

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

RAFAEL DE CASTRO LINS

**ALBERT CAMUS – DO SILÊNCIO DE DEUS À SANTIDADE SEM DEUS**

JUIZ DE FORA  
2017

**ALBERT CAMUS – DO SILÊNCIO DE DEUS À SANTIDADE SEM DEUS**

**RAFAEL DE CASTRO LINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, área de concentração: Tradições Religiosas e Perspectivas de Diálogo, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

**ORIENTADOR: PROF. DR. JIMMY SUDÁRIO CABRAL**

**JUIZ DE FORA  
2017**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lins, Rafael de Castro.

Albert Camus : do silêncio de Deus à santidade sem Deus / Rafael de Castro Lins. -- 2017.  
164 f.

Orientador: Jimmy Sudário Cabral

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Ciência da Religião, 2017.

1. Albert Camus. 2. Silêncio de Deus. 3. Santo sem Deus. 4. Teodiceia. 5. A Peste. I. Cabral, Jimmy Sudário, orient. II. Título.

RAFAEL DE CASTRO LINS

**ALBERT CAMUS – DO SILÊNCIO DE DEUS À SANTIDADE SEM DEUS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, área de concentração: Tradições Religiosas e Perspectivas de Diálogo, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Juiz de Fora, 24 de fevereiro de 2017

**ESSA PÁGINA DEVE SER SUBSTITUÍDA PELA FOLHA COM AS ASSINATURAS**

---

Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral  
Universidade Federal de Juiz de Fora – Orientador

---

Prof. Dr. Prof. Dr. Frederico Pieper Pires  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Alexandre Marques Cabral  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## DEDICATÓRIA

Ao meu pai:

*“Nada mais havia sob aquela lápide senão cinzas e poeira. Mas, para ele, seu pai estava vivo de novo, com uma estranha vida taciturna, e parecia-lhe que ia desampará-lo outra vez, deixa-lo seguir ainda naquela mesma noite na interminável solidão em que o tinha jogado e depois abandonado”.*

Albert Camus, *O Primeiro Homem*.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Dr. Jimmy Sudário Cabral, sem o qual não estaria tão perto do que amo, escrever. Obrigado pelas orientações valiosas, pela amizade gratuita e pela influência muito bem-vinda.

Ao Professor Dr. Luciano Caldas Camerino pelo modo que me apresentou o universo camusiano.

À Dayse Castro, meu lugar de confiança, pelo amor infindável que me sustém e pela forma como se dedica a minha felicidade.

À CAPES, pela bolsa de estudo, financiadora desta pesquisa.

Ao meu Pai silencioso.

*"Sabia bem que havia muita desgraça no mundo; [...] Estando na fábrica, confundida aos olhos de todos e aos meus próprios com a massa anônima, a desgraça dos outros entrou em minha carne e em minha alma. [...] Ali tive, de improviso, a certeza de que o cristianismo é por excelência a religião dos escravos, que os escravos não podiam deixar de aderir a ele, e eu entre eles."*

*Simone Weil*

*"A angústia na África quando a noite rápida desce sobre o mar ou sobre os altos platôs ou sobre as montanhas atormentadas. É a angústia do sagrado, o temor diante da eternidade. O mesmo que fez surgir templos em Delfos, onde a noite produz o mesmo efeito. Mas na terra da África os templos estão destruídos, resta apenas esse peso imenso no coração. Como então eles morrem! Silenciosos, afastados de tudo".*

*Albert Camus*

## RESUMO

### ALBERT CAMUS – DO SILÊNCIO DE DEUS À SANTIDADE SEM DEUS

Autor: Rafael de Castro Lins  
Orientador: Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral  
Dissertação de Mestrado  
UFJF

O trabalho de pesquisa concentrou-se na análise de seletas obras do literato franco-argelino Albert Camus, com vistas no trato camusiano ao que tange o imaginário religioso cristão do século XX. Inicialmente, fez-se uma passagem analítica pelo Teatro do Absurdo – as peças *Calígula* e *O Equívoco* – a fim de retratar a concepção camusiana da divindade cristã sob o prisma da negação. O passo seguinte concentrou-se sobre o romance *A Peste*, à procura da percepção camusiana acerca da santidade sem Deus. No Teatro do Absurdo Deus fora representado em termos de silêncio, instituindo assim uma forma peculiar de escatologia negativa. No romance *A Peste* o silêncio de Deus precede e impele à santidade sem Deus. Nesse sentido, a pesquisa pôde realçar o itinerário lítero-dramático a partir do silêncio de Deus à santidade sem Deus. Os conceitos basilares do pensamento camusiano, Absurdo e Revolta, foram delimitados no que diz respeito à religião cristã e reduzidos, portanto, aos aspectos do silêncio e da santidade. Ao retratá-la em termos de opacidade, a Pergunta Deus fora abandonada no Teatro do Absurdo para dar lugar à pergunta pela santidade sem Deus em *A Peste*. Sob a influência da Guerra, Camus esboçou um mundo em ocaso, regido por forças trágicas, e acima dele um Deus omissos que se cala diante do espetáculo da morte. Não obstante, para Camus a Revolta é o único resultado lógico da constatação do Absurdo, por isso *A Peste* traduz-se em seguir moralmente em oposição à miséria e à morte, sem esperar de Deus senão o seu silêncio. Neste rompante de resistência à morte desponta o personagem tipo do romance, o Santo sem Deus. Por último fitou-se a moral do Santo sem Deus. Provida de compaixão e destituída de esperanças, a moral do Santo camusiano nasce da experiência sensível com o sofrimento, ela se sustém essencialmente sobre o horror à morte e o escândalo inexpiable na presença do mal.

Palavras-chave: Albert Camus. Silêncio de Deus. Santo sem Deus. Teodiceia. *A Peste*. *O Equívoco*.

## ABSTRACT

### ALBERT CAMUS – FROM GOD’S SILENCE TO HOLINESS WITHOUT GOD

Author: Rafael de Castro Lins

Advisor: Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral

Master’s Dissertation

UFJF

The research paper was concentrated at the analysis of selected works of Albert Camus, a litter French-Algerian, seen at the treaty to the 20th century Christian religious imaginary. At the first hand, it was made an analytical passage at the Theater of the Absurd – the dramas *Caligula* and *The Misunderstanding* – in order to report the camusian conception of the Christian divinity. Under the denial’s prism. At the second hand, it was concentrated on the novel *The Plague*, looking for the camusian perception about holiness without God. At the Theater of the Absurd, God was represented in silence terms. Thus, constituting a peculiar form of negative eschatology. At the novel *The Plague*, the God’s silence precedes and impels holiness without God. In this sense, the research could focus on the litter-dramatic itinerary by God’s silence to the holiness without God. The basic concepts of camusian thought, Absurd and Revolt, were delimited. Concerning to the Christian religion and reduced, thus, to the silence and holiness aspects. Retracting in the opacity terms, The God Question, were left on the Theater of the Absurd to give a place to the question about holiness with no God in *The Plague*. Under war’s influence, Camus outlined a world in decay, governed by tragic force, and above it there was a missing God who stay in silence in front of the death spectacle. Despite, for Camus the Revolt is the only logic result of Absurd’s confirmation, because of it, *The Plague* translate it by following morally in opposition to misery and death, without waiting God than him silence. In this outburst death’s resistance rises the typical novel character, the holy without God. At the end, the moral in holy without God was focused. It was provided by compassion and hope deprived, the camusian holy was born by the sensible experience with suffering, it is held, essentially, by the horror of death and inexpiable scandal in the madness presence.

Key-words: Albert Camus. God’s Silence. Holly without God. Theodicy. *The Plague*. *The Misunderstanding*.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	7
ABSTRACT .....	8
INTRODUÇÃO.....	11
<b>Capítulo I – NEGAÇÃO</b> .....	13
1. Camus .....	13
1.1. Camus – uma breve biografia.....	13
1.2. Nos dias de Albert Camus .....	16
2. Teatro do Absurdo – silêncio e santidade .....	19
2.1. <i>Calígula e O Equívoco</i> – Santos e Demônios .....	21
2.2. <i>O Equívoco</i> ou a parábola de uma ausência .....	23
2.2.1. Onde ninguém é reconhecido .....	25
2.3. Os Equívocos.....	28
2.3.1. Do Mundo e de Marta.....	28
2.3.2. De João e da Mãe.....	32
2.3.3. <i>Le Dieu Caché</i> – Maria e o Velho criado .....	35
2.3.4. De Pascal e da pedra .....	38
3. <i>Calígula</i> – feito à imagem dos deuses .....	41
3.1. O Despertar do Absurdo.....	41
3.1.1. O Imperador pedagogo .....	44
3.1.2. Oração a Calígula .....	47
3.2. Projeto niilista – Calígula Vive!.....	50
3.2.1. Calígula e Cipião – dois filhos do niilismo .....	54
<b>Capítulo II – GUERRA E PESTE</b> .....	58
1. Hábitos e Guerra .....	58
1.1. O Fantasma da Guerra.....	58
1.1.1. O Eclipse do XX – Peste, Guerra e Absurdo.....	60
1.2. Antes da Peste – As três páginas curtas .....	63
1.2.1. Círculos protetores – uma crise na burguesia.....	65
2. A Peste e O Sol .....	68

2.1. De <i>Calígula</i> até <i>A Peste</i> .....	68
2.1.1. Do <i>Equívoco</i> até <i>A Peste</i> .....	72
2.2. Rambert – Do jovem ao velho Camus .....	75
2.2.1. Estranha Felicidade.....	80
2.2.2. Abstrações .....	85
<b>Capítulo III – O SANTO E O PADRE</b> .....	92
1. Sermões.....	92
1.1. As Fontes e as Estações.....	92
1.2. As abstrações de um padre .....	95
1.3. Um padre de joelhos.....	98
1.4. Inocência e Castigo .....	103
1.5. Mistérios e Benefícios – o fim da teodiceia .....	109
1.6. A Indiferença do padre Paneloux .....	115
2. O Santo sem Deus.....	119
2.1. A Crônica da Peste .....	119
2.2. Equipes sanitárias – o Santo não é herói .....	122
2.3. Fontes de uma Moral Compassiva .....	126
2.4. Condenados à Morte.....	133
2.5. A Razão e as Contradições – ou a paz de Tarrou.....	138
2.6. Equilíbrio e Santidade .....	144
2.7. A Genealogia dos Santos .....	149
CONCLUSÃO.....	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	160

## INTRODUÇÃO

Existem pensamentos clássicos atribuídos a Albert Camus, intuições tão assertivas que sua obra é considerada hoje uma sobrevivente da Modernidade. Os anos transpassam com rapidez, no entanto seu pensamento resiste ao envelhecimento antiquado, caduco, e a cada dia revela novas faces juvenis. A literatura camusiana carrega, como que intumescida, a Pós-Modernidade e suas incontidas perguntas sobre a religião, a moral, além da sua incessante busca de sentido nas veredas de uma existência absurda. Após as Grandes Guerras do século XX e a queda emblemática do Socialismo Soviético, é possível ressaltar os contornos gerais de uma contemporaneidade desconfiada dos idealismos e das instituições religiosas. Neste ponto, os dias atuais se encontram em acordo com a posição fundamental do pensamento camusiano, seu anti-idealismo.

Albert Camus viveu a história das Guerras do seu século, tomou nota dos campos de concentração nazistas e já não compartilhava da ingenuidade triunfalista da Modernidade. O Socialismo pretendeu idealmente, mas não cumpriu suas pretensões igualitárias e o Capitalismo ascendeu alastrando outras formas de desumanidade. Ademais, antes destes novos deuses modernos reclamarem direitos sobre o homem, a Modernidade contemplara a morte de Deus e desde então conviveu na presença irrefutável do niilismo moderno. Sobre esta realidade geral, cujos influxos e semelhanças permanecem tamanhos na atualidade, Camus escreve seu legado literário. Seguindo esta corrente, poder-se-á dizer que Albert Camus propõe um viver, sobretudo moral, para um mundo sem Deus. Uma proposta de vida moral que lança fora os apoios da fé, das ideologias insurgentes, ou de qualquer outro pretense Deus moderno. Revisitar as suas obras torna-se assim indispensável para pensar o mundo pós-Deus, pós-Guerra, pós-Socialismo, pós-Racionalismo e, enfim, o mundo Pós-Modernidade.

O pensamento de Albert Camus parece não permitir aprisionar-se a conceitos delineadores que, sem o menor arejar, lhe enclausurariam numa única vertente interpretativa. Contrariando a pretenciosa razão moderna, Camus não fincou fronteiras em que depois das quais não ousaria pisar ou pensar. Esta declarada abertura do pensamento camusiano proveu razoabilidade à procura por uma nervura cristã em sua obra. Não admira, portanto, as frequentes aparições literárias da Pergunta Deus, apesar da sua proximidade ao ateísmo profuso no século. Por fim, traçar limites de análise a uma obra que espelha a existência em suas questões últimas é empobrecê-la propositalmente, mais ainda quando se trata de um tema insigne tal como a fé cristã. O número crescente de pesquisas que estabelecem diálogos entre

Camus e o Cristianismo, em termos de Brasil, apenas corrobora com essa perspectiva pensada.

Esse trabalho de pesquisa disserta sobre o pensamento deste literato franco-argelino, de forma a tecer análises sobre suas principais obras, mais acertadamente as peças teatrais *O Equívoco*, *Calígula* e o romance *A Peste*. As paragens afunilaram-se, inicialmente, na análise do imaginário cristão presente nestas obras, em seguida alçou-se descrever e elucidar os contornos da moral camusiana, como arrolada em *A Peste*. A moral proposta por Camus – para a Europa da segunda metade do século XX – ressoa, essencialmente, desraigada da Pergunta Deus. Nesse sentido, foi possível pensar o personagem que encarna a moral camusiana diante dos horrores da Peste, o Santo sem Deus.

O recorte da pesquisa fita e faz destaque ao imaginário religioso que constitui os textos selecionados, a passagem pelas obras retrata a imagem de Deus concebida pelo pensamento camusiano, contudo, o fim último desta análise repousa sobre o moralismo camusiano exposto em *A Peste*. A fim de compreender o tono essencial da santidade sem Deus, e da moral nela implicada, do Teatro camusiano extraiu-se o retrato do Deus que *A Peste* negará. Este Deus que compõe o mundo trágico representado em *O Equívoco* e *Calígula* fora feito à imagem desse universo negativo que suscita no homem um incólume sentimento de Absurdo. *Calígula* revela o governo da morte sobre a existência dos homens. *O Equívoco* completa a soma trágica acrescentando a figura cênica de um Deus silencioso que passeia oculto, omissa ao espetáculo da morte. O silêncio de Deus precede a pergunta pela santidade sem Deus. Desta forma, a positividade do romance *A Peste* mostrar-se-á um resultado tardio da negação intuída desde o Teatro do Absurdo.

Destituído das principais formas de idealismo moderno, Camus compunha uma moral arraigada substancialmente no seu horror à morte e no seu apego à vida. Alhures se confiou a moral a Deus e mais tarde à razão moderna, agora, soerguendo-a sobre uma profunda desconfiança, Camus pensou a moral afiançada tão somente na experiência sensível do homem diante da miséria e da morte. A força ontológica que sustém a moral camusiana advém da evidência do mal ou do escândalo irreparável na presença da morte.

O itinerário da pesquisa perpassa o mundo trágico do Teatro do Absurdo e faz paragem no Santo sem Deus. Os conceitos basilares do pensamento camusiano, Absurdo e Revolta, serão traduzidos em termos de silêncio e santidade – abreviaturas que contemplam a posição camusiana acerca da religião cristã. No decorrer da investigação, outras temáticas revelaram-se também fundamentais à compreensão da moral camusiana, tal como questões ligadas à teodiceia ou à busca pela felicidade no ínterim de *A Peste*.

A prioridade dada às fontes primárias possibilitou interpretar os textos selecionados à luz de outras obras do autor. A pesquisa fez opção pelos textos camusianos, o que a compeliu à procura de evidências textuais como fundamentação para as asserções depreendidas. A despeito disso, o referencial teórico de obras referentes a Albert Camus também auxilia-nos na orientação da pesquisa, bem como na iluminação de alguns temas específicos. O ensejo também permite esclarecer termos em destaque com iniciais maiúsculas que se referem a conceitos próprios do universo camusiano, tais como Absurdo, Revolta e Peste. Ao longo da dissertação tais conceitos ou intuições camusianas serão devidamente elucidados.

Por último, é importante ressaltar o alvo ao qual mira este esforço dissertativo. Ao cabo, a pesquisa procura pela moral camusiana entretecida no romance *A Peste* e, para tanto, a passagem preliminar pelas obras de negação mostra-se imprescindível. Destarte, fora traçado um itinerário da negação no Teatro à positividade no romance. Ou, em termos de análise da religião cristã, do silêncio de Deus à santidade sem Deus.

## **Capítulo I**

### **NEGAÇÃO**

*De todo o escrito só me apraz aquilo que uma pessoa escreveu com seu sangue. Escreva com sangue e aprenderá que o sangue é espírito.*

*Nietzsche*

#### **1. Camus**

##### **1.1. Camus – uma breve biografia**

“Para corrigir uma indiferença natural, fui posto a meio caminho entre a miséria e o Sol. A miséria impediu-me de acreditar que tudo vai bem sob o Sol e na história; o Sol ensinou-me que a história não é tudo” (CAMUS, 1996, p. 18). A mescla de miséria e Sol teceu um rebento do século XX, o literato franco-argelino Albert Camus. O mundo gestava sua primeira grande guerra mundial quando em solo africano, no dia 07 de novembro de 1913, nasceu Albert Camus na Argélia Francesa, mais precisamente na cidade de Mondovi. Ele tinha pouco menos de um ano de idade quando a guerra eclodiu e tomou a vida de seu pai em sacrifício. Antes da Primeira Grande Guerra, Lucien Auguste Camus fora um simples lavrador francês de uma vinicultura na Argélia que – ainda no principiar da guerra – foi abatido em batalha, partiu sem deixar nenhuma lembrança na mente do filho (CAMUS, 1979a: VIII). Camus não conheceu seu pai, sabia somente que o perdera quando criança.

Criado pela mãe – analfabeta e semissurda (PINTO, 2011, p. 10) –, pela avó, ao lado de um irmão mais velho e um tio toneleiro, Camus muito cedo conheceu a pobreza de um lado e doutro a contemplação gratuita da natureza descrita por ele com um ímpeto quase religioso, ele diz: “amo a noite e o céu, mais do que os deuses dos homens” (CAMUS, 1978, p. 94). Nestas palavras dúbias, pela crueza da realidade e o sossego do lirismo, reside a impressionante biografia de Albert Camus:

De um lado, a pobreza de um meio operário, a estreiteza de uma casa de cômodos, a rigidez de uma disciplina imposta para fazer render o suado pão de cada dia, as condições de sobrevivência restritas ao essencial. De outro lado, a exuberância de uma paisagem luminosa, a imensidão de um mar eternamente azul, vislumbrado desde a esquina de cada rua, explodindo sem cessar sobre as areias sem fim. Como um luxo supérfluo nesse esbanjamento de beleza, as ruínas romanas desafiam o tempo e parecem lembrar a mortalidade dos homens. Sua lembrança, entretanto, é igualmente supérflua: por falta de bens imprescindíveis, morre-se muito cedo – e morre-se jovem – nessa terra onde tudo convida a viver (CAMUS, 1979a: VII).

Passou a infância num bairro pobre de Argel, lugar onde a mãe duramente sustentava a família como doméstica. Na juventude, sua paixão foi o futebol – era goleiro. Em 1923 ingressou no liceu. No decorrer do segundo grau Camus, este que irá ganhar o prêmio Nobel de literatura em 1957, quase desistiu dos estudos por razão da escassez de recursos que assolava sua família. Porém, como ele houvera de lembrar no discurso do Nobel, foi por auxílio e insistência de alguns professores, principalmente Louis Germain, que Camus deu continuidade aos seus estudos e, em 1931, conquistou uma decisiva bolsa pela Universidade da Argélia (CAMUS, 2011, p. 293). Ao receber tamanha honra Camus não se esqueceu de seu mentor, por quem foi adotado intelectualmente, mediante a uma carta pessoal:

Mas quando eu soube da novidade, meu primeiro pensamento, depois de minha mãe, foi para você. Sem você, sem essa mão afetuosa que você estendeu ao menino pobre que eu era, sem seu ensino, sem seu exemplo, nada disso teria acontecido (CAMUS, 2011, p. 289).

No ano de 1934 o jovem Albert filia-se ao Partido Comunista Francês e no ano seguinte gradua-se em filosofia e cria o “Teatro do Trabalho”, com o intuito de tornar a arte acessível ao povo (CAMUS, 2011, p. 293).

As principais leituras de sua formação acadêmica e influências literárias se deram em Agostinho – também nascido na Argélia –, Plotino, Kierkegaard, Dostoiévski, Nietzsche, Heidegger, Kafka e outros, além do vasto interesse pela cultura grega e o neoplatonismo (CAMUS, 1965, p. 1220).

Formou-se em 1935 pela Universidade da Argélia. Em 1936, Camus disserta sobre o Cristianismo e o pensamento grego no ensaio intitulado *Metafísica Cristã e Neoplatonismo*, servindo-lhe para obtenção do Diploma de Estudos Superiores (CAMUS, 1965, p. 1224). Biógrafos importantes, tal como Chavanes (1990, p. 157) citado por (CARVALHAES, 2014, p. 107), notam nesta dissertação o seu interesse pela sabedoria grega perpetrada na cosmovisão cristã de Agostinho.

