo quanto o motivo de seu crime, uma vez que é julgado e condenado mais por sua postura “insensível” no enterro de sua mãe do que pelo crime que cometeu. Mas é justamente durante esse processo que a consciência do personagem-narrador manifesta uma plena lucidez de sua condição existencial, escancarando o estranhamento mútuo entre ele e a sociedade. E é a permanência dessa lucidez, por sua vez, que leva Meursault, quando já em sua cela, a se revoltar diante das investidas do capelão.

Na peça *Calígula*, ainda que os sinais do sentimento do absurdo permaneçam durante toda a trama, o que se destaca através das ações e falas dos personagens é o engendramento do raciocínio absurdo do imperador provocado por seu desespero e ódio desenfreados. O estado de vazio incitado pelo sentimento do absurdo faz Calígula fugir em busca da lua, o faz querer tornar o impossível possível, e arquitetar, com isso, um plano pedagógico de aniquilamento para dissolver o absurdo da existência humana. A

consciência que concebe essa lógica é, no entanto, enganosa como as ilusórias luzes da lua. Na tentativa de dismantelar o absurdo, o imperador assume a divina posição de senhor do destino dos seres humanos e reitera o absurdo da existência de seus concidadãos. Sendo assim, o desejo excêntrico de Calígula de exibir a sua racionalidade encontra no seu poder desenfreado a oportunidade de ser lógico até o fim e negar tudo. A aspiração pelo nada provocada pelo sentimento do absurdo é o que instiga o tirano de Roma a instituir um império do nada e a aniquilar todas as pessoas, inclusive ele mesmo.

É importante também notarmos como, em ambos os textos, a abordagem sobre o absurdo encontra uma consistente materialização nos traços e comportamento de seus protagonistas; mas como, por outro lado, as características do respectivo gênero literário parecem ter sido mais bem exploradas n' *O estrangeiro* do que em *Calígula*.

Um romance absurdo, tal como defende o próprio Camus, atém-se apenas a descrever, e, criando sensações, propõe-se somente a ilustrar o divórcio entre o ser humano e o mundo. Por isso Camus afirma que os grandes romancistas são aqueles que dizem menos, porque eles não cedem à tentação de explicar aquilo que ilustram, porque não tentam atribuir nenhum sentido superior àquilo que descrevem. *O estrangeiro* faz, então, da narrativa romanesca o terreno favorável para a exploração da sensibilidade inerente ao movimento de consciência do absurdo. Um personagem-narrador taciturno como Meursault – já que se importa apenas com as sensações e não com os significados – mostra-se, portanto, como a figura perfeita para conduzir a narrativa transparente e econômica exigida por *O estrangeiro* e para, assim, provocar em nós leitores o sentimento do absurdo. Ademais, o romance camusiano ainda descobre no seu protagonista a contradição apropriada entre arquétipo do absurdo e homem comum. Tal composição, ao promover uma oscilação rigorosa entre verossimilhança e inverossimilhança, consegue materializar com consistência a absurdidade da existência humana a partir da experiência particular de um personagem.

Na dramaturgia *Calígula*, a proposta de expor o desenvolvimento de uma lógica absurda e niilista encontra na racionalidade excêntrica e no autoritarismo eloquente de seu protagonista uma profícua consonância. A estrutura dialógica e o caráter expositivo das ações do gênero dramático mostram-se também como formas apropriadas para a apresentação do movimento desse raciocínio absurdo. Entretanto, ainda que trate do raciocínio, a peça camusiana parece menosprezar o potencial ilustrativo das ações e caracterização dos personagens e acaba apostando em demasia na força do discurso verbal. Mais do que isso, a dramaturgia parece abusar da extensão e sobretudo da

artificialidade de certos diálogos e monólogos – sendo alguns deles até bem didáticos. Diferentemente do que é feito em *O estrangeiro*, a textura de *Calígula* sofre com repetidas intervenções explicativas, onde o autor franco-argelino acaba inserindo suas teses filosóficas através de formulações bem acabadas. Enfim, diante das opções formais de cada obra, o romance *O estrangeiro* acaba mostrando-se uma criação mais fiel ao absurdo do que a dramaturgia *Calígula*, e, com isso, um texto mais intrigante e perturbador para nós leitores.

Contexto das negações

(...) a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder¹⁸⁰.

É necessário destacar aqui o contexto histórico que circunscreve a criação da dramaturgia *Calígula* (1939) e do romance *O estrangeiro* (1942), uma vez que tais obras de Albert Camus são reflexos nítidos desse período assombroso e absurdo da nossa história. Sabemos que os debates sobre a precariedade e arbitrariedade da vida humana não são exatamente uma novidade dessa época, todavia o caos e a crueldade haviam se deflagrado de tal modo pelo mundo que tornavam urgente a retomada dos questionamentos sobre a existência humana tanto num âmbito ontológico como político – aspectos, com efeito, indissociáveis na prática. As esperanças das doutrinas religiosas e as razões das teorias científicas não davam mais conta de tentar explicar as injustiças do mundo nem tampouco de aplacar o sofrimento avassalador a que a humanidade havia se submetido nessa fase do século XX.

A peça *Calígula* resgata o imperador da Roma Antiga – um dos déspotas mais cruéis e excêntricos da história ocidental – para protagonizar a sua trama sobre um raciocínio absurdo levado às últimas consequências de seu niilismo. A dramaturgia de Camus não é uma peça histórica ou biográfica, mas tampouco deixa de refletir a história. No período entre o manuscrito inicial (1939) e a primeira publicação (1944) da obra, o mundo, mas sobretudo a Europa, era assolado pela Segunda Guerra Mundial, uma guerra cuja conflagração é determinada pela ascensão de diversos movimentos totalitários,

¹⁸⁰ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 5.

momento do nazi-fascismo. A peça de Camus leva para os palcos modernos da “época das tiranias” um dos tiranos mais emblemáticos da Antiguidade, e o faz num gesto de materializar o caráter cíclico da história da humanidade e de presentificar a natureza precária e arbitrária da existência humana.