Uma opressiva tuberculose, no entanto, cruzou sua ascensão acadêmica, o afastou do prazer do futebol e o impediu de ser aceito no Exército francês no início da guerra (MATHIAS, 1975, p. 157). A tuberculose abateu de sobremodo a juventude do escritor, roubou-lhe o rubor da vida, lembrou-lhe da eminência da morte, deveras sua obra fora influenciada pelo terror desta doença (CAMUS, 1979a: IX-X). Entretanto, é no período intermitente da enfermidade que o escritor conclui relevantes obras, tais como *O Estrangeiro* e *O Mito de Sísifo* – ambas publicadas em 1942 –, e inicia seu trabalho na editora Gallimard já em solo francês (MATHIAS, 1975, p. 157).

Entre 1937 e 1940, Camus se ocupou em escrever para dois jornais socialistas. Em 1940, já em Paris, começou a trabalhar na revista *Paris-Soir* (CAMUS, 2011, p. 293).

Feito em dias de guerra, o jovem filósofo filiou-se ao Partido Comunista da França, tomou parte de seus ideais por algum tempo até o dia em que se tornou um ousado crítico do Totalitarismo do regime stalinista, o que lhe custou amizades e o indispsôs com outro grande pensador contemporâneo, Jean-Paul Sartre. Nos primeiros anos da Segunda Grande Guerra, na França, Camus também aderiu ao movimento de Resistência contra a ocupação alemã através do grupo do jornal clandestino *Combat*, assumindo o pseudônimo de Bauchard (CAMUS, 2014, p. 4-5; 1975, p. 157). A fecunda obra camusiana perpassa as questões do século, desde os conflitos de ocupação francesa da Argélia, mais tarde o Sítio Alemão que ocupou Paris em plena efervescência da Segunda Guerra, até pensar o mundo sob a tensão da Guerra Fria.

Devido a sua saúde frágil, provocada por uma nova recaída da tuberculose, Camus se isolou entre os anos de 1949 e 1951. E foi em 1951 que Camus publicou sua emblemática obra, *O Homem Revoltado*, rejeitando claramente o Comunismo diante da massa intelectual francesa aliada ao Marxismo (CAMUS, 2011, p. 293).

Em 1957 recebia o Prêmio Nobel de Literatura. Alguns manuscritos encontrados junto a ele, no local do acidente que lhe tomou a vida, atestam que Camus fitou novas pretensões para sua obra. O romancista, filósofo, jornalista, dramaturgo, morreu em 04 de janeiro de

1960 num trágico acidente de automóvel. Dois filhos perderam seu pai. Uma esposa perdeu o seu marido (CAMUS, 1979a: XV-XVI).

O aclamado escritor deixa-nos uma vasta obra com uma infinidade de ideias. E, surpreendentemente, encontramos nas palavras do próprio Sartre a melhor descrição de quem foi este Camus, registrada por Mathias (1975, p. 173) em sua composição sobre Camus:

[...] você não estava longe de ser exemplar, porque resumia em si os conflitos da época e superava-os pelo ardor que punha em vivê-los. Você era uma pessoa, a mais complexa e a mais rica: o último e o mais bem-vindo dos herdeiros de Chateaubriand, e o defensor aplicado de uma causa social. Tinha todas as possibilidades e todos os méritos porque unia o sentimento de grandeza ao gosto apaixonado da beleza, a alegria de viver ao sentido da morte. [...] segundo você, o homem não é inteiramente ele próprio senão quando é feliz. [...] A felicidade não era bem um estado nem era bem um ato, era essa tensão entre as forças da morte e as forças da vida, entre a aceitação e a recusa, pela qual o homem define o presente – isto é, ao mesmo tempo o instante e o eterno – e se torna ele próprio.

## 1.2. Nos dias de Albert Camus

Na procura por intertextualidades entre a obra de Camus e o Cristianismo, Claudio Carvalhaes ressalta a tenacidade de um crítico que facilmente pode ser confundido com um fiel revoltado, alguém que fere o Cristianismo de dentro para fora, “de quem parece conhecer essa religião a partir de dentro, como se a nervura do sagrado no cristianismo pulsasse em sua pele, e mapeasse de algum jeito suas experiências no mundo” (CARVALHAES, 2014, p. 106). O professor a quem Albert Camus dedicou seu livro *O Homem Revoltado*, Jean Grenier, declarou no prefácio de *Théâtre, récits, nouvelles* que Camus não se dizia ateu. Tomando parte das palavras do aluno e amigo, Grenier o citou: “Eu não acredito em Deus, mas eu não sou tão pouco um ateu – tal como Benjamin Constant, eu encontro na irreligião algo de vulgar e banal” (GRENIER, 1963: XI, *tradução nossa*).

A compreensão camusiana a respeito de Deus e do Cristianismo manteve-se porosa, permanecendo aberta para desenvolver-se. De modo que em outro episódio, recolhido de fragmentos de sua palestra a monges dominicanos, Camus referiu-se a eles no que lhes era comum e no que lhes distinguia: “Partilho convosco o mesmo horror do mal. Mas não partilho a vossa esperança e continuo a lutar contra esse universo onde crianças sofrem e morrem” (CAMUS, 1962, p. 200). De certa forma, o problema do mal no mundo vai acompanhar indistintamente sua compreensão acerca de Deus.

Falar de conversão religiosa nos dias de Albert Camus também implica na coragem existencial de enfrentar o problema da teodiceia, tornado gigante, nutrido pelas Grandes Guerras do século XX. Nos dias de Albert Camus, alegoricamente, seria improvável que o nome de Deus escapasse, ainda que em vão, sem que com ele não se ouvisse o toque de recolher, as bombas ensurdecedoras, os sons de voo dos ataques aéreos ou o alarido demoníaco nos campos de concentração nazistas. Deveras, o que o homem pensa a respeito da vida depende da dor que ele sentiu ou da dor que ele não sentiu. Dessa forma, nos dias de Camus, se alguém um dia fora eleito pela fé – se experimentou “o totalmente outro” religiosamente – ou se fora possuído por algo que lhe veio e o tocou incondicionalmente (TILLICH, 1985, p. 5), essa conversão não ocorrera alheia à questão do sofrimento, por assim dizer, à questão da teodiceia.

O assalto dilacerante do Absurdo da existência compunha as tessituras do pensamento camusiano, a partir dele arrazoava o escritor: “Num universo repentinamente privado de ilusões ou de luzes, [...] o homem se sente um estrangeiro” (CAMUS, 2013a, p. 21). Acuado pela pobreza e colonização da Argélia, os inventários de Guerra na França, o furor da Ocupação nazista em Paris ou ainda pelo massacre escamoteado de esperança socialista russa, Camus deixou que a existência lhe fosse como tutor e preso a ela interpretou a vida, a partir dela leu o rosto de Deus ao escrever: “Já que a ordem do mundo é regulada pela morte, talvez convenha a Deus que não acreditemos nele, e que lutemos com todas as nossas forças contra a morte, sem erguer os olhos para o céu, onde ele se cala” (CAMUS, 2013c, p. 115).

O escrito centralizador de seu pensamento filosófico, *O Homem Revoltado*, alude em excessos à Revolta Metafísica dos homens modernos. Os rebeldes metafísicos são aqueles que antes de exilarem Deus de suas vidas o convocam para prestar contas da sua criação. São aqueles que se sabem lançados em um mundo que nunca lhes foi anfitrião. A título de exemplo, Camus retorna aos primeiros séculos do Cristianismo e toca na superfície vária do Gnosticismo. E nela encontra homens revoltados para com o malogro desta criação amaldiçoada à morte e ao sofrimento, por um Deus mau. Perpassando por séculos de cosmovisão cristã, no trecho a seguir Camus faz passagem pela teodiceia cristã por excelência, esta na qual o Deus encarnado, Jesus, conhece o mais abjeto dos sofrimentos humanos:

Só o sacrifício de um deus inocente podia justificar a longa e universal tortura da inocência. Só o sofrimento de Deus, e o sofrimento mais desgraçado, podia aliviar a agonia dos homens. Se tudo, sem exceção, do céu à terra, está entregue à dor, uma estranha felicidade é então possível (CAMUS, 2013b, p. 52).

“O revoltado metafísico declara-se frustrado pela criação”, pontua Camus (CAMUS, 2013b, p. 39). O sacrifício de Deus, sob os flagelos da cruz ignóbil, a imagem vexada do eterno impressa na mente tal como nas paredes dos santuários, por muito calou os revoltosos, aquietou os blasfemos, conformou o justo sofredor. Todavia, a Modernidade solapou a calmaria construída, em séculos de supremacia da igreja, pela imagem do Deus crucificado. As investidas da crítica da razão devolveram o homem a sua solidão dilacerante, aquela de sofrer desassistido pelos céus. Em outras palavras, a teodiceia por excelência dissolveu-se na medida em que a divindade de Cristo será negada nos dias de Camus. Neste ínterim, ele diz: “Jesus frustrado é apenas um inocente a mais, que os representantes do Deus de Abraão torturaram de maneira espetacular” (CAMUS, 2013b, p. 52).

As relações entre Camus e a tradição cristã que o circundava são por demais extensas, a construção da literatura camusiana consiste em retornos interpelativos para com a mitologia judaico-cristã tocando em seus temas mais essenciais. Todavia, apesar do constante diálogo com o Cristianismo – seu retorno exaustivo à ausência displicente e o mutismo de Deus ante a existência odienta dos homens – Camus em sua pródiga obra não se declarou nem cristão nem ateu. Deus se calou para os homens e Albert apenas manteve o silêncio. Tomando como base seus escritos, parece crível que a experiência sagrada de Camus se dera inversamente, de Deus ele experimentou sua ausência. E, nisto consiste o paradoxo da experiência da ausência divina, ou seja, o desencontro entre Camus e Deus. Isso, porém, não significa que Deus nunca houvera se revelado a ele, diz somente que ao filósofo só foi dado conhecer a surdez divina, seu silêncio aterrorizante ou a capacidade de entregar seus filhos, como fizera com Jesus, ao mais abjeto estado de abandono. Camus olhou para o abismo e quando o abismo o olhou de volta eis que era Deus quem o olhava.

Pensando por agora em termos mais fenomenológicos, o encontro com o sagrado não implica necessariamente numa experiência agradável, nem sempre o Deus que se revela se revela com uma face ética e amorosa. O mundo animado das religiões, por exemplo, também alça divindades más e zombeteiras melhor compreendidas quando chamadas de demônios. No seguinte adendo, Paul Tillich melhor esclarece esse lado obscuro do sagrado:

O sagrado é essencialmente “mistério”, e por isso ele se encontra com o homem de duas maneiras. O sagrado pode aparecer como força criadora bem como destruidora. [...] Pode-se caracterizar esta ambiguidade divino-demoníaca, sendo que o aspecto divino se manifesta na vitória das possibilidades criadoras sobre as destruidoras do sagrado, ao passo que inversamente o demoníaco representa o aspecto destruidor do sagrado. Esta natureza polarizada do sagrado teve sua percepção mais profunda na religião profética do Antigo Testamento (TILLICH, 1985, p. 14).

E até mesmo do Deus judaico-cristão, como descrito pelo Primeiro Testamento, pode advir o bem e o mal (Isaías 45:7). No profeta Jeremias, destas escrituras, vê-se outro exemplo de um dilacerante encontro com Deus: o profeta não o quisera, mas fora seduzido pela divindade. O profeta Jeremias, quando não mais suportava o peso da eleição divina, implorava pela morte enquanto amaldiçoava o dia do seu nascimento, diz o texto sagrado: “Maldito o dia em que nasci; não seja bendito o dia em que minha mãe me deu à luz. [...] Por que não me matou na madre? Assim minha mãe teria sido a minha sepultura, e teria ficado grávida perpetuamente!” (Jeremias 20:14-17).

Jeremias, em sua história bíblica, fizera-se insígnia daqueles afetados amargamente ou levados à desgraça pelo próprio Deus. É possível que dentre tais histórias, a de Camus tenha se tornado mais uma.

Se as inclinações pessoais de Camus encontraram-se às intuições ateístas de seu tempo, poder-se-ia dizer que Camus foi um ateu relutante, um ateu torturado pela ausência divina – como se o nada pudesse machucar –, enfim, não há prazer algum no seu ateísmo. Sobre homens cheios de eternidade há um céu vazio de deuses, e isto nada mais é do que prova do Absurdo. Se Camus foi um ateu resoluto, decerto não o foi sem sofrer toda a dor imbricada nesta ausência.

Albert apenas foi um intérprete do seu século, um escrivão de ofício atento para escrever cada palavra verbalizada por seus dias. E nestes dias de Camus – e de Auschwitz – o paradoxo da experiência da ausência divina fora a mais crível revelação de Deus. Por fim, as toantes críticas ao Cristianismo e a Revolta Metafísica que chega a verter de seus escritos retratam a tradicional figura do Camus ateu, ensinando os homens a viver depois da morte de Deus.

## **2. Teatro do Absurdo – silêncio e santidade**

Chamar-se-á Teatro do Absurdo a junção de duas peças camusianas, *Calígula* e *O Equívoco*. Nestas peças Camus reconstrói o mundo, como ele o vê, e faz-o à imagem do seu pensamento. Se necessário resumi-las em uma única frase, ambas as peças caberiam nas palavras do Imperador personagem Caius Calígula: “Os homens morrem e não são felizes” (CAMUS, [19--]a, p. 19). A Roma de *Calígula* e a Europa d’*O Equívoco* recebem sobre elas a negação camusiana, mimetizando-a de forma a tornar notória a condição ignóbil do homem, a tragédia que o toma e o faz um ser destinado à morte.

A atmosfera negativa que inspira o Teatro do Absurdo torna as ausências cada vez mais nítidas, ao passo que esboça a real condição em que o homem fora jogado para existir. De um instante a outro, o sujeito absurdo reconhece-se abandonado por um Deus que não existe, frágil ante a força esmagadora do revés e longe de qualquer princípio eterno que lhe ofereça uma mínima segurança. Nestes arroubos líricos que se seguem, Camus arrisca uma definição do sentimento de Absurdo: “É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo” (CAMUS, 2013a, p. 21). A lassidão reaparece no fim dessa metamorfose da consciência na forma de confissão de fadiga, de inutilidade do sofrimento ou de “ausência de qualquer motivo profundo para viver” (CAMUS, 2013a, p. 21).

O Absurdo, no entanto, não é criação do homem ou do mundo, ao invés, ele é o rebento nascente do encontro entre ambos. Camus perfila um ser de desejos – e faminto por conhecer – que tem como morada um mundo hostil, opaco e indiferente às suas vontades. Em outras palavras, o mundo é desumano e o homem tenta humanizá-lo para melhor compreendê-lo. Entretanto, de repente o mundo torna-se o que realmente é aos olhos do sujeito absurdo, e este novo homem desperto tudo exige, tudo quer: unidade, conhecimento, reclama de volta todas as possibilidades que a morte lhe tirará e a apatia do mundo só conhece uma resposta: o silêncio. Em *O Mito de Sísifo* (1942), Camus realça três personagens velados que protagonizam o Teatro do Absurdo: “O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge de seu encontro, eis os três personagens do drama que deve necessariamente acabar com toda a lógica de que uma existência é capaz” (CAMUS, 2013a, p. 39). No cerne do teatro camusiano, são estas três *personas* que interagem, enfrentam-se e protagonizam o espetáculo. Em *O Equívoco*, a nostalgia humana sucumbe aos atropelos imprevisíveis do irracional. Em *Calígula* o Imperador tornar-se-á a própria desrazão em movimento, a imagem do irracional, como o diz doravante: “Não se compreende o destino, e é por isso que me fiz destino. Tomei o rosto estúpido e incompreensível dos deuses” (CAMUS, [19--]a, p. 87).

A negação de Camus nega o mundo. E neste bojo enorme de irracionalidades depara-se com a pergunta por Deus, ele reflete sobre e finalmente também a nega. O construto teatral, como se notará adiante, leva-nos à negação da pergunta por Deus, porquanto de Deus só se sabe – e só se tem conta – do seu silêncio. Na medida em que as irracionalidades da vida são postas à luz, o silêncio ou a ausência de Deus tornam-se igualmente evidentes – de modo a tornar a pergunta por ele inútil. Não se trata do ateísmo positivista, trata-se da Revolta do homem que, diante do sofrimento, não encontra nada senão o silêncio. No que se refere a

Deus, eis o único fato: o silêncio. *O Equívoco*, em seu desfecho, desencoraja a pergunta por Deus e impele à desconfiança de tudo que não se apresente com clareza – o mal-entendido se dá por causa da falta de transparência na comunicação. O segredo desposa o trágico. Existindo ou não, de certo Deus não é transparente, cognoscível àquele que o procura, aliás, em *O Equívoco* Camus o retratou oculto e envolto a mistério.

Aquele que renunciou a Pergunta Deus, doravante, também tem em mãos o fardo esmagador da liberdade, a soberba visão do nada, a mente livre de um moderno que pode tudo aceitar, inclusive o assassinato – e o século das Guerras realçou esse tipo de homem –, afinal se o niilismo é uma conclusão inescapável “podemos atizar o fogo dos crematórios, assim como também podemos nos dedicar ao cuidado dos leprosos. Malícia e virtude tornam-se acaso ou capricho” (CAMUS, 2013b, p. 15). O niilismo cruel de homens tipo Calígula suscitara uma pergunta outra: é possível ser um santo sem Deus? Já se sabe do silêncio dos céus, agora é preciso saber se desse nada lacerante é possível o surgimento de ser moral, um santo. Deus não é mais questão, a pergunta feita a partir do niilismo é pela santidade. Esse será o itinerário da pesquisa, a substituição das perguntas, do silêncio de Deus à santidade sem Deus.

O pouso na negação vale para pensar adiante a santidade no pensamento de Camus, o objetivo é ocupar-se da causa para melhor compreender a consequência, além do que a composição do Santo sem Deus de *A Peste* faz-se à luz desta visão negativa da vida que se estende ao Cristianismo e a concepção de Deus que ele contém. A passagem pela negatividade precede a chegada à positividade de Camus, assim como a Revolta camusiana existe por conta do Absurdo. Absurdo e Revolta carregam conceituações amplas que dizem respeito à relação homem e mundo, contudo, se reduzirmo-los aos aspectos que tocam a religião cristã ficaremos com dois conceitos menores: o silêncio de Deus e a santidade sem Deus – nomes outros que reduzem o Absurdo e a Revolta a termos de religião cristã.

### **2.1. *Calígula e O Equívoco* – Santos e Demônios**

Concluída em 1938, *Calígula* somente foi levada aos palcos em 1945 com o esfriar da Segunda Guerra (CAMUS, 1979a: XVI). Embora inspirada na tirania do Imperador romano, a peça camusiana antecipou o Hitlerismo em termos de desumanidades nascidas de um poder que desconhece limites morais. *O Equívoco*, por sua vez, fora inspirado em uma nota de jornal. Enquanto jornalista, Camus recebeu a terrível notícia de uma mãe que assassinou o próprio filho por engano, porquanto não o reconhecera depois de vinte anos longe de casa

(GRENIER, 1987, p. 155). De acordo com Rosiane Runho<sup>1</sup>, em sua análise dos aspectos teatrais do espetáculo – contrapondo uma análise que contemple apenas o texto –, na peça Camus representa a realidade através da verossimilhança, da Mímesis do real (RUNHO, 1993, p. 165). Em outras palavras, ele não somente retratou um mal-entendido, além do recorte de jornal que culminou em tragédia, o autor alça à existência sob os assaltos constantes do trágico.

A negação camusiana no Teatro do Absurdo frequentemente é percebida em contato com o Cristianismo. *O Equívoco*, principalmente, evidencia intertextualidades claras com os evangelhos canônicos e suscita referências a um imaginário que recebe Deus como questão a ser superada. Em *Calígula* o foco recai sobre o homem moderno, liberto de Deus e da moral. É notável que ao contrário de *O Equívoco*, *Calígula* não possua personagens religiosos. Deus não lhe surge como pergunta a ser superada, de antemão Calígula o tem como rival imaginário indistinto do próprio destino. Provido de todo poder de um César, ele escolhera fazer-se à imagem deste Deus rival, um Deus segundo o olhar camusiano: cruel, indiferente, sem sentido e dado a caprichos. Em outras palavras, Calígula tornar-se-á a imagem inversa dos Santos camusianos, a figura de um demônio sem Deus.

Em último ato, cena nona, Calígula se encontrava enfermo. Passada a notícia, um dos patrícios exagerando oferece aos deuses sua vida em troca da de Calígula. Ouvindo aquele palavreado lírico, o Imperador agradece-o comovido e lhe oferece ternamente o coração antes de enviá-lo à morte. A oferta fora aceita. Por entre as vociferações desprezadas, Calígula recebe seu mais soberbo pensamento:

Até agora, o meu reinado tem sido demasiado feliz. Nem peste universal, nem religião cruel, nem mesmo um golpe de Estado, em suma, nada que vos faça passar à posteridade. É um pouco por isso, vejam bem, que eu tento compreender a prudência do destino. Quero dizer... não sei se me estão a compreender (com uma risadinha), enfim, **sou eu quem substitui a peste** (CAMUS, [19--]a, p. 120, *grifo nosso*).

Forças cegas e cruéis, golpe e guerra, barbárie ou encarnizado fanatismo religioso, em suma, tudo que desperta a morte – faça passar à posteridade – equipara-se a Peste e, finalmente, Calígula é a Peste. Quando o homem ou o Estado que o representa torna-se tão eficaz quanto a Peste – identicamente mortal – ele a substitui ou consubstancia-se a ela até

---

<sup>1</sup> No que diz respeito à análise de *O Equívoco*, deve-se muito às orientações interpretativas do artigo *O Equívoco Espetacular: Teatro Diegético*. Embora a perspectiva de Runho neste artigo mire especificidades do campo técnico teatral, o método analítico possibilita abordagens elucidadoras do papel de cada personagem na trama. Cf. RUNHO, Rosiane Cristina. *O Equívoco Espetacular: Teatro Diegético. Itinerários*, Araraquara, n. 6, p. 165-177, 1993.

gerar um ser outro: um demônio. No teatro, no romance e na filosofia, o mundo camusiano é sofrimento e os homens se dividem entre aqueles que se somam à dor – não hesitam em aumentá-la – ou resistem a ela. Assim, apreendido por olhos que desfaleceram antes de ver o fim da Guerra, o mundo camusiano é povoado por santos e demônios que vivem debaixo de um céu vazio e silencioso.

Interessa-nos também o que há além da negação, as flamas positivas com que os Santos de Camus iluminam o Teatro do Absurdo. João de *O Equívoco* e Cipião de *Calígula* são personagens protótipos do Santo sem Deus. Eles não se tornam Santos de fato porque integram obras substancialmente negativas. Todavia, em *A Peste* o Santo será desenvolvido e acabado como um vislumbre positivo de Revolta ou de resistência às tragédias da existência. A santidade sem Deus assumirá contornos visíveis somente no romance *A Peste* (1947), entretanto, o desenvolvimento composicional desse personagem tem início desde os seus primeiros rascunhos, João e Cipião. Assim, o fito demorado sobre o Santo sem Deus de *A Peste* leva conseqüentemente às obras anteriores do autor, a fim de por em vista a evolução literária do personagem.

Do Absurdo da existência à Revolta, neste ínterim Camus tecera as facetas plurais da sua obra lítero-dramática. Absorto completamente nas questões do seu tempo, o filósofo capturara a negação profusa no século retratando-a com arte em *Calígula* e *O Equívoco*. Uma vez esboço o retrato da realidade, – como seguimento natural do Absurdo – Albert Camus compunha o ciclo da Revolta. E neste último ardor literário, ocupar-se-á com o ímpeto positivo de compartilhar a luta comum dos homens contra seu destino abominável.

## **2.2. *O Equívoco* ou a parábola de uma ausência**

A imagem do filho que abandona o pai e cruza as fronteiras de sua morada segura – na busca pela superestimada emancipação – encontra por fim a individuação, o estrangeirismo, o rompimento de um ser encorajado pelo desejo do proibido. A parábola bíblica do filho pródigo conserva, desde os primeiros séculos de Cristianismo, uma antecipação profética da Modernidade, ou ainda, da superação da tutela da religião pelo homem moderno europeu. Este que sai de casa, desdenha da tradição paterna e suas clausuras de pensamento, e sente-se liberto o suficiente para proclamar a morte de seu opressivo tutor, seu padrasto violento, Deus. O filho pródigo, tão logo, sai pelo mundo e inaugura um tempo de liberdade e autonomia. Não se pode negar que ele vive dias de triunfo, todavia, como o *Cândido* de Voltaire, descobre-se carente da providência divina quando esmagado por um mundo de

irracionalidades e, de certo, segue sem razões de otimismo. Ao fim da Modernidade, ou na ressaca da Modernidade, o filho pródigo se vê às voltas com uma razão cansada, as Guerras do século XX tiraram-lhe o orgulho e ímpeto desbravador. Ele come com os porcos as sobras dos ideais deixados pela metafísica de outrora.

Retornemos por um pouco à parábola de Jesus. Os bens se foram com o verão. Tão pobre e faminto, fora iluminado pela excelente ideia de retornar para casa de seu pai, pedir seu compassivo perdão. O filho conhecia muito bem o amor galardoado do pai, esse amor desmedido, por certo estaria ele – o grande pai – à sua espera todas as manhãs junto à grande porta de suas terras. Por certo ele, ao vê-lo aproximar-se, correria ao seu encontro e num salto abraçaria seu pescoço para entregar-lhe o beijo mais terno de um pai. Assim, o filho retornou para casa, pois não sabia viver longe daquele porto mais que seguro, pois sentia no peito insurgir a violenta e silenciosa nostalgia do lar, da medida, do sentido, da fronteira que outrora soube conter sua loucura. O desespero o conduziu dolentemente de volta para casa de seu pai. Quando estava ao longe, já avistava as portas de seu doce lar, os braços estendidos do pai ávidos para abraçá-lo. Quando se aproximou, porém, nada encontrou. Onde estava o pai? Entrou um pouco mais e encontrou o irmão mais velho. Este se virou, com a frieza de um homem cujo céu havia perdido, tomou um café já frio e – entre o segundo e o terceiro gole – disse-lhe: “nosso pai morreu”. Não havia uma cor de sentimentos em suas palavras. Neste instante, o filho pródigo derrubou um jarro de barro que há gerações encontrava-se no centro da velha casa. Com tremor ele tentou recolher os pedaços, reuni-los, apenas com a cola do desejo, da saudade, foi em vão. Para onde iria agora, se nada mais queria senão aquele ídolo que um dia destruíra? O irmão mais velho, assim, assumia a casa do pai. Dizia ele ser mais justo do que o velho patriarca. E iluminado pela promessa de construir uma casa nova, erguida sobre a justiça, um novo lar com o que restou daquele paraíso, ele se tornou o novo senhor da casa. Fez do irmão – o pródigo – mais um dos seus escravos. E o filho esbanjador fez da servidão seu novo lar. Viveu atormentado pelo nada e a ironia foi tê-lo encontrado dentro e fora de casa. Quem tiver ouvidos para ouvir ouça!

Os dias de Albert Camus são estes, representados na metáfora de um filho pródigo que nada mais encontrara senão o imenso vazio deixado pela morte do Pai. Camus deparou-se com uma razão quedada e homens em desespero que, em vão, tentavam recolher pedaços dos ídolos do passado. Logo em seguida, Camus viu um novo “Senhor” levantar-se na velha casa, fazendo arcaicas promessas de igualdade e justiça entre os homens, sob o preço do Totalitarismo e do massacre em nome de um ideal. O Regime Stalinista russo foi o último senhor da casa velha ao qual Camus ousou, penosamente, tecer suas críticas. As pretensões

imperiais, sublevadamente míticas, do Comunismo russo foram alvos constantes de Camus em seu ensaio filosófico, *O Homem Revoltado*<sup>2</sup>.

A tradição bíblico-cristã fora abandonada, como a uma *Lavoura Arcaica*, pelo pensamento insurgente da Modernidade. Raduan Nassar, neste título simbólico, faz alusão ao filho que abandonou – para morrer – a velha lavoura cultivada por seus pais por gerações sem fim. O autor, por sua vez, reconstrói o ato de desligar-se das instituições coercitivas, tal como a força patriarcal, e deixar-se ir embora levado por paixões primitivas – incestuosas – indomáveis para o coração de André, seu personagem principal. No decorrer desta história, André retorna à casa do pai, porém nada fora outra vez como antes, a família desfaz-se com os contornos de uma tragédia. Deveras, não importa quantas vezes retorne às suas origens religiosas, o homem moderno não saberá mais ajoelhar-se por completo, sem o seu quinhão de incerteza. Trazendo-a para sua atualidade, Nassar inspirou-se na parábola bíblica do filho pródigo. Não obstante, fazendo jus ao imprescindível jogo de coerência que deve haver entre a parábola e a realidade que a compôs, *Lavoura Arcaica* conferiu um novo tono à história bíblica ao fazer-se diferente dela. A volta do filho pródigo e a festa do pai não encerram a parábola, ao invés, o drama prolongou-se – e o germe virulento da transgressão arruinou aquela família.

Admitindo certas ressalvas, Albert Camus laborou sua escrita de modo semelhante. Usou da inspiração bíblica para tecer uma nova parábola, mais adequada aos seus dias de tormenta. Posto entre duas Grandes Guerras Mundiais e destituído de ilusões otimistas, Camus reescreveu a história do filho pródigo às avessas, a sua maneira, com tons de Absurdo, ausência e Revolta, na peça teatral *O Equívoco*.

### **2.2.1. Onde ninguém é reconhecido**

Em primeiro momento, intencionalmente o espetáculo leva-nos ao Evangelho. Marta, personagem imprescindível à trama teatral – quiçá a principal personagem –, evidencia claras relações entre *O Equívoco* e os Evangelhos canônicos em trechos como o seguinte: “Não, mãe, a mãe não me deixará. Não se esqueça de que fui eu quem ficou e de que foi ele quem partiu, que me teve ao pé de si uma vida inteira e de que ele a deixou no silêncio. Isso tem que ser pago, de entrar em linha de conta” (CAMUS, [19--]a, p. 223). Nestas palavras de

---

<sup>2</sup> Cf. CAMUS, A. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 141-144, 218 e 270. A posição de Camus – negadora do assassinato justificado – custou-lhe a perda de amizades caras e sérias aversões ao seu pensamento.

uma irmã que se manteve fiel toda uma vida ao lado da mãe, queixosa pelo modo como será trocada pelo irmão que partiu, Camus se aproxima da parábola bíblica, especialmente das queixas do irmão mais velho que por anos trabalhou ao lado do pai. A intertextualidade com o referencial bíblico é, em diversas passagens desta peça, notória. Todavia, apesar das raízes sagradas, *O Equívoco* só se desvela à compreensão quando visto à luz das disparidades, maiores que as semelhanças, com a parábola de Jesus.

Camus escreve com fins últimos em sua filosofia do Absurdo. E nesta peça, em particular, ele faz uma inversão proposital da parábola do filho pródigo, tendo em vista levar aos palcos sua compreensão de existência e Absurdo. Em um plano secundário, a peça também reflete sobre a Pergunta por Deus, exposta ao sol, seguida de uma resposta camusiana à questão.

*O Equívoco* traz em seu enredo uma humilde estalagem, remota e gerida por uma mãe e sua filha. Depois de vinte anos distante, um filho retorna ao lar irreconhecível. Ele não se revela, e elas o tratam como um viajante comum. Para roubá-lo, mãe e filha terminam assassinando-o antes de reconhecê-lo. A peça termina com nuances de uma tragédia grega, lembrando os joguetes do destino de Édipo.

A fusão camusiana de cultura grega com cosmovisão cristã é frequente em suas obras, a notar pelo seu primeiro ensaio da juventude, *Metafísica Cristã e Neoplatonismo* (1936). Em descrição da vida e obra de Camus, o prefácio de outra de suas peças, *Estado de Sítio*, assevera acerca do pano de fundo de *O Equívoco* ao dizer que a intenção do autor “era criar uma tragédia moderna, pôr a linguagem da tragédia na boca de personagens contemporâneos” (CAMUS, 1979a: XVIII). Destarte, a inevitabilidade da fuga do Absurdo – cujo desencadeamento dos atos conduz para um único fim, o trágico – delineia a toada desta história. Questões como a ilusão do livre-arbítrio e outro filho irreconhecível em seu retorno, integram o universo teatral de *O Equívoco* e, muito antes, fizeram parte da tragédia grega *Édipo Rei*. O personagem João, por exemplo, acredita-se sujeito do seu destino, embora, de fato, seja somente outra vítima desse mundo que gira pelas forças da tragédia. Iludido pelo seu falseado livre-arbítrio, ele diz: “[...] acabo de tomar uma decisão: partirei esta noite, depois do jantar” (CAMUS, [19--]a, p. 204). O que segue a essa fala é tão somente a sua morte. Em outras palavras, a tragédia permanece contemporânea em Camus.

Tal como o filho pródigo revelou a maneira peculiar com que o Jesus dos evangelhos percebera a essência – escandalosamente disposta a perdoar – do seu Deus, a análise atenciosa de *O Equívoco* pode trazer às claras a percepção camusiana de Deus – como o escritor capturou tal imagem em seu pensamento. O primeiro passo deste aprofundamento consiste em

ater-se às disparidades entre *O Equívoco* e a parábola do filho pródigo. A primeira delas reside, evidentemente, na troca da figura patriarcal pela imagem da velha e cansada mãe: “Estou cansada, minha filha, nada mais. O que eu desejo é descanso” (CAMUS, [19--]a, p. 148). As diferenças saltam do texto, como que calculadas com atenção. Nesta peça teatral, ironicamente, o filho que vai embora é quem adquire riquezas, invertendo assim os polos de positividade e negatividade criados pela parábola original. O filho pródigo de Camus, inicialmente, assume um status de vencedor, quando comparado à irmã que permanece ao lado da mãe em desprezível pobreza. A vergonha de comer os restolhos dos porcos – antes insígnia própria do filho que partiu – dá lugar a um retorno abastado e vitorioso. Desta vez, é a família que carece da felicidade, pretensiosamente, trazida pelo filho que se foi. Disse o filho em regresso, João, à sua preocupada esposa: “Não é a felicidade o que viemos procurar. A felicidade temo-la nós” (CAMUS, [19--]a, p. 160).

É possível que Camus, diante do Evangelho, leia a “saída” do filho pródigo como seu ato mais corajoso e admirável. Leia-a como o primeiro exemplo da Revolta Metafísica, uma investida primeira contra o grande Pai – a despeito do seu final reconciliado. Embora suas críticas à Modernidade sejam muitas, nunca fez parte do pensamento camusiano conceber a vida sob o peso da tutela da religião. Qualquer desventura seria mais apreciável, ou positiva, quando comparada com a permanência muda, impensada, na casa dos deuses. Neste íterim de coerência entre suas obras, serve lembrar que o rebelde Prometeu – desafiador do Olimpo – assumira lugar simbólico, e excelso, na literatura camusiana: “Uma revolução é sempre contra os deuses, a começar pela de Prometeu, o primeiro dos conquistadores modernos” (CAMUS, 2013a, p. 89).

As disparidades intencionais continuam. O filho pródigo e o filho camusiano também cultivavam expectativas distintas quando concebiam seu retorno ao lar. O filho pródigo espera pelo desprezo do Pai, voltou com o intento de tornar-se mais um de seus escravos. O filho camusiano esperou, ao menos, pelo reconhecimento da mãe – como ocorrera na história bíblica. Dizia ele confessando-se à Maria, sua esposa:

Sim, tens razão, mas... e minha imaginação ardente? A mim, que esperava uma migalha de pão do filho pródigo deram-me a cerveja que paguei com o meu dinheiro. E isso deixou-me sem fala. Pensei que tinha o dever de continuar (CAMUS, [19--]a, p. 158).

Um olhar atento para com a intertextualidade das parábolas pode perceber a ausência divina cunhada por Camus, quando a mãe nem sequer reconhece seu filho regresso. A breve

passagem pelas escrituras pode esclarecer o que está interdito: “A seguir, levantou-se e foi para seu pai. Estando ainda longe, seu pai o viu e, cheio de compaixão, correu para seu filho, e o abraçou e beijou” (Lucas 15: 20). O retorno do filho pródigo, como narrado, transluz a imagem do Deus amoroso e repleto de compaixão que corre, na prontidão de um abraço, ao encontro do seu filho de longe reconhecido. Na parábola camusiana não há corrida, nem um pai que, ao longe, procura seu filho. Não há abraços incontidos ou beijos na face. Só há a frieza de uma mãe incapaz de reconhecer aquele que seu ventre gerou. Um filho que simplesmente desapareceu da lembrança. Na parábola camusiana Deus sofre de cegueira – não reconhece seus filhos – e não se move para encontrá-los. Deus em Camus é o esquecimento. Semelhante ao alegórico filho pródigo moderno, o filho pródigo de Camus retorna ao lar e encontra tão somente o tormento de uma ausência. Ele estava sozinho, sem ninguém à sua espera. Ou como sua irmã Marta bem conclui ao fim da peça, travando forças com Maria: “É agora que tudo está em ordem [...]. Maria: Ordem, que ordem? Marta: Aquela em que ninguém é reconhecido” (CAMUS, [19--]a, p. 238).

Apesar da clara alusão à emblemática história contada por Jesus nos Evangelhos, é crível destacar que é outro o personagem desta peça a assumir, com maior evidência, o papel que representa Deus. O Velho criado da estalagem, que permanece mudo por quase toda a história, figura também a imagem de Deus gestada pelo pensamento de Camus. Neste ponto, que trataremos adiante, já não bastam somente as referências à parábola evangélica, a ida à filosofia camusiana torna-se, por agora, obrigatória e à luz dela cada personagem pode receber a devida atenção.

## **2.3. Os Equívocos**

### **2.3.1. Do Mundo e de Marta**

A peça *O Equívoco* (ou *O Mal-Entendido*) foi atuada pela primeira vez em 1944. Dividida em três atos, o primeiro remonta à volta do filho pródigo, o segundo explicita a execução do crime e o terceiro esclarece a verdade (CAMUS, 1979a: XVII-XVIII). A história interpela seu público, leitores e expectadores, com seu aspecto trevoso e agressivamente pessimista. Tais sombras são parte do cenário mundial funesto da Segunda Grande Guerra. Alguns trechos acertam a palidez mórbida da Europa em guerra, como quando Maria reclama a seu marido:

[...] Eu desconfio de tudo e todos desde que pus os pés nesta terra onde procuro em vão um rosto feliz. Esta Europa é tão triste! Desde que chegamos nunca mais te vi rir e, quanto a mim, tornei-me desconfiada. Oh! Por que me obrigaste a deixar meu país? Vamo-nos embora, João. Aqui não encontraremos a felicidade (CAMUS, [19--]a, p. 160).

A Guerra, porém, não é o único cenário implícito desta peça. Camus ousou acolher, naquela sombria pousada, sua compreensão acerca do mundo. João, o filho assassinado, era não mais que outro hóspede do mundo. Quando se refere à velha estalagem ou à Europa crepuscular, anoitecida, Camus está a mirar a existência a partir de um espaço físico. O filósofo reconta a história comum dos homens, caídos em um mundo que não lhes é hospitaleiro. Marta carrega o olhar de Camus na dureza que trata seu hóspede irreconhecido:

Mas fique desde já sabendo que está numa casa onde não há refúgio para o coração. [...] E digo-lhe mais: o senhor não encontrará aqui nada que lhe pareça com intimidade. [...] o que lhes reservamos nada tem haver com as paixões do coração (CAMUS, [19--]a, p. 182).

A sensação de Absurdo é levada aos palcos. O Absurdo é nascido dos perenes desejos do coração que não encontram contentamento no mundo – tal como a intimidade ou o conhecimento. O homem mora em um lugar que não lhe proporciona o sentimento de pertença, de familiaridade ou de compreensão. As palavras de Camus em *O Mito de Sísifo* aclaram essa relação: “O Absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. É, no momento, o único laço entre os dois. Cola-os um ao outro como só o ódio pode fundir os seres” (CAMUS, 2013a, p. 34). E mais adiante ele assevera: “[...] sei o que o homem quer, sei o que o mundo lhe oferece e agora posso dizer que sei também o que os une” (CAMUS, 2013a, p. 41).

O homem vem ao mundo à procura de reconhecimento, do pai que corra ao seu encontro, da familiaridade e do desembaraço, no entanto, aos poucos se percebe numa terra estrangeira à qual nunca pertenceu, um estranho na própria casa, como João o diz decidido a deixar aquele lugar: “Mas há de concordar que tudo aqui é misterioso, tanto as pessoas como a maneira de falar. Esta casa é bastante estranha” (CAMUS, [19--]a, p. 198). Camus em seu romance, *O Estrangeiro*, intuiu a mesma prerrogativa: o mundo nos é estranho. João demorara demais para compreender. Seu primeiro equívoco foi pensar que estava em casa.

Marta: De fato, esta casa não é sua, porque ela não pertence a ninguém. E jamais alguém encontrará aqui repouso ou acolhimento. Se ele tivesse compreendido isto mais cedo, ter-se-ia poupado, a ele a nós. Teria evitado que lhe ensinássemos que

este quarto foi feito para dormir e este mundo para morrer (CAMUS, [19--]a, p. 216).

Uma vez que a oposição entre o homem e o mundo fora encenada e posta às claras, os personagens camusianos ganham inteira atenção. Sobre cada um pesam equívocos, e seus papéis interpretam a filosofia de Camus em tato indireto com a tradição dos Evangelhos canônicos. Marta, a saber, é um nome conhecido pelos leitores dos Evangelhos. Conta-se a história das duas irmãs, Marta e Maria. Marta “andava distraída com muitos serviços”, enquanto Maria “assentava aos pés” de Jesus atenta a cada palavra dita. Marta é repreendida por sua ansiedade e Maria elogiada pela sua devoção ao Mestre. Já é sabido que Camus não reproduz simplesmente, de modo desinteressado, os textos sagrados. A Marta camusiana, porém, interpreta propositalmente a ansiedade da Marta bíblica em diversos trechos da peça, como nesse quando diz: “Lá está a mãe outra vez entregue aos seus devaneios... E com tanto que temos a fazer” (CAMUS, [19--]a, p. 185). A Maria camusiana também se mostrará, em oposição à Marta, disposta à religião. No entanto, desta vez, isso se mostrará de nenhuma valia. Nem Marta nem Maria, a narrativa de Camus não possui a melhor parte. Maria será de novo observada à frente. Atentemo-nos à Marta por agora, a personagem talvez mais complexa da trama.

O único fim desejado por Marta e pela Mãe, com os homicídios praticados na pousada, era deixar a cinzenta Europa e reunir dinheiro o suficiente para viver em um lugar ensolarado, do mar bem perto. Marta deixa fluir seus sonhos em direção à Mãe:

Ah, mãe. Quando tivermos muito dinheiro e pudermos abandonar estas terras sem horizonte, quando deixarmos atrás de nós esta cidade chuvosa, e esquecermos este país de sombra, no dia em que enfim estivermos diante do mar com que eu tenho sonhado tanto, nesse dia ver-me-á sorrir! (CAMUS, [19--]a, p. 151).

A morte de João, o filho pródigo camusiano, pelas mãos da mãe e da irmã não foi o único equívoco desta história. Aliás, nestas fantasiosas palavras de Marta mora a apaixonada esperança de uma felicidade ensolarada, e aí está outro de muitos equívocos: na esperança que mede forças com o Absurdo. O Teatro de Camus, em parte, é uma representação do seu pensamento, este posto essencialmente no *O Mito de Sísifo*. Esta peça em especial retrata o primeiro equívoco dos homens, isto é, sua crença de que o Absurdo um dia dará lugar à felicidade. A esperança de que algo pode reconciliar o ser humano com este mundo absurdo, conforme Camus, é um engano cândido.