Enfim, o raciocínio absurdo engendrado por Calígula na peça encontra no seu poder de imperador as condições favoráveis para determinar arbitrariamente que todos devem morrer. É por isso que, aliado ao seu cruel autoritarismo, a engenhosidade e excentricidade de sua inteligência o tornam a figura-chave para demonstrar que a negação absoluta da vida humana não é capaz de ser justificada nem mesmo pelas mais altas razões.

O colonialismo europeu, por outro lado, estava a todo vapor nesse período, e a sua lógica imperialista racista não pode ser de modo algum aqui menosprezada. A Argélia, então colônia da França, era dominada por uma elite branca e cristã que desumanizava os argelinos mulçumanos, condicionando-os a uma vida miserável e negando-lhes inclusive o direito ao voto. *O estrangeiro* traz subjacente à sua narrativa as relações de poder e a necropolítica inerentes à sociedade argelina da época. O romance de Camus materializa, em seu enredo, as condições de indigência e insignificância às quais o povo árabe era submetido naquela sociedade. A obra camusiana descreve, através do anonimato e da violência sofrida pelos árabes ao longo da trama, a lógica racista de uma sociedade franco-argelina que decide quem pode morrer e quem pode viver. Além da completa descaraterização e das agressões que sofrem, essas pessoas são negadas até mesmo em sua própria morte. A pessoa assassinada pelo protagonista Meursault é um homem árabe, um sujeito apresentado sem nome e sem história, um indivíduo cuja morte é menosprezada por um tribunal cristão e europeu. Para esse processo absurdo, a insensibilidade de Meursault perante o enterro de sua mãe mostra-se mais digna de atenção do que a morte desse homem árabe, um ser humano que fora inclusive assassinado por um motivo banal: o calor e a luz do sol – algo que torna o ato ainda mais absurdo, porém uma banalização da vida (do outro) infelizmente ainda muito atual.

(...) era um pobre analfabeto que Deus pôs no mundo, ao que parece, unicamente para levar um tiro de revólver e retornar ao pó, um anônimo que não teve nem sequer tempo de ter um nome.¹⁸¹

¹⁸¹ DAOUD, Kamel. *O caso Meursault*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016, posições 62-63.

Meu irmão Moussa era capaz de abrir o mar ao meio, mas morreu na insignificância, como um figurante qualquer, em uma praia que hoje nem existe mais, perto das ondas que deveriam tê-lo tornado célebre para sempre!¹⁸²

¹⁸² Idem, posições 167-169.

Referências bibliográficas

A. Bibliografia primária

- CAMUS, Albert. (1942) *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. (1944) *Caligula*. Paris: Gallimard, 1993.
- _____. (1942) *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 2016. (Collection Folio Essais n° 11).
- _____. *Calígula / O equívoco*. Trad. Raul de Carvalho. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d.
- _____. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- _____. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.
- _____. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Nova York: Vintage Books, 2001.
- _____. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- SARTRE, Jean-Paul. Explicação de *O estrangeiro*. In: *Situações I: crítica literária*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

B. Bibliografia secundária

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALBÉRÈS, René Marill et al. *Camus*. Paris: Hachette, 1964. (Collection Génies et Réalités).
- BAKHTIN, Mikhail. *A teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- _____. *A teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019.
- BERSTEIN, Serge et al. *História do século XX: volume I: 1900-1945, o fim do "mundo europeu"*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.
- BINDA, Angela. *A indiferença e o sol: Meursault, o herói absurdo em O estrangeiro de Albert Camus*. Vitória: EDUFES, 2013.

CANDIDO; ROSENFELD; PRADO; GOMES. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COSTA, Alexandre. A promessa de Prometeu e o dilema de Sísifo: a tragédia do conhecimento e sua transgressão pela arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 8, vol. 2, n. 11, p. 117-129, 2007.

DAOUD, Kamel. *O caso Meursault*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FAIRBAIRN, Gavin J. *A linguagem e a ética pessoal*. São Paulo: Paulus, 1999.

FIGUEIREDO, Eurídice. Albert Camus entre guerras: de *Combat* a *O primeiro homem*. *Organon*, Porto Alegre, v. 32, n. 63, 2017.

GRAHAM, Gordon. *Eight theories of ethics*. Londres: Routledge, 2004.

LÉVY, Carlos. Albert Camus entre scepticisme et humanisme. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n. 3, p. 352-362, 2002.

LLOSA, Mario Vargas. O estrangeiro deve morrer. In: *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MARTIN, Thomas. Dos júlio-claudianos à Idade de Ouro do Império. In: *Roma Antiga: de Rômulo a Justiniano*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCBRIDE, Joseph. *Albert Camus: philosopher and littérateur*. Nova York: St. Martin's Press, 1992.

PAIVA, Rita. Consciência humana e absurdidade em Camus. *Discurso*, São Paulo, n. 33, p. 153-172, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

RIBEIRO, Roberto Carlos. Da tragédia e do trágico: a explosão do limite humano em *Ájax*, de Sófocles, e *Calígula*, de Camus. *DLCV*, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 59-79, 2007.

RUIVO, Raquel. Albert Camus: Calígula ou o sentimento do absurdo. *RUA-L*, Aveiro, n. 2, p. 241-291, 1985.

SUETÔNIO. Caio César Calígula. In: *A vida dos doze Césares*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.