O grande equívoco, para Camus, é a negação deste mundo, ainda que este seja impiedoso para com as ânsias dos homens. Ambas, mãe e filha, viviam em fuga da realidade, do mundo de sofreres representado pela sombria pousada. Marta tanto quis outra vida sob o Sol, de pés molhados nas franjas do mar, que desprezou como pôde a existência que lhe foi dada. Seu pecado foi sonhar como uma cristã sonha a eternidade sob o Sol. O Absurdo enfim lhe dissera que seu sonho não era razoável e que lhe restava cair de joelhos perante Deus, como Maria o fará. Marta fala a si mesma, desatada em gritos:

Porque, antes de morrer, não levantarei os olhos a implorar aos céus. Nesse país onde se pode fugir, ser-se livre, apertar um corpo contra outro corpo, rolar sobre as ondas, – nesse país defendido pelo mar, os deuses não tem entrada. [...] Oh! Como odeio este mundo em que estamos reduzidos a Deus! Mas eu, [...] eu que não tive aquilo que tinha direito, – não me ajoelharei! (CAMUS, [19--]a, p. 228).

Depois de um despertar abrupto para o Absurdo da existência, ou seja, quando se tornou consciente do assassinato do próprio irmão, Marta compreendeu que o Absurdo não pode ser extirpado ou vencido, ela diz:

Há lugares que, apesar de afastados do mar, têm às vezes durante a noite um perfume de algas trazidas pelo vento. [...] Mas antes de chegar aqui o vento cansa-se muito, jamais terei aquilo a que tenho direito. Ainda mesmo que encoste o ouvido à terra, não ouvirei o embate das ondas geladas ou a respiração cadenciada do mar feliz. Estou demasiado longe do que amo e esta minha distância não tem remédio (CAMUS, [19--]a, p. 227).

Em outras palavras – muito além do mero pessimismo – Marta soube enfim que o mundo absurdo não pode oferecer o que seu desejo quer, não pode saciá-lo. O homem nasce sem sentido de ser e em vão procura no mundo o que lhe falta, isto é a vitória do Absurdo sobre as suas vontades. Marta reconhece-se vencida pelo Absurdo. Suicida-se.

Marta também encarna o equívoco da esperança, totalmente posta no amanhã paradisíaco, que se sobrepõe a vida presente e a moral. De modo que nem o irmão pode ser poupado quando se fita, cegamente, os ideais abstratos de felicidade. O Sol cega aquele que o olha tão fixamente. Esta foi a crítica camusiana ao Socialismo Stalinista que engendrou massacres justificados por ideais abstratos (CAMUS, 2013b, p. 270-271). Marta nada mais vê, a ninguém reconhece e de certo mataria o próprio irmão se este se colocasse entre ela e seu sonho ideal, ainda que o reconhecesse. Sem titubear ela diz: “E o meu sonho põe-me cega para tudo o que me rodeia” (CAMUS, [19--]a, p. 194). Noutro instante, após o assassinato, Marta confessa à Mãe:

Não, não o tinha reconhecido. Não conservava nenhuma imagem dele, e aconteceu o que tinha que acontecer. A mãe foi a primeira a dizer que este mundo não é razoável... Mas a sua pergunta não é completamente injustificada. Neste momento sei que, mesmo que o tivesse reconhecido, isso nada modificaria as coisas (CAMUS, [19--]a, p. 225).

### 2.3.2. De João e da Mãe

A cada personagem competem equívocos primários, de teor filosófico, que como rios deságuam na morte de João, o equívoco que recebe em si as consequências dos outros. João, representando o novo filho pródigo da Modernidade, julga ter responsabilidades para com sua mãe e irmã, cabe-lhe o dever de lhes proporcionar a vida desejada. Outro equívoco seu foi acreditar, pretensiosamente, que suas mãos traziam a felicidade: “Eu vim para aqui trazendo nas mãos a minha fortuna e, se ela é possível, a felicidade” (CAMUS, [19--]a, p. 158). Ou, acreditar que sua volta de alguma forma desfaria as lacunas do Absurdo, e por assim dizer, as carências perpetuadas ao longo de anos na vida daquelas estranhas mulheres: “[...] Eu não tenho necessidade delas, compreendi que elas é que deviam ter necessidade de mim e que um homem nunca está só” (CAMUS, [19--]a, p. 159-160). Camus não deixaria palavras como estas sobreviverem em sua obra sem um desfecho adequado. O assassinato de João, morto por quem deveria amá-lo, provou outro dos seus equívocos, ele se enganou: ele estava só. Assim como a “esperança” de Marta, o “dever” de João também mediu forças com o Absurdo e fora por ele vencido. Sua ridícula morte, fruto do desacerto mais tolo, assalta a consciência revelando a condição ignóbil do homem e traduzindo um universo cuja ordem é a do equívoco e da morte.

O novo filho pródigo de Camus equivocou-se mais do que todos os personagens desta peça. Seu erro mais sutil e ameno – embora para Camus imperdoável – foi sua santa tentativa de tornar felizes aquelas a quem amava. Em quatro falas importantes ao longo da peça ele expressa seu desejo, sempre retomado, de conceder felicidade. João é o rascunho de um Santo sem Deus que será terminado em *A Peste*. O Santo sem Deus é um ser substancialmente moral, todavia descrente da Providência ou até mesmo da existência de Deus. Ele está sozinho com sua bondade. João e Tarrou – o santo do romance *A Peste* – terminam suas histórias vencidos pela morte, com a santidade violentada pelas forças do Absurdo. De modo que, se alguma santidade moral é promovida literariamente por Camus, esta precisa haver sem nada

que a justifique, nem mesmo a felicidade de outrem que, em *O Equívoco*, não passa de uma tola ilusão.

A *Peste* (1947) fora publicada aproximadamente quatro anos depois que *O Equívoco* fora levado aos palcos franceses, tempo suficiente para traçar a imagem mais completa do Santo sem Deus camusiano. O Santo encenado por João ainda continha em si os rastros de uma religiosidade insipiente, ou seja, uma confiança no cuidado divino para com seu destino, como se Deus aprovasse antecipadamente seu indelegável senso de dever. Isso mostrou ser outro dos seus equívocos. A cena é emblemática e, de certo, tinha Deus como alvo. João com a xícara de chá envenenada nas mãos, angustiado por não saber como devia proceder – revelar-se ou manter-se em segredo – recorre ao auxílio do seu Deus, e a quietude do Eterno afronta a fé desse santo. João suplica:

Oh, meu Deus! Fazei com que encontre as minhas palavras ou abandone esta vã empresa, para reencontrar o amor de Marta. Dai-me forças para escolher o que desejo e nunca mais o deixar. (Leva a chávena à boca). Eis a refeição do filho pródigo. Pelo menos far-lhe-ei honra, até a minha partida desempenharei o meu papel (CAMUS, [19--]a, p. 202).

Enganos sobre enganos. Deus permaneceu em seu silêncio. Após rogar aos céus forças para decidir, João bebeu do chá que o faria adormecer para sempre. O filicíneo foi a muda resposta dada – por Deus e por Camus – aos leitores deste drama.

Em *O Mito de Sísifo* Albert Camus ensaia sobre o nascimento do Absurdo. Em *O Equívoco* Camus experimenta sua tese. Quando os sonhos se chocam à crueza abrupta de um mundo desgovernado e indiferente às suas quimeras, nasce então o Absurdo. A desmedida absurda torna irrisórias as poucas medidas desta vida e todo o cotidiano se abala. Assim ocorreu com Marta, a Mãe e, por fim, com Maria. Uma vez contemplado, o Absurdo exige do homem uma escolha ante três alternativas: a primeira delas é o suicídio. A segunda opção é o suicídio filosófico<sup>3</sup> que consiste na fuga do Absurdo por caminhos metafísicos que transitam desde a religião a outras formas de deificação, ideológica, política ou filosófica. A terceira opção é dar segmento à vida esgotando-a e prolongando-a o possível, mesmo destituído de certezas, de sentido ou de absolutos que se amparem além da frágil razão humana. Esta terceira opção resume-se na Revolta que resiste ao Absurdo, convive com ele, porém, sem

---

<sup>3</sup> Cf. CAMUS, A. O suicídio filosófico. In: \_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013a. p. 39-57.

esperanças de vencê-lo. Em suma, conforme a tese de Camus, uma escolha precisa ser feita. E cada personagem representa uma possibilidade vivencial perante a constatação do Absurdo.

Marta abraçou o Absurdo de tal modo que viu nele a única regra desta vida, conformada com a morte do irmão, ela acrescenta uma parte de desilusão ao desespero de Maria:

Sim vou deixá-la, isso será um alívio para mim, pois não suporto o seu amor e o seu pranto, mas não posso morrer deixando-a com a ideia de que tem razão, de que o amor não é inútil e que isto foi um acidente. É agora que tudo está em ordem. É preciso que se convença disso (CAMUS, [19--]a, p. 238).

A obra de Camus testemunha a favor desta última ponderação de Marta, embora negasse o suicídio, provavelmente esta fora uma lição que o filósofo desejou legar ao seu público.

A Mãe também esbarrou ferozmente com o Absurdo da existência. Ela já o intuía anteriormente, dizia-se, no início da peça, inclinada à religião. Mas foi a dor do assassinato equivocado do filho que violou o hábito e soprou a neblina do cotidiano para desnudar o Absurdo, a Mãe diz: “É verdade que continuei. Mas vivi assim por hábito, o que em nada difere da morte. A dor era o suficiente para transformar tudo. E foi justamente isso o que o meu filho veio fazer” (CAMUS, [19--]a, p. 223).

Cabe nesta Mãe todo um grupo de pessoas ordenadas e protegidas pelo dossel do hábito. Contanto, rompida a rotina, a Mãe não suportou contemplar por muito tempo o Absurdo. A religião não lhe serviu e ela optou pelo suicídio, deixou-se levar pelas mesmas águas que afogaram o filho que não soube reconhecer. Uma escolha precisava ser feita. A opção pela Revolta foi oferecida à Mãe, ela a recusou. A luta revoltada contra uma existência vazada pelo assassinato do próprio filho lhe pareceu insuportável, a Mãe recusa-se à Revolta: “[...] Não penso absolutamente em nada e muito menos na revolta. Creio que soou a hora do castigo, aquela em que todos os assassinos ficam como eu, vazios por dentro, sem futuro possível. É por isso que os suprimem, pois não prestam para nada” (CAMUS, [19--]a, p. 222).

Apesar da escolha pelo suicídio, antes deste ato equivocado, a Mãe expôs em curtas palavras o que parece ser a única mensagem positiva, ou de convivência com o Absurdo, deixada por Camus nesta peça substancialmente pessimista. Tardamente, a Mãe reconhece uma trêmula luz de salvação no emaranhado de Absurdos: “Isso prova que há forças inegáveis num mundo em que tudo se pode negar e que nesta terra em que nada é seguro, também temos

nossas certezas. [...] O amor duma mãe pelo seu filho é agora a minha única certeza” (CAMUS, [19--]a, p. 221).

Depois da perda do filho, de nada mais serviu para aquela Mãe a descoberta da tão rara certeza. De certa forma e por fim, não há salvação no reino teatral de Camus.

### 2.3.3. *Le Dieu Caché*<sup>4</sup> – Maria e o Velho criado

Nem Marta nem Maria, e nem nenhum outro personagem, a todos coube equívocos, em Camus não há a melhor parte. O Velho criado, porém, não participa ativamente da trama, a ele não competem enganos, nem mesmo falas, exceto as últimas palavras do espetáculo, o “não” que ensurdeceu a fé de Maria quando ela pedia por ajuda. No Velho criado reside o impressionante mistério desta tragédia. Ele atravessa as cenas, como que imperceptível aos personagens, e quando raramente é interpelado sua presença se confunde com ausência. Assim ele é descrito já na cena segunda do ato primeiro: “[...] (João entra. Pára, olha a sua volta e dá pela presença do Velho atrás do balcão.) João: Não está aqui ninguém? (o velho olha para ele, levanta-se, atravessa a cena e sai)” (CAMUS, [19--]a, p. 156). Ao mesmo tempo em que está sempre a observar em silêncio e inerte, o Velho criado não é ninguém. Isto é, uma presença facilmente confundida com uma ausência.

Depois de vê-lo por outra vez passear pela cena, João pensa está a lidar com um mudo, Marta assevera que o Criado não sofria de mudez, apenas falava o indispensável. João lhe atribui outra característica: “Em todo caso, tem o ar de quem não escuta o que se lhe diz” (CAMUS, [19--]a, p. 168). O retrato do Velho vem aos poucos a se formar: de um mutismo quase nunca interrompido, de uma surdez desatenciosa para quem a ele se volta, a figura de alguém que observa enquanto passeia pelo palco – ou pelo mundo – como um expectador que nada pode intervir no curso da história, e ainda se pudesse de certo não o faria por indiferença.

João estava sozinho no seu quarto de hotel, indeciso sobre o que fazer, conquanto sua mãe e irmã para ele tenham se fechado, não sabia como lhas conceder felicidade. Sentia brotar de novo a velha angústia da falta de respostas, do medo da solidão: “Bem sei do que se trata. É o medo da eterna solidão, o receio que não haja uma resposta” (CAMUS, [19--]a, p. 199). O filho pródigo de Camus encena o homem acuado pelos seus medos, faminto por clareza e respostas que lhe assegurem um mínimo de certeza. Nesta angústia que antecede toda decisão

---

<sup>4</sup> Em tradução livre: O Deus oculto.

que precisa ser tomada no vazio do desconhecido, João faz seu chamamento alegoricamente por meio de uma campanha, ele pede por respostas e o instante é descrito dessa forma por Camus: “(A porta abre-se. Aparece o velho criado, que permanece imóvel e silencioso). João: Desculpe, não é nada. Era só para saber se alguém responderia, se a campanha tocava. (O velho olha-o, depois fecha a porta. Os passos afastam-se)” (CAMUS, [19--]a, p. 200). João continua a fala, percebe que nenhuma resposta lhe foi dada pelo Velho que permanece mudo: “A campanha toca, mas ele não diz uma palavra. Isto não é uma resposta. (Olha o céu). As sombras acumulam-se. Em breve vão invadir toda a Terra. Que fazer?!” (CAMUS, [19--]a, p. 200). Sem respostas, vendo somente a escuridão crescente nos céus, João caminha para morte no mesmo estado em que adentrou neste mundo, sem saber o que fazer. Ademais, a imobilidade e o silêncio do Velho são novamente enfatizados por Camus. O Velho fecha a porta para aquele que clama por respostas. E os seus passos se afastam deixando o santo João novamente sozinho. Camus fia lentamente um manto de mistério inaudito nas inesperadas aparições do Velho criado.

Lançado nas águas do ribeiro o corpo adormecido do viajante, satiricamente seu irmão, Marta deixou-se possuir pelo entusiasmo de quem se vê próxima do seu sonho. Já sentia a turba do mar bem perto quando o Velho, mudo, apanha o passaporte do hóspede assassinado e mostra-o, aberto, para Marta. A verdade fora revelada. O morto era seu irmão. Ao apontar o equívoco, o Velho pôs fim à brevíssima felicidade de Marta. Assim, ele assoma, ao silêncio e à quietude, o sadismo.

A trama caminha para o fim, e neste tornar-se-á nítida a imagem representada pelo Velho criado. Camus iniciou sua peça com o retorno do filho pródigo e a encerrou com o enfrentamento, de inspiração evangélica, entre Marta e Maria. Nos últimos instantes de diálogo, que precedem o seu suicídio, Marta verte de si toda a revolta metafísica dos homens, escarnece de Deus e deste mundo opaco onde ele a jogou: “Saiba que nem para ele nem para nós, nem na vida nem na morte existe pátria ou paz. Porque não se pode chamar de pátria a esta terra estreita, privada de luz, onde damos de comer a animais cegos” (CAMUS, [19--]a, p. 239). Maria, por outro lado, ao saber da morte do marido, seu desespero despertou o sentimento religioso que ela habitava e ela, como no Evangelho, quedou-se aos pés do sagrado. Ela cai de joelhos e clama pela ajuda divina. Este foi o seu único equívoco. Maria decidiu-se, em sua sofreguidão, pelo que Camus chama de suicídio filosófico, ou seja, a segunda opção daquele que um dia contemplou o Absurdo da existência. Diferindo-se de Marta e da Mãe que optaram pelo suicídio do corpo, Maria nega sua razão e salta para o absoluto – o aspecto intangível da religião acessado somente em arroubos de fé. Se se tratasse

de um relato bíblico, de certo o pano cairia e a história terminaria com vestígios de esperança. Todavia, as súplicas de Maria nunca serão atendidas e neste ponto o Velho se revela. Maria chorosa em suplícius:

Oh, meu Deus, não posso viver neste deserto! É a vós que eu falarei, e saberei encontrar as minhas palavras. (Cai de joelhos). É a vós que eu me entrego. Tende piedade de mim. Velai por mim. Escutai-me, Senhor, dai-me a vossa mão. Tende piedade dos que se amam e estão separados (CAMUS, [19--]a, p. 240).

Depois dos rogos de Maria, a última cena se inicia. O Velho entra e fala pela primeira vez no desenlace teatral: “Chamou-me?”. Maria novamente implora por ajuda. O Velho num tom nítido e firme encerra o espetáculo dizendo: “Não!” (CAMUS, [19--]a, p. 240).

Maria recolhe, em suas palavras de aflição, as orações dos homens por vez imersos neste mundo onde os que se amam são separados. Porém, não é um simples criado que recusa ajudá-la, é Deus quem diz o enfático “não!”. No silêncio do Velho criado – sabedor de cada equívoco – Camus desenhava literariamente o retrato do Deus, visto pelos seus olhos. A Revolta de Camus diante da vida absurda dos homens trouxe Deus de volta à existência em sua peça, tão somente para acusá-lo de mutismo, surdez, afastamento, sadismo, paralisia e indiferença. Inspirado nas escrituras sagradas, suas histórias germinais, Camus arroga hereticamente os novos atributos de Deus, representados na figura de um Velho cuja presença se confunde com ausência.

Deus esconde-se entre as cenas do teatro, enquanto o homem segue confuso, sem respostas, e terrivelmente assolado pelo trágico da existência. Deus passeia entre os homens, inativo, enquanto uma família consome-se em assassinatos e suicídios. E quando enfim Deus finalmente fala, como quando veio à Maria, ele diz um “não” dilacerador às vãs orações dos que sofrem. O silêncio de Deus que perpassa toda a tragédia, sua inatividade e desinteresse, soa como um reverberante “não”. Um “não” certo, porém inaudito uma vez que, para Camus, Deus não fala. No mutismo Albert Camus representa a sua imagem de Deus, aliás, uma icônica representação, pois o silêncio é mais cruel do que a inexistência.

Marta e Maria sinalizam a tensão pessoal de Camus no que toca “a questão Deus”. Marta encarna sua Revolta contra os céus, denuncia a ausência divina nesse turbilhão de equívocos, de mal-entendidos e de destinos infalivelmente a caminho do trágico. Enquanto João busca inutilmente por respostas e finda encontrando-se com a morte inesperada, Marta revolta-se contra a morte, e por assim dizer, contra a condição absurda dos homens. Ela zomba quando diz à Maria: “Agora seu marido conhece a resposta, essa medonha casa onde

ficaremos enfim apertados uns contra os outros” (CAMUS, [19--]a, p. 239). Maria, entretanto, exprime o modo como a religião é um objeto cortante na reflexão de Camus. Ele a repele com suas críticas, ao mesmo tempo em que não a deixa como questão a ser considerada. A ausência de Deus, em *O Equívoco*, fere as entranhas do ser – ela é prova do Absurdo. Ou de outra: Deus é o Absurdo, pois o homem muito o quer e não o tem.

A parábola do filho pródigo que outrora serviu para anunciar um novo Deus, sem dívidas ou pagas, um Deus semelhante a um pai rico e de carícias fartas, agora anuncia a sua ausência ou sua morte. Diz somente do vazio encontrado pelo filho em seu retorno. Uma ausência que lacera o homem moderno tardio, brilhantemente posta em cartaz no Teatro do Absurdo.

#### 2.3.4. De Pascal e da pedra

A volta de Camus aos textos sagrados, tendo-os em vista para ressignificar seus conteúdos, aponta para o reuso da tradição com fins de desautorizá-la. Todavia, Camus não esgota suas fontes tão somente nas escrituras, sua leitura do filósofo Blaise Pascal fora outra herança que trazia consigo. Aproximar Camus de Pascal é como seguir dois afluentes unidos como um só até certo ponto, porém, à frente, separados seguindo caminhos totalmente opostos. *Le Dieu Caché* foi um termo empregado por Pascal quando este tencionava referir-se ao Deus *absconditus*, isto é, o Deus escondido, encoberto, misterioso ou oculto intuído pela escola literária do Profeta Isaías: “Verdadeiramente tu és o Deus que te ocultas, o Deus de Israel, o Salvador” (Isaías 45:15).

Pascal serviu-se da expressão para fazer distinção entre aqueles aos quais Deus se revela – pois o buscam de todo o coração – e aqueles para os quais Deus se esconde – porque o repelem no endurecimento de seus corações. Deus a uns cega e a outros abre os olhos. Assim ele se vela e se desvela quando bem quer e para quem quer (PASCAL, 2001. Laf. 427; Bru. 194, p. 165). A premissa de Pascal explicaria o universo dramático de Camus, especialmente o silêncio e a ausência divina. Em termos alegóricos, Deus não correu ao encontro do seu pródigo filho, terno com abraços – não o reconheceu e nem se deixou reconhecer –, porque não aprovou revelar-se amorosamente para homens tão vis e de coração tão endurecido. *Le Dieu Caché* em Pascal explicaria esse ocultamento de Deus para com Marta, João e a Mãe, mas não para com Maria enquanto esta rogava pelo socorro divino. Entretanto, a peça de Camus fora escrita para os seus próprios fins, não cabe explicá-la com referências a Pascal. O que se pode elucidar mais acertadamente é que *Le Dieu Caché*, em

Camus, apresenta-se distinto ao significado empregado por Pascal. O pensamento camusiano interrompe-se frente um profundo abismo, nem bom nem mau, tão somente opaco, inerte e incompreensível. Deus é abismo para Camus. Por não se dar a conhecer, mas por ser desejado, Deus para Camus não é inexistência, é ausência.

Por vezes Albert Camus prestou-se a imaginar o mundo dividido entre bons e maus, eleitos e condenados, ou seja, aqueles a quem Deus se escondia e aqueles a quem Deus reconhecia. Entretanto, o apelo humanista de Camus não lho permitiu tal polarização e onde os religiosos viam bons e maus, Camus via vítimas e nada mais. O herói de *A Peste*, o doutor Rieux, fala pelo seu autor: “Sinto-me mais solidário com os vencidos do que com os santos” (CAMUS, 2013c, p. 222). O biógrafo Chavanes conta um curioso e fronteiro episódio da vida de Camus:

Em 1959, alguns meses antes de sua morte, Camus declarou ao pastor de Lourmarin e à sua esposa: “Vocês os crentes, vocês são eleitos, é por isso que eu estarei sempre do lado dos outros”. A esposa do pastor lhe respondeu: “Os homens, muito frequentemente, são decepcionantes. Apenas Deus não o é”. Após um instante de silêncio, Camus lhe perguntou: “Você está segura disto?” (CHAVANES, 1990, p. 126, tradução nossa).

*Le Dieu Caché*, em Pascal, é a categoria divisória pela qual os homens são separados entre crentes e descrentes em Deus. *Le Dieu Caché*, em Camus, é a categoria unificadora que junta todos os homens na mesma condição, a de vítimas. Todos, inocentes e culpados, são vítimas esmagadas pelo peso da ausência de Deus.

Para corrigir possíveis interpretações errôneas, diferenciar Camus de Pascal através das suas percepções do sagrado não implica asseverar a superioridade do pensamento camusiano se comparado ao pascaliano. Pascal, por sua vez, também reflete uma sensibilidade para com os nuances do Absurdo, como nesta amostra de sua filosofia:

Não sei quem me colocou no mundo, nem o que é o mundo, nem o que sou eu mesmo; estou numa ignorância terrível de todas as coisas; [...] Só vejo infinidades por todas as partes, que me encerram como a um átomo e como a uma sombra que não dura senão um instante sem retorno. Tudo que conheço é que devo em breve morrer; [...] Como não sei de onde venho, também não sei para onde vou; só sei que, ao sair deste mundo, caio para sempre no nada, ou nas mãos de um Deus irritado, sem saber qual dessas duas condições deve ser eternamente o meu quinhão. Eis aí o meu estado, cheio de fraqueza e de incerteza (PASCAL, 2001. Laf. 427; Bru. 194, p. 167-168).

Tais palavras são e não são de Pascal: são por ele se apropriar delas para fundamentar seu argumento a favor da fé cristã e não são por ele está apresentando a visão de mundo

cunhada pelos filósofos e ateístas do seu tempo. Pascal está em embate com os mesmos. Ele relata tais conclusões acerca da vida e da religião, as combate, porém não as nega. O espírito religioso de Pascal não encobriu as contradições da realidade e talvez até as tenha feito mais evidentes. Nesta altura do pensamento, ambos os filósofos, Camus e Pascal, estão de acordo e afluem na mesma correnteza. Todavia, sem saídas para esta vida e sendo razoável a seu ver, Pascal apostou na fé e noutra vida porvir. Seu método de combate às inspirações ateístas não é negá-las em veracidade – negá-las seria desonestidade intelectual –, mas recusá-las em nome de uma possibilidade de felicidade, recusá-las por razões de fé, razões existenciais e práticas. Portanto, sendo a vida presente um aglomerado de misérias sem sentido, continua Pascal,

Reflita-se a esse respeito, e diga-se em seguida se não é indubitável que não existe bem nesta vida a não ser na esperança de outra vida, que não se é feliz a não ser na esperança de outra vida, que não se é feliz a não ser na medida em que nos aproximamos dela e que, como não haverá mais infelicidades para aqueles que tinham uma inteira confiança na eternidade, não há tampouco felicidade para aqueles que não têm sobre isso nenhuma luz (PASCAL, 2001. Laf. 427; Bru. 194, p. 167).

Quando Kierkegaard<sup>5</sup> perguntou o que seria a vida, sem uma esperança na eternidade, senão o desespero? Camus, sem temor ou tremor, respondeu-lhe sem furtos: a vida é desespero! (CAMUS, 2013a, p. 49-50). Também é possível especular, a partir da filosofia camusiana, uma resposta a Pascal: Se o único bem desta vida é a esperança numa outra futura, não há bem algum nesta vida. Não há desgraças a mais para os que creem e nem felicidades a mais para os que não creem. Correto, todos, crentes e descrentes, estão sob o mesmo quinhão de misérias.

O sacrifício em Camus consiste em não negar este mundo, depois de tê-lo contemplado em sua nudez absurda. E o preço pago pela não negação do sofrimento ou do mundo é a perda da ilusão de que uma felicidade ainda está por chegar. Camus, porém, entra em acordo com Pascal quando este adverte que nisto, no ateísmo, não há motivos de alegria e muito menos de orgulho. Assevera Pascal:

Têm a pretensão de nos ter alegrado ao dizer-nos que consideram que a nossa alma não é mais do que um pouco de vento e de fumaça, e ainda dizer-nos isso num tom de voz orgulhoso e contente? Seria isso algo a se dizer alegremente? E não seria algo a se dizer tristemente, pelo contrário, como a coisa mais triste do mundo? (PASCAL, 2001. Laf. 427; Bru. 194, p. 170).

---

<sup>5</sup> KIERKEGAARD, Soren. *Temor e tremor*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009, p. 65.

O pessimismo dolorido que sonda *O Equívoco*, seus desfechos cruentos e desesperadores, sua Revolta sem encantos e sem prazer, foi a forma de Camus falar da ausência de Deus como sendo a mais triste das notícias.

Ao fim da peça, afundados neste mar de angústias sem fim, Camus nas palavras de Marta indica uma pequena proposta de vida – que já fora notada em seu romance *O Estrangeiro* –, não uma salvação, mas uma forma de sobreviver neste mundo atroz e sem Deus. Marta aconselha em suas últimas palavras antes do suicídio:

Peça ao seu Deus que a faça semelhante à pedra. É a felicidade que ele toma para si, a única felicidade verdadeira. Faça como ele, torne-se surda a todos os gritos, regresse à pedra enquanto é tempo. Mas se se sente demasiado covarde para entrar nessa paz obscura, então venha juntar-se a nós na nossa casa comum (CAMUS, [19--]a, p. 240).

O retorno à pedra, surda, muda e indiferente, é a única luz de otimismo no cenário dos equívocos. Camus, de outro modo, diz aos homens que eles sejam como Deus é – como uma pedra.

### **3. *Calígula* – feito à imagem dos deuses**

#### **3.1. O Despertar do Absurdo**

Apesar da clara alusão histórica, que remonta aos primeiros séculos e ao faustoso Império Romano, o *Calígula* teatral camusiano equivale a um moderno forjado no XX. Ele espelha a imagem do europeu idealista de outrora que, de susto, vê-se ante a última verdade que escapou a Modernidade: “Os homens morrem e não são felizes” (CAMUS, [19--]a, p. 19). Em sua busca pelos sinais do Absurdo naqueles que o antecederam, Camus reconheceu esta verdade em renomados pensadores modernos e os aparentou, perpetuamente, pelo sentimento de Absurdo que lhes é comum:

De Jaspers a Heidegger, de Kierkegaard a Chestov, fenomenólogos a Scheler, no plano lógico e no plano moral, [...]. Não importa quais sejam ou tenham sido suas ambições, todos eles partiram do universo indizível em que reinam a contradição, a antinomia, a angústia ou a impotência (CAMUS, 2013a, p. 35).

Em termo lítero-dramático, o personagem *Calígula* fizera parte indiscriminada desta família de espíritos absurdos, partira da mesma angústia original, do mesmo espaço vazio em

que todos estes caíram. O espetáculo se inicia com o despertar de Calígula para o Absurdo, que se fez notado a partir da morte de Drusilla – sua irmã amante. A corte romana enganara-se ao amarrar tão depressa o estado do Imperador à dor do luto sofrido, mais do que pesar, o jovem Caius Calígula fora apresentado à incômoda visão do nada reconhecida desde então na impermanência de todas as coisas – bem como na face gélida da amante. Caius ressalva: “Juro-te que esta morte não quer dizer nada, apenas significa uma verdade que torna a Lua necessária. Uma verdade muito simples e muito clara, talvez um pouco estúpida, mas difícil de descobrir e pesada de suportar” (CAMUS, [19--]a, p. 19). Drusilla morta nada significava além do fato e do luto. Contanto, por aquela fresta de dor Calígula via a estúpida verdade da vida – nada mais absurdo – os homens morrem sem conhecer a felicidade.

Em ato primeiro, os palacianos disparavam entre si as prováveis causas do mal súbito que de repente atingira aquele jovem Imperador romano que até ali – até a inesperada morte da irmã – fora de fato o mais perfeito Imperador que Roma conheceu. Entretanto, o mal que acometera Calígula, nos seus tenros vinte e nove anos, pouco remetia às peripécias do amor – como haviam imaginado os patrícios –, ao mal das mulheres que ao longo dos tempos adocece os rapazes mais sensíveis, afinal “é uma doença do gênero das que não poupam nem os inteligentes nem os estúpidos” (CAMUS, [19--]a, p. 9). Helicon, o fiel conselheiro do Imperador, estava certo: o amor não se furta nem mesmo aos Césares. No entanto, amar Drusilla e depois perdê-la somente preparou Calígula – derrubou-lhe do cavalo – para seu encontro febril com a finitude da existência. O mal que acometera o César, no teatro camusiano, não foi outro senão o da clarividência, da lucidez impetuosa de fitar a impermanência e dela não tirar os olhos.

Ao vê-se em frente a morte – que o olhava de volta pelos olhos de Drusilla –, como um existencialista moderno, o jovem Caius tecera sua filosofia com base na evidência da transitoriedade. Privando-se conscientemente das ilusões, Calígula deixara eclodir a realidade desnuda que com frequência necessita-se esconder para se viver com sanidade. Em Roma, entretantes, o tempo das ilusões havia chegado ao fim, uma vez que Caius – como um zeloso pedagogo – fará com que todos vejam o que ele vê e, como um ébrio devoto, espalhará sua verdade absurda até os confins do Império.

O método de Calígula, e de Camus por assim dizer, é reproduzir a existência sem escamotear-lhe a crueza, de sorte que ao refletir acerca da justiça em um banquete com patrícios, ele trará à vida sua filosofia do absurdo:

A propósito de justiça: vai ser preciso despacharmo-nos porque tenho uma execução à minha espera. [...] Rufius é o cavaleiro que deve morrer. (Pausa). Não me perguntam a razão por que deve morrer? (Silêncio geral. [...]) Bem, vejo que vos estais a tornar inteligentes. (Rói uma azeitona). Já sois capazes de compreender que não é necessário ter-se feito qualquer coisa para se morrer (CAMUS, [19--]a, p. 49 *grifo nosso*).

A descoberta do jovem Imperador equipara-o contextualmente ao homem do XX, é o desvelar de um cosmos cruel e demente onde a morte e a justiça não se comunicam, menos ainda dependem uma da outra. A crueldade insana de Calígula, propositalmente encenada, imita com detalhes a apatia do mundo, reproduz a ridícula sina dos homens. Se o bem e o mal são medidas humanas, que nada pesam em face da morte, zombar da virtude é um ato lógico num universo injustificável.

Para o Absurdo foi que Calígula despertou, viu-o habitar uma realidade irreparável – uma que nem todo o poder desse mundo pode remi-la – e Caius o sabia muito bem ao notar:

Que me interessa ter firmeza nas mãos, para que me serve esse poder tão espantoso, se não posso alterar a ordem das coisas, se não posso fazer com que o Sol se ponha a oriente, e com que decresça o sofrimento, se não posso impedir os seres de morrer? Não Cesónia, não podendo agir sobre a ordem do mundo, é indiferente que durma ou continue acordado (CAMUS, [19--]a, p. 33).

Até o homem mais poderoso do mundo vê-se frágil, como uma criança impotente, diante da força esmagadora da morte, dos astros, do sofrimento, e por assim dizer, da ordem demente do mundo. Achando o seu Imperador – aclamado como um Deus por toda a Roma – a chorar como um infante qualquer, Cesónia aproxima-se e tenta compreendê-lo, Calígula irritadiço de súbito desvela seu pensamento: “Os homens choram porque as coisas não são como deviam ser” (CAMUS, [19--]a, p. 32). Nota-se que, cuidadosamente, Camus faz caber suas conceituações filosóficas no enredo teatral, suscitando da boca do próprio Calígula a síntese essencial do Absurdo.

Acordar de repente em um mundo irreconciliável, cuja soma do sofrimento permanece a mesma em todas as eras, revelou ao jovem Imperador a lógica absurda que opera na existência. Roma sofreu tão somente porque Calígula acreditou, fielmente, naquela nova filosofia ao ponto de vivê-la e lha impor até onde se estendia seu poder. Calígula tornou-se sua própria filosofia encarnada, tão absurdo e insano quanto a existência que com tamanha verossimilhança representava. Uma vez desperto para o Absurdo, conhecida a tessitura indesatável da existência, de olhos abertos Calígula manter-se-á radicalmente lógico – portar-

se-á idêntico à injustiça do mundo que o concebeu – sem se permitir uma única piscadela de ilusão.

Num ímpeto de perturbação, o Imperador revela a um intendente seu traçado: “Em suma, decidi ser lógico e, já que tenho o poder, vocês vão ver o que a lógica vos vai custar. Exterminarei os contraditores e as contradições” (CAMUS, [19--]a, p. 28). O poder ilimitado do César lhe permitirá impor aos seus súditos a mesma lógica absurda da existência, de forma a desfazer as contradições entre o real e as aparências oficiais. Ou, em outras palavras, o Imperador decretou que em Roma, como ele, ninguém mais dormiria nos cenários familiares da fé, do amor, da arte, da ignorância ou de qualquer outra forma de fuga do Absurdo. No ensaio adiante, Camus robustece e elucida o que ocorrera com este seu personagem:

Existe um fato evidente que parece absolutamente moral: um homem é sempre vítima de suas verdades. Uma vez que as reconhece, não é capaz de se desfazer delas. Precisa pagar um preço. Um homem consciente do absurdo está ligado a ele para sempre (CAMUS, 2013a, p.42).

O pecado de Calígula foi, tão só, acreditar de fato. Camus subverte a compreensão histórica consensual do maníaco Imperador romano – do sanguinário ensandecido –, tornando-o vítima inelutável de uma verdade absurda da qual não pôde escapar. Somente a partir deste ponto de resolução – deste acordar indelicado – a ficção camusiana se confundirá propositalmente com a história do jovem Imperador que empreendeu a insanidade em Roma e o fez com demasiada violência. O Calígula da história e o Calígula teatral camusiano se desencontram por um simples desvio hermenêutico, aquilo que a história viu como a loucura doutro César, Camus viu como uma exata imitação da vida.

### **3.1.1. O Imperador pedagogo**

A posição de Imperador não somente lhe proporcionaria experimentar os abismos da lucidez – testar os limites do homem coexistindo lúcido em face do nada – como lhe permitiria submeter Roma, pela força, à mesma condição ignóbil, à mesma verdade abjeta. Por três anos Calígula ensinou aos romanos a verdade cruel que aprendera com a morte e em conversas com cadáveres que se ajuntavam ao seu redor, dizia ele, “Não estou bem senão com os mortos” (CAMUS, [19--]a, p. 131). Disposto a viver e a fazer viver a lição de que fora vítima, ele conferiu a si uma missão pedagógica:

Então, é porque tudo à minha volta é mentira, e eu, eu quero que se viva a verdade! E, justamente, tenho meios para os obrigar a viver na verdade. Porque eu sei o que lhes falta, Helicon. Eles estão privados do conhecimento, porque lhes falta um professor que conheça aquilo que ensina (CAMUS, [19--]a, p. 20).

Calígula viu-se este professor, nascido desta experiência dilaceradora com a verdade. Toda Roma dormia em um universo carregado de razões falseadas, em um mundo em que sentidos frágeis ainda sabiam justificar o sofrimento ou mesmo a morte, de repente alguém acorda e este que despertou não deixará ninguém dormir outra vez. Ele perseguirá as mentiras que sustêm a vida e dismantelará hábitos que calam angústias. Em Roma, por três anos, Calígula fez imperar ao seu lado a verdade, conquanto suportá-la mostrou-se um jogo desumano.

O literato Cherea, único opositor de intelecto à altura de Calígula, arrazoa numa conspiração os perigos deste método impassível: “Ele põe o seu poder ao serviço duma paixão [...] ameaça-nos no que temos de mais profundo. [...] O que é insuportável é ver dissipar-se o sentido desta vida, ver desaparecer a nossa razão de existir. Não se pode viver sem razão” (CAMUS, [19--]a, p. 42). Para mostrar-lhes toda agudez do Absurdo, o César tocou naquilo que de mais profundo o homem preserva, o sentido de existir. Tomar-lhes algo assim tão fundamental acendeu a fúria de muitos, inflamou conspirações que não se deterão até que se possa “reencontrar a paz num mundo de novo coerente” (Cherea: CAMUS, [19--]a, p. 43). Tão grave o lugar do sentido, que mesmo o César sofrerá as consequências de tirá-lo e colocar o nada em seu lugar. Imperturbável Cherea adverte-o: “Tu és inconveniente para todos. É natural que desapareças” (CAMUS, [19--]a, p. 99).

Conhecidamente versado nas obras de Nietzsche, em *O Homem Revoltado* Camus desnuda a presença do pensamento nietzschiano nos ímpetos de seu personagem principal<sup>6</sup>. É mister notar que Calígula fora vítima de arroubos de lucidez impetuosa que o assemelham a um moderno europeu. Camus, da efusão da vasta obra nietzschiana, captura e abrevia o tono do método nietzschiano, levando-o aos palcos em *Calígula*. A passagem seguinte realça uma espessa intertextualidade entre a leitura camusiana de Nietzsche e o espetáculo teatral. Assevera acerca do filósofo alemão:

Em vez da dúvida metódica, ele praticou a negação metódica, a destruição aplicada de tudo aquilo que ainda esconde o niilismo de si próprio, dos ídolos que

---

<sup>6</sup> Em artigo, *Combate ao Niilismo e ao Totalitarismo em Camus*, o professor Emanuel Germano estabelece outras aproximações deste teor entre Nietzsche e Camus, além de ressaltar a possível crítica de Camus, inserida em *Calígula*, a conceitos nietzschianos. Vale conferir também ARNOLD, J. *La poétique du Premier Caligula, Camus lecteur de Nietzsche, Cahier Albert Camus 4*. Paris: Gallimard, 1984.

escamoteiam a morte de Deus. ‘Para erigir um santuário novo, é preciso demolir um santuário, esta é a lei.’ Aquele que quiser ser criador no bem e no mal deve, segundo ele, em primeiro lugar destruir os valores (CAMUS, 2013b, p. 87).

Fosse *Calígula* mais do que teatro, seria a negação metódica posta em realidade. Em termos de negação de valores e desobstrução do niilismo, Calígula é a mente de Nietzsche acrescida de todo o poder de um César. Empreendendo demolir santuários, do início ao fim do espetáculo, Calígula vai perseguir – como um cão de caça – os valores que outrora respeitava, desde a religião ao amor. Derribar os ídolos e avolumar o sofrimento ensinará a Roma, e ao jovem Cipião, sobre o vazio existencial que ideais e valores escondem.

Com perícia metodológica, o Imperador mestre aplicará sua pedagogia da dor. Certa feita, informado sobre a deficiência no Tesouro, Calígula manda à morte aleatoriamente uma multidão de romanos com o objetivo de apossar-se dos seus bens por herança. Caius jogava com as mesmas cartas do real, sem escamotear e nem valorar, apeteceu-lhe ensinar-lhos a consistência de sua lógica:

A ordem das execuções não tem, efetivamente, nenhuma importância [...]. Notai, além do mais, que não é mais imoral roubar diretamente os cidadãos do que lançar taxas indiretas sobre os gêneros de consumo dos quais eles se não podem privar. Governar é roubar, toda a gente o sabe. Mas há maneiras, e maneiras. Por mim, roubarei francamente (CAMUS, [19--]a, p. 27).

Nos ditames do César, Camus mimetiza a ordem do mundo em um palco parisiense: a morte que porta-se com indiferença e a injustiça velada dos governantes. Movendo, como que por linhas ocultas, cada ato do histórico Imperador romano, Camus representa no microcosmo do teatro o cosmos cruel que asila em seu pensamento. Noutro súbito de incoerência, o César decreta impressionante absurdo:

Digo que vai haver fome, amanhã. Toda a gente conhece a fome, é um flagelo. Amanhã haverá um flagelo... que farei cessar quando me aprouver. (Explicando aos outros). É que apesar de tudo, não tenho muitas maneiras de provar que sou livre. É-se sempre livre à custa de alguém (CAMUS, [19--]a, p. 57).

Inspirado nas tragédias naturais, dosando a mesma conta de indiferença, o desígnio do jovem Imperador fez-lho à semelhança de um Deus – um Deus à Camus – de arbítrio perverso e amoral. O macrocosmo é diminuído e feito caber numa pequena amostra teatral – a encenação da crueldade dos deuses. Calígula ministra àqueles que ainda não o compreenderam: “O erro de todos esses homens é não acreditarem suficientemente no teatro.

Se não fosse isso saberiam que a qualquer homem é permitido representar as tragédias celestes e tornar-se deus. Basta endurecer o coração” (CAMUS, [19--]a, p. 87-88). Cada revés suscitado por desatinos lógicos não passa de encenação com fins instrutivos de um Imperador pedagogo. Entrementes, com sangue Calígula escrevia parábolas, com dor ilustrava a existência. Até seus opositores reconheciam seu dom maldito de educar: “Reconheçamos, ao menos, que este homem exerce uma inegável influência. Obriga a pensar. Obriga a toda gente a pensar. Insegurança, eis o que o faz pensar” (CAMUS, [19--]a, p. 112).

Nas tessituras deste evangelho absurdo, havia ainda de compor outra parábola blasfema. A fim de ilustrar a essência dos deuses, expô-los com verossimilhança, Calígula tornar-se-á à imagem deles – como os veem os modernos –, a figura opaca de um demônio. Enquanto assistia o avançar da loucura, sua velha amante Cesónia o inquire. Como um maduro professor, Calígula a responde com a nitidez do pensamento: “Cesónia: Não te reconheço. Estás a brincar, não é verdade? Calígula: Não, exatamente, Cesónia. Trata-se de pedagogia” (CAMUS, [19--]a, p. 28).

### **3.1.2. Oração a Calígula**

“[...] Convido-te a uma festa sem par, a um processo geral, ao mais belo dos espetáculos. Mas é-me preciso gente, espectadores, culpados” (CAMUS, [19--]a, p. 35). Isto disse-lhes Calígula ainda em primeiro ato, antes de principiar numerosos impropérios. Anunciava a abertura do espetáculo – do seu teatro no teatro – ao som de ensurdecedoras batidas num gongo. Os palacianos haviam despertado para vê-lo, naquele aspecto de louco, com minúcias imitar a incoerência original da vida. Por três anos ele os obrigará a assisti-lo perseguir a lógica do Absurdo, uma filosofia – de acordo com Cherea – que propala racionalmente a morte: “Ele transforma a sua filosofia em cadáveres e, para a nossa infelicidade, é uma filosofia sem objeções” (CAMUS, [19--]a, p. 43).

Calígula empreendeu descortinar a turbidez e exhibir o nada como se fosse indispensável a todos conhecê-lo. Assim o fez, confiscando bens, assassinando pais, prostituindo mães e esposas, desesperando filhos. O César desenterrou as bases sólidas da sociedade romana e as ruiu a fim de tornar notória a antinomia, para trazer à luz o irracional entranhado no secreto da existência. Rivalizando com os deuses, ele se converteu na própria imprevisibilidade bravia de um flagelo: “Vivo, mato, exerço poder delirante do destruidor, ao pé do qual o do criador parece uma macaque” (CAMUS, [19--]a, p. 136). Faltava a vez de

interpretar a religião e expor ao Sol “toda a verdade sobre os vossos deuses!” (CAMUS, [19--]a, p. 78).

Helicon – como um arauto do César – alardeava o início do espetáculo, ressoava aos quatro ventos do palácio o convite à representação:

Aproximem-se! Aproximem-se! (Címbalos). Os deuses desceram à terra uma vez mais. Caius – César e Deus – denominado Calígula, emprestou-lhes a sua forma inteiramente humana [...] ao reino abençoado de Calígula são oferecidos os segredos divinos a todos os olhos. [...] Uma reconstituição impressionante de verdade, uma realização sem precedentes. Aproximem-se e contemplem! (CAMUS, [19--]a, p. 77-78).

A cena, como Camus a descreve, é grotesca: Calígula aparece-lhes fantasiado como deusa Vênus e lhos põe, os patrícios, de joelhos em adoração forçada. Em seguida ensinava-os a orar – fazia-os repetir devotamente uma oração pronta. Cesónia entoava a sagrada oração a Calígula-Vênus e os patrícios com fervor a repetiam de imediato. Tomo por tomo, para que fosse possível acompanhá-la em coro, clamava Cesónia: “Deusa das dores e da dança... [...] Oh tu, que és como um riso e uma pena... [...] Instrui-nos sobre a verdade deste mundo, que é de não ter nenhuma [...] E dá-nos força de viver à altura desta verdade sem igual...” (CAMUS, [19--]a, p. 79-80). Milimetricamente os patrícios rediziam cada palavra.

A caricata oração a Calígula mostrar-se-á imprescindível ao esboçar o retrato de Deus no imaginário do século XX – visto pelos olhos cênicos de Camus. O pensamento constituinte da Modernidade, mais precisamente da Europa do século XX, anacronicamente, fora posto na oração caricata que o Imperador impunha aos seus ouvintes. Por conseguinte, o mundo que tais palavras conferem – onde a única verdade é que não há verdade – é aquele forjado no pós-razão, erigido ainda sob os jugos da suspeita metódica. Deus em *Calígula* habita num universo de incertezas imperscrutáveis, de agudo pessimismo, no qual representá-lo é tornar-se a figura penduricalha do ridículo.

No primeiro tomo da oração a Calígula, a ausência de Deus é dada na forma de ausência de verdade, também na forma de incoerência em seus atributos – riso e pena ou dores e dança. Os absurdos atributos de Deus o tornam um ser incognoscível, imprevisível ou fortuitamente *absconditus*. De sorte que, o que o Imperador/ator ali representa é uma “falta substancial” adornada por fantasias que os homens chamam de Deus. Entrementes, a despeito da crítica velada, a negação de Deus em Camus não é presumível senão como ausência ou silêncio, ou como ressentimento originário desta experiência de desejo e privação. De tal sorte que o jovem Cipião, único personagem positivo do início ao fim da peça, diz acerca do seu

ateísmo: “Posso negar uma coisa sem me julgar obrigado a sujá-la ou a retirar aos outros o direito de acreditar nela” (CAMUS, [19--]a, p. 84). Negar Deus a rigor não preocupa Camus, todavia a altivez de assumir esta verdade abissal e vivê-la até o fim é motivo de súplicas na oração a Calígula: “dá-nos força de viver à altura desta verdade sem igual...”.

Periodicamente, a pergunta pelos limites da convivência com o Absurdo, da parte deste homem lúcido diante do nada, ressuscita nos escritos camusianos. *O Mito de Sísifo*, amiúde, retoma a questão como problema filosófico corolário notando que “Viver sob este céu sufocante nos obriga a sair ou ficar” (CAMUS, 2013a, p. 40). Sísifo e Calígula penam sob o peso do mesmo céu sufocante, rolam pedras que assaltam o fôlego e faze-os, a todo tempo, cogitar a saída. Coabitar com a ausência de Deus, como com o fantasma do membro amputado, torna natural pesar continuamente o suicídio como saída. Embora Camus argumente, tenazmente, sobre a antilógica do suicídio – seja do corpo ou da razão –, considerá-lo é parte integrante do processo de tornar-se homem lúcido. À vista disso, e de todo o desespero envolto neste trajeto, Calígula apregoa com penar: “Como é duro, como é amargo a gente tornar-se um homem!” (CAMUS, [19--]a, p. 32).

No segundo tomo da oração, Cesónia volta a rogar: “Enche-nos dos teus dons, distribui sobre as nossas caras a tua imparcial crueldade, a tua raiva objectivíssima; abre por cima dos nossos olhos as tuas mãos cheias de flores e de crimes” (CAMUS, [19--]a, p. 80). Às voltas com o próprio século, Camus aos poucos delineia o rosto turvo de Deus, contudo, traceja sua imagem a partir de uma experiência de ausência e não de revelação. Pedagógico em cada tomada, o filósofo toca naquilo que dos deuses vem, tal como a crueldade gratuita – objetiva na empiria da vida – que flagela às cegas homens de toda estirpe.

Calígula rivaliza com os deuses tornando-se inimaginavelmente cruel, assim ele os supera, pois assim ele os vê: “Provei a esses deuses ilusórios que um homem, se tiver boa vontade, pode exercer sem aprendizagem o ridículo ofício deles” (CAMUS, [19--]a, p. 84). A verdade sobre os deuses é que um homem pode tornar-se um deles, ou mesmo sobrepujá-los, basta ocupar-se de um quinhão maior de crueldades. Camus se achega a duas possibilidades razoáveis acerca da natureza dos deuses: ou eles se encerram em prolongamentos ilusórios do homem, portanto, inexistem; ou são indistintos da criação que conceberam – amorais, incompreensíveis e cruéis. De volta à Segunda Guerra Mundial, ao intertexto de crueldades rememorado pelo escritor, entre a inexistência e a apatia “talvez convenha a Deus que não acreditemos nele [...]” (CAMUS, 2013c, p. 115) pontua Camus. Optar pela não existência de Deus na Modernidade o preservou – ao menos em parte – do ódio febril dos homens. Exilá-lo para fora da existência o protegeu da execrável responsabilidade que a presença do mal

requer. Poder-se-ia dizer, nesse ínterim, que o ateísmo do fim da Modernidade comporta-se também como uma requintada forma de teodiceia, uma vez que pode salvaguardar a Deus de responder pela ordem perversa do mundo. Não acreditar em Deus pode ser um ato de misericórdia para com ele, daqueles que sofrem os danos da sua criação.

Calígula, entretanto, resistindo a qualquer mostra de misericórdia, não lho concedeu a inexistência, relegou Deus à malvadez perversa de um ser impassível – uno com o mundo que criou. No terceiro tomo da oração a Calígula, as súplicas de Cesónia dizem acerca dos deuses o que um moderno – europeu do século XX – diria acerca da vida. Em coro uma vez mais repetiam os patrícios:

Acolhe os teus filhos perdidos. Recebe-os no desnudo asilo do teu amor indiferente e doloroso. Dá-nos as tuas paixões sem objeto, as tuas dores privadas de razão e as tuas alegrias sem futuro [...] Oh tu, tão vazia e tão ardente, tão inumana e tão terrestre, embriaga-nos com o vinho da tua equivalência e sacia-nos para sempre no teu coração negro e sujo (CAMUS, [19--]a, p. 81).

Acompanhar a crueldade de Calígula é como vê nele a imagem reconstituída de Deus, como Camus o compreende. Os deuses em *Calígula* se consubstanciam com a existência – “Há, na verdade, um Deus, que é o mundo” (CAMUS, 2013b, p. 95) –, eles são, portanto, maus ou indiferenciados da esterilidade das coisas, dos seres ou dos afetos. Uma vez que a morte assalta o sentido da vida, revelando-a injustificável, desde então o sofrimento é sem propósito, a alegria sempre interrompida, bem e mal são equivalentes.

A encenação do César mostra aos patrícios romanos o que Camus pretendia mostrar ao seu público, em especial aos parisienses do pós-sítio alemão: a verdade sobre os deuses é que eles são deploráveis como Calígula e tão cruéis quanto. A melhor chance dos deuses é a inexistência. A oração a Calígula preserva ainda, no fundo de seu invólucro tragicômico, a mais certa lição que ao homem foi dada sobre os deuses: deuses são mistérios imperscrutáveis – abismos negros que os homens adoram. Ao jovem Cipião, àquele discípulo amado, Calígula aclara o significado da parábola dos deuses: “Não se compreende o destino, e é por isso que me fiz destino. Tomei o rosto estúpido e incompreensível dos deuses. É isso que os teus companheiros de há pouco aprenderam a adorar” (CAMUS, [19--]a, p. 87).

### **3.2. Projeto niilista – Calígula Vive!**

Como Deus governa o cosmos Calígula governa Roma, eis o axioma camusiano. No construto teatral moderno de Camus, em *Calígula*, o imaginário do século XX fora

reencenado com acentos consideráveis sobre as transformações latentes no âmago da metafísica cristã. Em um século marcado por guerras cruentas, tensões e rumores apocalípticos, somada à instabilidade própria da Modernidade, a “ideia Deus” assumira as feições desarmônicas do Absurdo camusiano – a ponto de compará-la ao impiedoso Imperador romano.

Não obstante, indo além dos deuses que interpretou, Calígula foi um exímio assassino que matava pelo ato metódico de negar. Deixando de lado por um pouco a matança bestial que a peça e, aliás, a história atribuem ao Imperador romano, o personagem Calígula também matou valores ou ideias que não mais lhe inspiravam confiança – a começar pelos deuses. À luz da trajetória do pensamento europeu moderno e através da liberdade absurda que o César dispunha, Camus representou um projeto niilista cuja “vitória significaria o fim de tudo”, assim dizia o personagem Cherea ao revelar a postura niilista do seu Imperador: “Não é a primeira vez, sem dúvida, que entre nós um homem se dispõe dum poder sem limites, mas é a primeira vez que dele se serve sem limites, **até a negação do homem e do mundo**” (CAMUS, [19--]a, p. 42-43, *grifo nosso*).

Na passagem de breves considerações sobre a relação Nietzsche e o niilismo, Camus explora a filosofia nietzschiana revelando-a participante intertextual da composição literária de *Calígula*. Como se recontasse a história do jovem César, remontando a nervura filosófica dos seus atos, Camus discorre acerca do niilismo numa perspectiva nietzschiana:

O niilismo, quer se manifeste na religião, quer na pregação socialista, é o fim lógico de nossos chamados valores superiores. O espírito livre destruirá tais valores ao denunciar as ilusões sobre as quais repousam, a barganha que implicam e o crime que cometem ao impedir que a inteligência lúcida realize a sua missão: transformar o niilismo passivo em niilismo ativo (CAMUS, 2013b, p. 91).

Camus recorreu ao poder criador da dramaturgia, à liberdade do escritor, e teceu esse espírito nietzschiano livre na alma de seu protagonista, o Imperador Caius Calígula. Conforme a profecia de Nietzsche – ou ao menos como Camus a interpretara – o espírito livre do jovem Imperador lançou-se na destruição obsecada dos valores essenciais, sobretudo na dissolução da moral mentirosa reinante na corte romana. Calígula obrou um prostíbulo onde recolheu as esposas dos patrícios, com os ganhos regularizou as contas públicas do Estado. O espírito livre de Calígula não poupou sequer as ilusões do amor, dissipou a ludibriosa ternura que cultivava por Cesônia quando, ao tomá-la nos braços e enlaçá-la em seu último gesto delicado, disse-lhe: “O amor não me basta: é isto que acabo de compreender. É isso que eu vejo hoje mesmo, ao contemplar-te [...]. Cesônia: seguiste, até o fim, uma tragédia bastante

curiosa. É tempo de cair sobre ti a cortina” (CAMUS, [19--]a, p. 135). Apertando-lhe o pescoço, Calígula mata a Cesónia e com ela a derradeira ilusão dos homens, a cândida crença de que o amor é suficiente.

Caius declarou guerra aos valores superiores, desmascarando-os com a violência de um niilista obstinado, revelando-os findos e débeis de uma maneira irrefutável ou como ele mesmo o diz: “Cada qual ganha a sua pureza conforme pode. Para mim, é perseguindo o que é essencial” (CAMUS, [19--]a, p. 131). Todavia, embora seja substancialmente nietzschiano, Calígula conserva um temperamento camusiano – o toque pessoal do autor – com suas críticas cortantes ao niilismo na Modernidade. Metódico quanto à negação do mundo, Calígula nega qualquer pequeno vislumbre de sentido, ridiculariza o espaço opaco e vazio que tem em si o reflexo de um Deus, denuncia o arremedo de virtude que a moral oferta, abraça o nada como a verdade última da vida, contanto, permanece sempre à espera da Lua. Como se incógnita na negação absoluta, residisse uma dúvida camusiana que revela o desejo pelo impossível. Ele sabe como a vida é, mas o que ela é não o impede de querê-la de outra forma: isso é o Absurdo. Em outras palavras, no fosso entre o ser e o dever-ser reside a amplitude do Absurdo camusiano. E o que o lacera por dentro é não poder calar esse “querer” infinito, torturante e, acima de tudo, irrealizável. Resta-o educar-se a viver em contínua privação. Instantes antes do cair do pano, Caius confessa-se querente, embora radicalmente lúcido quanto à insuficiência do real:

Tudo é tão complicado! E, no entanto, tudo é tão simples. Se tivesse tido a Lua, se o amor fosse o suficiente, tudo estaria modificado. Mas, onde ir saciar essa sede? Que coração, que deus teria para mim a profundidade dum lago? (Ajoelhando-se e chorando). Não há nada neste mundo, nem no outro, que esteja à minha altura. E, no entanto, sei, [...] que bastaria existir o impossível (CAMUS, [19--]a, p. 137).

Se ao homem fosse dado o impossível, a Lua, a felicidade, a nitidez do rosto divino, a plenitude da razão, o amor não interrompido pela morte, se ao menos um destes desejos não repousasse em ilusões pueris Calígula estaria reconciliado. A necessidade do impossível não é ignorada na análise camusiana, essa dor integra a sua noção de Absurdo, ainda que o filósofo esteja desesperadamente certo que o impossível não deixará de sê-lo.

A soma das ausências ulcera a alma de Calígula. Camus – e Nietzsche muito menos – nunca consentiu com a falsa visão de que com a liberdade que o homem alçou lhe viria a satisfação ou a felicidade. Cada atitude de lucidez ou cada enfrentamento da realidade desnudada devolve ao homem seu quinhão de desespero, lança-o de volta à solidão essencial,

assalta-o como um morrer antecipado. Calígula morreu muitas vezes até encontrar-se, definitivamente, com a morte orquestrada pelos conjurados do seu palácio. Cherea, seu rival à altura, fere-lhe o rosto “[...] todos o ferem. Num último soluço, Calígula, rindo e estrebuchando, grita: Ainda estou vivo!” (CAMUS, [19--]a, p. 138).

O Calígula camusiano, concebido em plena Modernidade, homogeneizado à filosofia nietzschiana, de certo permanecia vivo e expressivo na realidade à qual Camus se circunscrevia, seja através do niilismo remanescente e agigantado no século das Grandes Guerras, seja na referência implícita ao hitlerismo. Em *O Homem Revoltado*, Camus toca enfático no dolo e na manipulação da filosofia nietzschiana pelo Nacional-Socialismo, no seu uso para legitimar uma onda histórica de crueldades (CAMUS, 2013b, p. 96-98). O diálogo camusiano com o século XX aos poucos transparece: Calígula e Hitler<sup>7</sup> partem de um lugar comum, Nietzsche, ou ainda, da assombrosa consciência do nada, do desespero, do choque com a finitude. Ambos convertem sua filosofia niilista em uma política déspota e cruzam-se na vereda larga da violência desumana. Calígula vive na imagem do *Führer*<sup>8</sup>.

Com reminiscências ao avanço do niilismo moderno, *Calígula* faz menção à queda sistêmica de cada valor erigido pelo homem, inclusive o maior deles, o valor Deus. Sobre o palco onde fora encenada a peça também se estendeu a Modernidade numa moldura trágica, a fim de representar as consequências do niilismo no século XX, ou ainda, apresentar a transubstanciação da filosofia herdada em estruturas políticas de genocídio. E por último, *Calígula* mimetiza um homem-tipo forjado no fim da Modernidade, herdeiro do lastro existencialista e da liberdade ilimitada que vem depois da morte de Deus. Ou, de outra, Calígula representa um demônio nascido em um mundo sem Deus.

Em Camus, Calígula tornar-se um homem-tipo feito do desespero existencial que assolou o século das Guerras, entretido no seio do niilismo, filho bastardo de Nietzsche – nascido de um ímpeto de traição hermenêutica. Calígula é um herdeiro do século, nele cabe toda incapacidade de acreditar do homem do XX. Cabe o vazio no qual ele caiu e a partir do qual justificou sua violência desmedida, seu gosto pela morte e sua indiferença demoníaca. Do Absurdo nascem demônios sem Deus, dele se constrói uma base lógica – e até irrefutável – que ampara regras sádicas e políticas desumanas. Deste ponto adiante, a questão camusiana é saber se do mesmo Absurdo inescapável também nascem santos sem Deus, ou seja, rudimentos morais que amparem o enfrentamento do revés indefensável da existência. Aqui

<sup>7</sup> O nome Hitler aqui ultrapassa o indivíduo para representar a amplitude de uma política totalitária vigente no período da Segunda Guerra Mundial.

<sup>8</sup> Referência a Hitler. Numa tradução livre do alemão, *Conductor*.

mora a centelha que inflama o trabalho camusiano: na premissa moral e filosófica que é carregar o niilismo sem dele derivar inumanidades. O jovem Cipião, personagem que junto a Calígula mergulha intensamente no niilismo, aponta timidamente esta pretensão nietzsche-camusiana, a saber, “transformar niilismo passivo em niilismo ativo” (CAMUS, 2013b, p. 91).

### 3.2.1. Calígula e Cipião – dois filhos do niilismo

À luz da primeira metade do século XX, da impregnada vivência da Segunda Guerra Mundial, da tensão sombria da era atômica, é possível compreender a crítica de Camus à filosofia de Nietzsche. Camus é enfático quanto à traição ao legado nietzschiano – à deturpação articulada pelo Partido Nazista –, porém, ele não o exime da culpa por negligência e ressalta a imprudente flexibilidade hermenêutica do seu pensamento (CAMUS, 2013b, p. 98). Camus justapõe a filosofia nietzschiana no bojo histórico dos movimentos de Revolta. O rigor da sua crítica se detém no desvio deste itinerário inicial, que renuncia a Revolta em direção à aceitação do mundo tal como ele é. Como o diz em *O Homem Revoltado*: “O movimento de revolta, no qual o homem reivindicava o seu próprio ser, desaparece na submissão absoluta do indivíduo ao devir. O *amor fati* substitui o que era um *odium fati*” (CAMUS, 2013b, p. 94).

De certo Camus reconhece a impossibilidade de transformar o mundo em um ideal fabricado – o Absurdo é e boas intenções não podem extingui-lo –, no entanto, sabê-lo invencível não significa aceitá-lo irrestritamente. Para Camus, a Revolta consiste nesta luta sem tréguas entre homem e mundo, a interrupção deste confronto significaria resignar-se ao torpe destino dos homens. Seria Sísifo deixando-se levar pela pedra, rolando-o do cimo ao sopé. A adesão ao mundo, o cessar da Revolta, é o que preocupa Camus, afinal: “Tudo aceitar pressupõe aceitar o assassinato” (CAMUS, 2013b, p. 98). O autor de *Calígula* não compreendera mal seu antecessor, ele estava certo de que as pretensões nietzschianas não findavam nos campos de concentração nazistas, no entanto, ele viu que por aquela pequena brecha de legitimação do mal e do sofrimento uma barragem fora rompida, e a Modernidade foi inundada por homens feitos à imagem de Calígula – tipos demoníacos. Assevera Camus a responsabilidade involuntária do filósofo alemão:

A responsabilidade de Nietzsche está no fato de ter legitimado, por motivos superiores de método, mesmo que por um instante, no meio do pensamento, esse direito à desonra, do qual Dostoiévski já dizia que, se fosse oferecido aos homens,

poder-se-ia estar sempre certo de vê-los correrem a ele e se lançarem (CAMUS, 2013b, p. 99).

De volta ao intertexto de *Calígula*, nota-se que Camus ainda preserva um personagem que, mesmo absorto no niilismo promovido pelo Imperador, continuava a resguardar a ética. O jovem Cipião, depois de conhecer os abismos da lucidez e a consistência liquefeita da existência, seguiu a praticar a virtude pela virtude, ou seja, permanecia ético sem razão de sê-lo. De acordo com a leitura camusiana de Nietzsche, este era de fato o fim alçado pelo ensejo nietzschiano, o despertar de um homem-tipo Cipião. Todavia, do ventre que se esperava Cipião nasceu Calígula – o filho indesejado do nietzschianismo. O homem-tipo Calígula – o demônio de um mundo sem Deus – povoou o século XX e fora reconhecido por Camus no centro de políticas totalitárias.

Quanto ao despertar para o Absurdo da existência, Calígula foi o irmão mais velho de Cipião. Calígula desesperou primeiro, depois o fez desesperar quando assassinou o seu pai. Desolado, Cipião finalmente viu o que seu Imperador via – a mesma paisagem estéril –, desde então passou a compreendê-lo. Em sua recusa de unir-se aos conjurados do palácio, na trama para tirar a vida do César, Cipião esclarece suas razões: “[...] há qualquer coisa em mim que se parece com ele. A mesma chama nos arde o coração. Eu não posso escolher, pois além daquilo que sofro, sofro também o que ele sofre. A minha desgraça é compreender tudo” (CAMUS, [19--]a, p. 107).

Aparentados pelo Absurdo, Calígula e Cipião atuam ladeados de cenários niilistas e, sob a clausura do século XX, representam duas faces do homem moderno – do homem liberto de Deus. O espírito livre do jovem Cipião fez um percurso idêntico ao de Calígula, negou com ele todos os valores, excluiu do mundo as ilusões até vê-lo desnudo. Todavia, Cipião recusou-se somar mais desventuras ao mundo e aqui ele de Calígula se separa. O princípio de que partem é o mesmo, o fim aonde eles chegam é estranho – da ausência de Deus nascem santos e demônios no Teatro do Absurdo. Camus retoma este ponto nas *Cartas a um amigo alemão*, fazendo explícitas relações com o cenário desumano da Guerra. Ele escreve ao fictício amigo nazista:

Quanto a mim, recusando o desespero e a tortura do mundo, queria somente que os homens voltassem a ser solidários uns dos outros, para juntos lutarem contra o seu abominável destino. Está a ver que, partindo de um princípio idêntico, deduzimos morais diferentes (CAMUS, [19--]b, p. 79-80).

No mundo sem Deus, ou na moldura do XX, os alemães não são os únicos exemplos de recusa à moral, de certo reproduzir e multiplicar os flagelos do mundo não é privilégio de um povo somente. A luta camusiana não se dirige a uma nação apenas, se volta, no entanto, – especialmente hoje – contra políticas de genocídio e de antidemocracia. O exemplo acima será melhor compreendido se visto contextualmente. O cerne da questão é que do niilismo moderno – no teatro camusiano e na realidade ao seu redor – ramificam-se dois seres de morais radicalmente opostas, Cipião e Calígula.

Em conformidade com o que Camus absorveu da filosofia nietzschiana, Cipião reorienta sua revolta, mergulha ainda mais intensamente no nada da existência para enfim experimentar uma forma de renascimento. Ou, segundo a própria interpretação camusiana: “A morte de Deus não dá nada por terminado e só pode ser vivida com a condição de preparar uma ressurreição” (CAMUS, 2013b, p. 93). Em outras palavras, Cipião, o personagem-tipo de Camus, em nenhum instante se furta ao peso do niilismo, carrega-o com a alcunha da Revolta a fim de criar novos valores a partir do nada em que caíra. Para Camus, esta foi a saída dada por Nietzsche à realidade factual do niilismo, transformar niilismo passivo em niilismo ativo. A questão que toma Calígula e Cipião, assim como Nietzsche e Camus, é o que fazer com a espantosa liberdade originária da morte de Deus, servir-se dela sem limites até a aniquilação do homem? Ou dispô-la para criação de novos valores mais adequados ao homem? Em ambas alternativas, porque livre, o homem é criador – seja no bem ou no mal.

Acariciando-o e sempre declamatório, Calígula toca no que o distingue do jovem amigo Cipião: “És puro no bem como eu o sou no mal” (CAMUS, [19--]a, p. 73). Camus reusa palavras e conteúdos da peça mais tarde, ao discorrer sobre Nietzsche, reforçando a hipótese da intertextualidade aqui adotada: “Aquele que quiser ser criador no bem e no mal deve, segundo ele, em primeiro lugar destruir os valores” (CAMUS, 2013b, p. 87). Cipião, criador no bem, encenou a filosofia nietzschiana. Calígula fez o mesmo, porém, com fortes acentos no que ela se transformou nas mãos do Partido Nazista.

Cipião permaneceu irreconciliável até o fim, preservou o que lhe oprimia. Carregando sobre os ombros o peso do Absurdo, ele partiu à procura de novos deveres, de valores outros que o façam – ainda que por um pouco somente – sentir-se em casa neste mundo. Tendo alcançado a triste clarividência do real, ele se despede de Caius: “Na verdade, vou deixar-te, pois creio que já te compreendi. Nem para ti, nem para mim, que tão parecido sou contigo, há uma saída. Vou partir para muito longe, procurar as razões de tudo isto” (CAMUS, [19--]a, p. 129). Embora muito difuso, por reagir à herança nietzschiana imbuída em Camus, Cipião prefigura – ao lado do personagem João de *O Equívoco* – o que virá a ser o tipo Santo sem

Deus camusiano. O jovem Cipião já possui os rudimentos dos santos camusianos, principalmente a ética desesperançada, acabados somente em personagens mais tardios, tais como Tarrou e Rieux de *A Peste*.

No momento em que descobre que o mundo não tem sentido algum, o homem tornar-se livre, e sob o fardo da liberdade homens são feitos deuses mortais, criadores no bem ou criadores no mal. O Imperador Caius Calígula viveu à altura desta divindade oferecida ao mundo depois da morte de Deus, e lha exerceu à semelhança de um demônio. Calígula fez de si uma imagem dos deuses que odiava, diluiu-se no Absurdo até a completa unidade: “Compreendi simplesmente que só há uma maneira de nos igualarmos aos deuses: é tornarmo-nos tão cruéis como eles” (CAMUS, [19--]a, p. 84). Nos dias de Albert Camus, homens-tipo Calígula, demônios de um mundo sem Deus, faziam-se cada vez mais comuns, haja vista os caminhos da violência no século XX.

Ao fim e ao cabo, em quatro atos a peça *Calígula* reluzia esta imagem trágica do fim da Modernidade. Como o grande Caius Calígula, o homem moderno seguia por um caminho doloroso sem escapar à consciência do nada, mas para Camus não basta reconhecer-se em um mundo cruel, estéril e silencioso, é preciso também enfrentá-lo – o que faltou a Calígula – através da Revolta. Sobre esta confrontação lúcida do Absurdo o romance *A Peste* (1947) será erigido. *Calígula*, portanto, preludia o universo da Revolta que compõe *A Peste*. Prepara os caminhos que trarão a pergunta pela santidade sem Deus.

A obra camusiana segue, dessa forma, a representar a Modernidade afiançando que a tragédia é o gênero da existência. A história é um amontoado de equívocos sem volta e crer neste mundo tornou-se ingenuidade, insanidade ou sadismo. Contudo, a paragem na negatividade não pode definir completamente a obra de Albert Camus, é preciso continuar o percurso literário para entender as lições que Camus aprendera com o Sol e a primeira delas é “que a história não é tudo” (CAMUS, 1996, p. 18). Se a obra camusiana não reunisse luzes e sombras, em justo equilíbrio, nada poderia se dizer sobre o Absurdo do existir. É porque luzes fulguram que sombras existem.

## Capítulo II

### GUERRA E PESTE

*Mas compreende-se também que, na verdade, desejo apenas consagrar uma poesia mais alta [...] como protesto lúcido do homem atirado sobre uma terra cujo esplendor e cuja luz lhe falam, sem trégua, de um Deus que não existe.*

*Albert Camus*

#### 1. Hábitos e Guerra

##### 1.1. O Fantasma da Guerra

Poder-se-á notar, ao longo deste arrazoado que se encerra com a análise do romance *A Peste*, que o termo Peste fora um substitutivo metafórico que diz acerca dos anos de Guerra Mundial. O romance acomoda o ano da Peste na década hostil de 40, “Os curiosos acontecimentos que são objetos desta crônica ocorreram em 194... em Oran” (CAMUS, 2013c, p. 9). No exato decorrer de um ano a Peste assolou os comuns cidadãos da cidade de Oran. Pretendendo retratar pouco menos de uma década, Camus cuidou em não informar o ano exato do flagelo, haja vista que sua intenção com o romance era narrar um ano de Peste ocupando-se de quatro anos reais de Guerra. O romancista debruçou-se sobre o projeto de composição de *A Peste* desde 1941 e o trouxe a público somente em 1947, não demorou para que leitores e críticos constatassem a notável alegoria ao nazismo, mais tarde atribuída também a outros regimes totalitários (CAMUS, 1979a: XII). De fato, o período de composição do romance chocou com o de ebulição da Segunda Guerra Mundial, além do que, Camus deixara Argel e partira para Paris pouco antes do cruento Sítio Alemão em 1940. Paris permanecera sitiada pelos comandos militares da Alemanha nazista durante quatro longos anos; é mister notar que Camus alçou, entretanto, muito além do que simples memórias de um cárcere de guerra, absorto numa situação histórica concreta ele a transcendeu fitando a condição do homem lançado no mundo à procura de sentido.

O estado de sítio permanecia recente na memória do cidadão parisiense quando Camus publica *A Peste* (1947). Duas outras obras também foram publicadas neste momento imediatamente posterior ao fim da Segunda Guerra, *Cartas a um amigo alemão* e a peça teatral *Estado de Sítio*. Embora sua primeira publicação tenha ocorrido em 1945, *Cartas a um amigo alemão* fora tecida ao longo dos anos de Sítio Alemão na França, ela reflete o enfrentamento da ideologia de guerra alemã em forma de um embate de ideias entre dois antigos amigos fictícios, um francês e um alemão. Apesar de não se tratar de um diálogo, haja

vista que os discursos partem apenas do lado camusiano – as respostas do amigo alemão são inexistentes –, uma pequena parcela das concepções nazistas e o extremo nacionalismo alemão são notados nestas cartas. No mais, as cartas descrevem de passagem os cenários de horror do estado de sítio, massacres e abusos reais que Camus testemunhara. Ademais, *Cartas a um amigo alemão* aproxima-se de *A Peste* por se encontrarem no mesmo período de composição.

De forma análoga, a peça *Estado de Sítio* reconta a clausura parisiense sob o jugo alemão. Desta vez, a mesma história de guerra fora contada pelo espetáculo cênico do teatro camusiano. Levada aos palcos em 1948, a peça outra vez rememorava o sanguinolento despotismo das brigadas alemãs na capital francesa. *Estado de Sítio* nasceu, inicialmente, do pedido de uma adaptação para os palcos do romance *A Peste*, Camus recebera bem a proposta, porém alçou algo mais do que uma simples transposição da história. Camus reelaborou a narrativa fazendo nascer um novo enredo com personagens renovados, desta vez sob as medidas cênicas do teatro (CAMUS, 1979a: XX). Contudo, a peça manteve-se fiel aos princípios composicionais de *A Peste*, os personagens originais do romance, quando não ganharam novas roupagens, foram somados de modo a compor uma única *persona* na qual todos eram representados. O protagonista Diogo, a título de exemplo, aproxima-se notavelmente dos três principais personagens de *A Peste*. Pensado por suas funções filosóficas ou por suas decisões na trama, Diogo teatraliza e conserva fortes reminiscências com Rieux, Rambert e Tarrou. O flagelo da Peste ressurgira também na peça, agora, como personagem anímico que tem poder sobre a morte, e todo o simbolismo político que percorreu *A Peste* repesou-se também no *Estado de Sítio*.

Pensar Camus é descortinar a presença da Guerra nas tessituras da sua obra. Em *A Peste* não seria diferente. Ao evocar outros grandes títulos publicados no desenrolar da Guerra – tais como *O Estrangeiro* (1942), *O Mito de Sísifo* (1942) e *O Equívoco* (1944) – poder-se-á conferir a influência medular da Segunda Guerra Mundial na composição da obra camusiana. O filósofo, dramaturgo, romancista e jornalista, talvez por acaso, tornou-se a maior testemunha literária deste fator apoteótico que abalara a Modernidade, a Guerra. Circunscrito – como seus concidadãos – nas ruínas da razão, na penúria de sentido ou à mercê dos cercos militares e dos rastros de morte deixados por toda Europa, Albert Camus deu voz a outros como ele ao grafar: “Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois” (CAMUS, 2013a, p. 19). A necessidade angustiante de juízo acerca do valor da vida, assim como o desdém que esvazia as demais questões filosóficas – o

resto –, são movimentos existenciais de primazia e de fato coerentes com o contexto da Guerra. Diante do mais abjeto sofrimento dos homens, da face mais ignóbil e violenta da civilização, qualquer outra questão “vem depois” da pergunta pelo sentido da vida.

Destarte, o fantasma da Guerra fora o coautor oculto da extensa obra camusiana. Camus capturara a apoteose crítica da Guerra traduzindo-a, tão essencialmente, para a literatura. Assim o fizera de tal maneira que suas principais composições foram publicadas durante ou imediatamente após a Segunda Grande Guerra. As poucas exceções literárias tornar-se-ão ainda mais raras ao se considerar também os influxos da Primeira Guerra Mundial enraizados no pensamento camusiano<sup>9</sup>. Nascido entre duas Grandes Guerras, ou posto inadvertidamente entre dois monumentos à desrazão e à selvageria, Albert Camus fora um fiel representante daquele século obscurecido, o qual teve em *A Peste* sua mais precisa representação: uma icônica imagem literária do século XX.

### 1.1.1. O Eclipse do XX – Peste, Guerra e Absurdo

Peste, Guerra e Absurdo. Estas são três formas distintas de um mesmo conteúdo onipresente nos escritos de Camus. Como a trindade para a dogmática cristã, Peste, Guerra e Absurdo são molduras literárias que comportam a mesma substância essencialmente aterradora, de teor caótico e opaco que não se pretende dizer sem alusão sinótica às três expressões. Ou de outra, nas obras de Camus estas três palavras se retroalimentam em referências mútuas, de modo que vistas isoladamente, uma a uma, tornam-se vocábulos inconclusivos.

A Guerra carrega toda a concretude histórica que permeia – como fio que transpassa morosamente – a obra camusiana. Este fio de passagem ata os romances ao teatro e concomitantemente às crônicas de jornal ou aos ensaios filosóficos. A Guerra elegera Camus seu escritor, o belicoso demônio moderno tomou seus escritos entregando-os contingentemente às sombras do pessimismo. No que lhe toca, a Peste reveste a Guerra de alegorias, prepara-a para adentrar com a mesma dissolução virulenta no mundo literário. A Peste fora, noutros tempos, o flagelo irmão da Guerra. Tormentas de mesma altura, irmanadas pela força com que dizimaram os homens. Inimigas históricas da humanidade, a Guerra e a Peste foram alçadas por Camus como sinônimos irrefutáveis, a alegoria certa que leva a história à literatura. No palavreado teatral, a Peste interpretara a sua irmã mais jovem, a

---

<sup>9</sup> Por exemplo, a perda do pai – antes mesmo de conhecê-lo – nas trincheiras da Primeira Guerra. Conviver com o vazio paterno herdado da Guerra, crívelmente, afetou o temperamento e a redação de Camus.

Guerra no século XX. Com a mesma violência e torpor da luta armada, a Peste encenou com a maestria de quem reconta em prosa a tragédia humana.

Da história à literatura e delas à filosofia. No matiz do Absurdo camusiano – como coube na caixa de pandora – cabe a Guerra e a Peste, além de todo aspecto da criação que esteja fadado ao mal ou à morte. O Absurdo é este estranhamento do homem ante a natureza fatídica do mundo, é o choque dos sonhos com a realidade, é o divórcio do mundo interior com o mundo exterior, do homem com sua existência hostil. Neste aforismo camusiano que guarda o conceito de Absurdo, história e literatura também se encontram forjando uma única substância, triuna e inominável, que percorre a esmo os escritos de Albert Camus. A Guerra, a Peste e o Absurdo foram separados em diferentes etapas composicionais da vida de Camus, todavia é crível que um termo estará recorrentemente referindo-se ao outro, eles se interpretam, se esclarecem, correm o mesmo rio onde se banhou o autor.

*O Mito de Sísifo* atinge as principais nervuras filosóficas do conceito camusiano de Absurdo. *A Peste* – romance onde desemboca esta análise dissertativa – traduz o absurdo histórico da Guerra numa narrativa literária simbólica. O mesmo princípio compôs a peça *Estado de Sítio* para o universo do teatro. E entre estes consagrados textos de Camus, *Cartas a um amigo alemão* ao lado das *Actuais* são as referências mais nítidas a Segunda Grande Guerra e ao Sítio nazista na capital francesa. As *Actuais* – crônicas da atualidade publicadas pelo aclamado jornal *Combat* – circularam clandestinamente os becos e ruas de Paris ao longo do Sítio Alemão. Senão nestas crônicas e cartas, em nenhum outro texto camusiano o horror da Guerra fora tratado com tamanha literalidade da parte do autor.

Da filosofia à concretude histórica. Na edição da primeira semana do mês de Agosto, do ano de 1945, Camus publicara no jornal *Combat*:

O mundo é o que é, quer dizer, pouca coisa. É o que toda gente sabe desde ontem graças ao formidável concerto que a rádio, os jornais e as agências de informação estão a dar sobre a bomba atômica. [...] Quanto a nós, diremos apenas isto: a civilização mecânica acaba de atingir o último grau de selvageria. Vai ser necessário escolher, num futuro pouco mais ou menos próximo, entre suicídio coletivo e a utilização das conquistas científicas (CAMUS, [19--]b, p. 121-122).

Sem o uso de alegorias romanescas e distando-se das especulações filosóficas, Camus, desta vez, notara a vida desnuda. Por assim dizer, ele contemplara a crueza e os limites frouxos da selvageria humana ouvindo as notícias de uma inenarrável destruição – de fato um terror nunca visto antes – resultada da explosão de duas bombas atômicas ao cabo da Segunda Guerra Mundial. Em desamparo da literatura e da filosofia, a história impôs-se compondo o

desespero e o desencanto das palavras de Camus. Dentre as crônicas da atualidade, esta de título *Moral e Política* expressa com realismo os fatos vertiginosos que tomaram o cenário mundial com a explosão das bombas atômicas sobre as cidades do império japonês, Hiroshima e Nagasaki. A revolta e indignação do jornalista saltam do texto com severidade:

Que num mundo inteiramente entregue aos rasgos da violência, e incapaz da mínima espécie de controle, indiferente à justiça e à simples felicidade dos homens, a ciência se consagre ao assassinato organizado, não espanta ninguém, sem dúvida, a menos que se trate de um idealista impenitente (CAMUS, [19--]b, p. 123).

A história comporta demasiados testemunhos coléricos nascidos no seio da Guerra, no coração da peleja, tais como este citado acima. Todavia, o testemunho camusiano torna-se digno de nota, a princípio, pelo seu temor ante a extensão devastadora das armas nucleares ou diante dos frágeis limites éticos daquela civilização mecânica que, a partir daquele mês de agosto, revelava-se com força bélica de proporções apocalípticas. Notara Camus: “Já não era fácil respirar num mundo torturado, e propõem-nos agora uma nova angústia que pode vir a ser definitiva” (CAMUS, [19--]b, p. 123). Tais palavras atestam o estado de angústia apoteótico o qual chegara o século das Guerras<sup>10</sup>. O século XX iniciou em guerra e antes de atingir a sua metade já descortinava a era atômica com todas as suas incertezas quanto ao futuro da humanidade.

Outro notável sintoma camusiano é a razão desvirtuada, quando posta a serviço da morte. A ciência que em dias outros fora aclamada, em delírios messiânicos, como aquela que veio iluminar a humanidade, agora, como disse o próprio Camus, era consagrada ao assassinato organizado. Com as bênçãos da ciência, a morte em massa disparou um último e decisivo golpe sobre o otimismo triunfante legado pela razão moderna e pelos ideais burgueses.

Camus sentira bem esse golpe e pôde transcrevê-lo de diferentes formas literárias. Aliás, nesta mesma pessoa encontram-se três testemunhos apurados, porém deveras distintos, que se sustentam sobre a Guerra e a Ocupação Alemã. O romancista, o cronista e o dramaturgo juntos presenciaram os efeitos da Guerra sobre a existência já torturada dos seus contemporâneos. Sobretudo quando escreve as crônicas da atualidade – devido a sua materialidade histórica e jornalística –, Camus cobre os marcos políticos da Guerra ao mesmo

---

<sup>10</sup> O pessimismo histórico emanado das obras de Camus refletia esta angústia crescente desde a Primeira Guerra, à qual não havia escapatória senão a ingênuos idealistas impenitentes.

passo que registra o estado de minguua, cada vez maior, em que a França caíra. Em palestra proferida no dia 15 de Março de 1945, Camus assinalou:

E talvez as marcas vergonhosas que ficaram ancoradas no próprio coração dos que combateram com todas as suas forças, constituam a última e duradoura vitória do nazismo. E como poderia deixar de ser assim? Há anos que este mundo está entregue a uma irrupção de ódio jamais vista. Durante quatro anos, e neste mesmo lugar, assistimos ao exercício metódico do ódio (CAMUS, [19--]b, p. 128).

A trajetória do ódio na Europa percorreu o século XX por completo, ao fim de cada conflito outra nova angústia irrompia. Na ocasião desta palestra as bombas atômicas ainda não haviam sido lançadas. Meses mais tarde o mundo descobriria, além destas cicatrizes, a marca vexatória dos ataques nucleares. Nos termos de Camus, ou seja, percebendo as marcas do ódio que impregnaram a memória do mundo, a derrota do nazismo fora sua derradeira vitória. As bombas nucleares que trouxeram o fim da Guerra Mundial também sopraram medo pelos continentes e, ainda antes da morte de Camus, uma nova Guerra dos nervos e da desconfiança separava o mundo outra vez. A Guerra Fria esboçava no céu sombras outras que logo cobririam todo o século XX. Camus morreu sem ver o fim da Guerra.

## **1.2. Antes da Peste – As três páginas curtas**

É difícil diferenciar a Oran de Camus de qualquer outra cidade comum, de aspectos comerciais, protegida pelos hábitos do trabalho, dos prazeres simples e do tão usual e contumaz sonho de enriquecer. Aliás, naquele fronteiroço curral de pessoas cabe a maior parte das ordinárias cidades do mundo civilizado. Enfim, existe uma Oran em toda civilização afetada pela Modernidade, esta representa qualquer lugar onde os homens trabalham, amam e morrem (CAMUS, 2013c, p. 9), ou qualquer grupo de pessoas que se ampare sobre bases burguesas e racionais. A generalização proposital, com fins representativos, surge logo nas descrições iniciais da cidade: “Dir-se-á sem dúvida que nada disso é peculiar à nossa cidade e que, em suma, todos os nossos contemporâneos são assim” (CAMUS, 2013c, p. 10).

As três primeiras páginas do romance *A Peste* são a superfície indiferenciada da sociedade moderna, elas não narram vidas particulares, não citam nomes ou descrições individuais. A Oran prefaciada de Camus é indefinida, o que lhe faz o tipo ou a imagem da contemporaneidade burguesa erigida até então. Delimitado na cidade de Oran, o mundo burguês, justaposto sobre as escoras do trabalho, fora representado no romance. Neste prólogo que, a despeito da edição, não excede cinco páginas, o romancista pressupõe o mundo social

que receberá a Peste com todos os seus flagelos – ou constrói o cenário típico sobre o qual a Peste encenará horrores. Como uma companhia de teatro que interpreta nos palcos a pequena parte da vida que lhe coube expor, em Oran coube toda a existência esvaziada da burguesia europeia. Semelhante a outros personagens desta história, a cidade encenará seu papel carregado de simbolismo, a crise que lhe sobrevirá espelha o crepúsculo do século XX, as sombras pessimistas que seguem os ventos da guerra.

Nestas três páginas introdutórias – e localizadoras – Camus acentua repetidas vezes o caráter comercial da cidade de Oran, nas notas iniciais já aponta sua provável intenção: “A própria cidade, vamos admiti-lo, é feia. Com seu aspecto tranquilo, é preciso algum tempo para se perceber o que a torna diferente de tantas outras cidades comerciais em todas as latitudes” (CAMUS, 2013c, p. 9). Termos de cunho mercadológicos são reforçados nos parágrafos de abertura, Camus os esgota incitando numa flama curta as memórias do cotidiano citadino: o dia laborioso no escritório, as incessantes negociações dirigidas para o lucro, as distrações do fim do dia – os cafés e a jogatina que precedem o trabalho da manhã seguinte. O modo rápido de investigar as cidades modernas pauta-se – como dissera o romancista sem delongas – na atenção sobre o trabalho, o amor e a morte. O trabalho demasiado, assoberbado pelo sonho de enriquecer, também permite tréguas semanais, é quando o amor – reservado tão somente para as poucas horas livres dos fins de semana – exige certa urgência e precisão. A morte, por sua vez, nunca fora bem recebida na cidade de Oran, a demanda incomplacente dos negócios e o curto tempo reservado aos prazeres fizeram-na esquecida e, de certo, incômoda. É dizer de outro modo que ser burguês requer muita saúde. Todavia, adiante a morte assumirá o seu lugar significativo entre os habitantes da cidade, ela acabará por se impor com tamanha fúria até revelar cenários ocultos – espaços vazios da existência.

O lastro ideológico que a Modernidade estendeu pela Europa acomodou confortavelmente a burguesia, por sua vez, aos modos recíprocos, o vazio da vida burguesa recebeu comodamente o niilismo moderno. Esta condição de alheamento, à qual o homem é reduzido às convenções sociais e aos interesses cambiários, constitui a premissa do romance *A Peste*. Camus não dispõe nada além de três ou quatro páginas para expor os convencionalismos deste modo burguês de existir, pois ele já os tem como pressuposto do romance. Aliás, contemporâneos de Camus não careciam de muito mais para reconhecer suas próprias formas cotidianas de viver. E, outros gênios que antecederam Camus e em muito lhe legaram os fundamentos literários, tal como os russos Dostoiévski e Tolstói, já discorreram bastante e refletiram sobre os elementos que compõem os eixos da Modernidade – a

burguesia, a razão moderna, a ascensão do niilismo. Camus não fora outro fenomenólogo da burguesia ou profeta do niilismo e de seus resultados, no romance *A Peste* o jeito moderno – e burguês – de viver é um fato dado *a priori*.

Em três páginas rápidas – uma passagem de olhos as encerra – e poucas palavras vagas Camus forja, do substrato do romance, o mundo sobre o qual lançará a Peste. Em três laudas criou Camus um mundo burguês. No princípio criou Oran, os céus, a terra, o mar e os homens, depois os entregou à Peste. A julgar pela suficiência destas páginas introdutórias, a amostra social elegida pelo autor era reconhecida por seus leitores e pares, o bastante para generalizá-los com toda a liberdade da arte e ainda assim defini-los de modo inconfundível.

### **1.2.1. Círculos protetores – uma crise na burguesia**

A breve introdução que apresenta Oran aos seus leitores revela uma burguesia instalada, confortavelmente, nas cidades modernas da Europa do século XX, uma realidade dada *a priori* sem muitas explicações. O contexto histórico-filosófico que impele o desenvolvimento do romance, e sobre o qual ele se ancora, diz respeito à crise que sobreveio a esta burguesia com a eclosão das duas Grandes Guerras Mundiais. *A Peste* surge sobre um estado de ânimo de crescente desespero com a situação mundial. A chegada da Guerra, sob as alegorias da Peste, perturbou o calmo sono do burguês que erguera sua existência sobre as frágeis escoras do trabalho e do amor. O sujeito aburguesado completara seus dias estreitos, sem brechas ou infiltrações, nestes dois afazeres diários: o trabalho nos dias úteis e os prazeres do amor nos fins de semana. Logo, chegados os ventos da Peste – ou as sombras da Guerra – a semana do homem burguês mostrou-se vazia e, de susto, as lacunas da sua existência repentinamente crepitaram. O mundo burguês romanceado, outrora alheio ao Absurdo, tomou consciência da nulidade de sentido que suas estruturas comportam cegamente. Neste ínterim, a morte reassume seu papel revelador no romance, sob os disfarces da Peste ela desperta os homens do seu estado cínico de existir – de alheamento do Absurdo.

Talvez, em virtude da circularidade do planeta, um círculo seja a melhor forma de representar os mundos sociais. A Modernidade, e o advento da razão moderna, fez crescer este círculo de liberdade e autonomia de modo que o sujeito europeu perdeu de vista os limites do seu mundo, as fronteiras foram alargadas tornando impossível saber onde se está e em que direção seguir. O sujeito solitário nesta vastidão de significados e possibilidades encontra no desespero o fim onde leva sua liberdade. O mundo burguês, de certa forma, estabeleceu os limites deste mundo agigantado pela Modernidade, o círculo diminui cercado

pelos muros dos hábitos que protegem estes indivíduos no espaço restrito do trabalho, do amor e do morrer sem *pathos*. O agigantamento do mundo sobre o homem, a precariedade dos esforços, o ruído da morte que não deixa sossegar o sujeito insone, todos estes sintomas da consciência do Absurdo são anestesiados ou sufocados pela dinâmica do cotidiano burguês, ou de outra, o mundo burguês alheia o indivíduo da autenticidade. Nesse aspecto, o Capitalismo – e a mágica cambiária do dia a dia – assemelha-se à religião em termos de proteção do caos e da anomia. Todavia, *A Peste* aparenta revelar a fragilidade deste pequeno círculo burguês, tão disposto à ruína. Basta que os hábitos sejam rompidos para que o círculo seja vazado pelas águas do caos. Quão quebradiço é o mundo erigido pelos delicados valores burgueses, o menor vislumbrar da sua falta de substância de sentido basta para fazer ruir sua rotina segura sobre gravetos – e transitórias convenções. Um mero “por quê” carrega em si uma potencial reivindicação de sentido que, se levada adiante, precipita o homem no nada velado entre os hábitos. A pergunta faz nascer à consciência a insuficiência das respostas, deste rebento também nasceu o Absurdo que vazou o frágil círculo burguês de outrora. O sujeito que antes dormitava acorda acometido pela angústia e, salvo que ele durma novamente, o trabalho, o amor e as distrações não lhes serão outra vez suficientes. O Capitalismo não pôde por muito tempo aplacar o Absurdo trazido pelos ventos da Peste; e, para estes empestados de Camus, outra forma de sentido precisa suplantar a cambaleante estrutura que a burguesia levantou depois da morte de Deus.

Antes do irromper inesperado da Peste, Camus repousa sua atenção sobre os hábitos de Oran e sobre a lenta composição de um “estado de sono” nascido desta rotina diária. Os hábitos são o tracejar do círculo de sentido burguês. Quando as certezas eternas caíram – postas em juízo pela razão iluminista –, uma vez livre da aristocracia, a burguesia levantou seus próprios paraísos artificiais sustentados pela força escamoteadora dos hábitos, e o homem outra vez produzia vislumbres de sentido – ainda que vertiginosamente frágeis. Criar hábitos é sentir-se guardado sob o teto de gravetos que o convencionalismo erguera. Enquanto permanecem de pé, estas precárias estruturas organizam a vida no mundo sem Deus. Com a trama ainda por se desenrolar, Camus discorre acerca da comodidade oferecida pelos hábitos:

Mas os dias passam-se sem dificuldades, desde que se tenham criado hábitos. A partir do momento em que nossa cidade favorece justamente os hábitos, pode-se dizer que tudo vai bem. Sob este aspecto, sem dúvida, a vida não é muito emocionante. Pelo menos, desconhece-se a desordem (CAMUS, 2013c, p. 11).

Os hábitos que sustentam o mundo burguês resultam de uma rigidez comportamental, são práticas convencionadas e desmemoriadas, ou seja, suas razões e origens permanecem alheias à consciência – antes de compor *A Peste* proferira Camus em seu ensaio: “Adquirimos o hábito de viver antes de adquirir o de pensar” (CAMUS, 2013a, p. 10). A repetição dos hábitos burgueses, ou sua manutenção irrefletida, configura sobre a cidade de Oran um “estado repousante” e inessencial. Nas palavras do próprio Camus: “esta cidade sem pitoresco, sem vegetação, e sem alma acaba parecendo repousante e afinal adormece-se nela” (CAMUS, 2013c, p. 11). Ademais, outro arranjo simbólico, presente nas páginas de abertura do romance, lembra que Oran fora construída de costas para o mar. O lugar de relevância da natureza na obra de Camus pode ser apreciado em obras da sua juventude, tais como *Núpcias*, *O Verão* ou *A Morte Feliz*. O mar em Camus embala qualidades de conotação divina, nele navega a felicidade tão sonhada pela personagem Marta em *O Equívoco*. A natureza – tão ausente na cidade de Oran – é um meio fugidivo de “saída” da clausura estabelecida pela ordem dos hábitos. No romance *A Morte Feliz*, poeticamente, Camus descrevia a natureza como irromper da veraz realidade – aquela livre de pesos sociais. Logo, Oran fora construída de costas para o único vislumbre fugaz de felicidade em Camus, de costas para a paisagem que se avista além dos muros protetores do hábito burguês.

*O Mito de Sísifo* revela de antemão a força escamoteadora dos hábitos, ou seja, o modo como estes levantam falsos cenários que escondem a realidade do Absurdo. A superação dos hábitos é, para Camus, também o estágio inicial do desvelar do Absurdo. O professor Luciano Camerino, em sua análise sobre o pensamento camusiano, assevera que “os hábitos são o anteparo através do qual a lucidez diante do absurdo é evitada pela consciência” (CAMERINO, 1987, p. 85). Todavia, quando exorcizadas as ilusões, as aparências desabam descobrindo por entre seus escombros a morada permanente da angústia.

A Peste despertará os cidadãos de Oran do “sono do coração”. Neste abrir de olhos coletivo desembaraça-se a imagem de um mundo estranho e indefinível, ou como antecipado pelo *O Mito de Sísifo*: “O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Esses cenários mascarados pelo hábito tornam a ser o que são. E se afastam de nós” (CAMUS, 2013a, p. 15). Manifesto o mundo, tal como a Peste o quisera revelar, desnudado de toda a estética moderna que revestia suas fissuras essenciais com uma fina camada de hipocrisia burguesa, o homem moderno retorna ao seu estado de estrangeirismo – recorda-se finalmente da sua solidão original. Mais uma vez viver é vagar sem fito.

Uma vez vazados, os círculos protetores dos hábitos deixavam escapar o sujeito moderno, agora desprotegido e à deriva em seu exílio existencial. A Guerra revelara a

romancistas como Camus os sintomas de um homem desterrado, desde então sua criação literária apropriou-se desta falta de pertença do homem encerrado neste mundo que de todas as formas o repele. No romance camusiano, o homem não mais se sentiria em casa neste mundo. Seu brado ecoou d’*O Mito de Sísifo* e fora escutado no enredo d’*A Peste*: “Mas toda a ciência desta Terra não me dirá nada que me assegure que este mundo me pertence” (CAMUS, 2013a, p. 32).

Em resumo, a abertura do romance *A Peste* consiste neste amanhecer forçado que de repente despertou a cidade de Oran. Desprotegidos, seus habitantes dormitavam num dia e noutro acordavam assolados pela aparição repentina da Peste. O romance de Camus narra o exílio do século XX. Ou, em outras palavras, reconta a passagem do sono da burguesia ao despertar angustiante para o Absurdo da existência – o amanhecer da Peste. O clarão da Guerra.

## 2. A Peste e O Sol

### 2.1. De *Calígula* até *A Peste*

Os limiares do Absurdo e da Revolta, tradicionalmente, dividem a obra camusiana. O próprio Camus demarcou as fronteiras do seu pensamento notando inicialmente as obras da negação seguidas, cronologicamente, por obras cuja feição positiva da existência ressurgia numa toada tímida, crescente e desconfiada. Sem paragens longas, Camus transitava entre os gêneros literários realçando os itinerários do seu pensamento:

Primeiramente eu queria expressar a negação. Sob três formas. Romanesca: com *O estrangeiro*. Dramática: *Calígula*, *O Mal-entendido*. Ideológica: *O mito de Sísifo*. Previa também o positivo sob três outras formas. Romanesca: *A peste*. Dramática: *O estado de sítio* e *Os justos*. Ideológica: *O homem revoltado* (CAMUS, 2013a, p.10).

Além dos ciclos do Absurdo e da Revolta, Camus escreveu poéticas obras na juventude, pelas quais revelara a dionisíaca felicidade mediterrânea. “O Absurdo não é inteiramente o ponto de partida do autor de *Calígula*” (MOELLER, 1958, p. 23). As palavras do professor Charles Moeller – retiradas do primeiro volume de uma vasta obra sobre a literatura do século XX e o Cristianismo – corroboram com a perspectiva do amadurecimento do autor. Com isso quer-se dizer que *A Peste* é o corolário de um desenvolvimento camusiano, nela reside o cume de um processo literário que conjuga uma juventude ensolarada em Argel com a descoberta do Absurdo da existência e a necessidade de superação

do niilismo moderno. Poder-se-ia dizer, em outras palavras, que *Calígula* e *O Equívoco* ensaiam uma “queda” do paraíso mediterrâneo – o fim das *Núpcias* com o mundo – ou a antessala da lucidez existencial amadurecida que somente *A Peste* pôde conter.

Antes da consciência do Absurdo, entoava o jovem Camus: “Com o rosto molhado de suor, mas com o corpo fresco no leve tecido que nos veste, todos ostentamos a bem-aventurada lassidão de um dia de núpcias com o mundo” (CAMUS, 1979b, p. 14). Em uma entrevista publicada em 1951 pelas *Nouvelles Littéraires* (nº 1236, 10 de maio de 1951) e citada por Moeller (1958, p. 31), Camus nos confessa: “No âmago da minha obra há um Sol invencível”. Como um Sol escondido atrás de um céu enevoado, considerar a felicidade não plenamente manifesta na obra de Camus – exceto nos textos de juventude – auxiliará na reflexão sobre *A Peste* como romance de maturidade e de tentativa de resistência ao Absurdo tão visceralmente exposto em obras como *Calígula*, *O Equívoco*, *O Estrangeiro* e *O Mito de Sísifo*. Não se deve esquecer, como intui *O Mito de Sísifo*, que o Absurdo é, sobretudo, choque de desejo e realidade, é a necessidade do impossível ou da Lua no linguajar de Calígula, o homem “sente dentro de si o desejo de felicidade e de razão. O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio despropositado do mundo. [...] É a isso que é preciso se agarrar, pois toda a consequência de uma vida pode nascer daí” (CAMUS, 2013a, p. 39). Vida e obra de Camus são também profundamente marcadas por este confronto e, como ele mesmo proferiu, as consequências de uma vida – e a dele não é exceção – podem nascer deste absurdo duelo de forças desiguais. A ingênua felicidade mediterrânea de suas primeiras obras, tão embebida pelo mar e aquecida pelo Sol de Argel, de repente encontrara-se com a opacidade do mundo e neste instante – incógnito do tempo – deu-se início às obras do Absurdo. O pagão mediterrâneo, amante da terra, depois do Absurdo tornar-se-á à imagem de um europeu cristianizado, descrente do sentido, da vida, de Deus e dos homens.

Um pagão heleno, embriagado de Sol, que adorava a paisagem com versos proseados. Um deles dizia:

Sua essência fermenta sob o calor, e da terra ao sol eleva-se, sobre toda a extensão do mundo, um álcool generoso que faz vacilar o céu. Caminhamos ao encontro do amor e do desejo. [...] Além do sol, dos beijos e dos perfumes selvagens, tudo o mais nos parece fútil (CAMUS, 1979b, p. 10).

A suficiência do imediato, o êxtase quase religioso que lhe provocava a natureza, dera espaço para uma aguda e torturante consciência do nada, uma visão estéril e em constante oposição ao seu desejo de felicidade. Admira a brusca mudança, do contentamento sensível ao

trágico irreconciliável, de *Núpcias* a *Calígula*. Aquele cuja juventude cantava os prazeres do Sol dirá um pouco depois – com veracidade crível – dos horrores de Calígula: “Não, não está doente. A não ser que inventes um nome, e medicinas, para as úlceras que lhe cobrem a alma” (CAMUS, [19--]a, p. 122). *Núpcias* e *Calígula*, a despeito da distância que separa o trágico do ditoso, o político do natural, são duas obras muito próximas em termos cronológicos. *Núpcias* data de 1936-1937 (CAMUS, 1979b, p. 8), *Calígula* data de 1937-1938 embora só tenha sido levada aos palcos em 1945 (CAMUS, 1979a: IVX) acrescida de algumas pequenas modificações<sup>11</sup>. Por que escritos tão próximos refletem realidades literárias tão distintas? A resposta mais plausível compreende *Calígula* como uma obra de transição, posicionada entre a nostalgia de dias luminosos e o limiar de uma noite sufocante. Ou de outra, *Calígula* é uma obra de crise – um estágio de amadurecimento que prepara a chegada do ciclo do Absurdo.

Recorremos às análises de Charles Moeller para aclarar o itinerário do pensamento camusiano, da juventude à maturidade, de *Calígula* até *A Peste*. Moeller aposta no agravar da saúde de Camus como gatilho de crise, a enfermidade o tombou de tal sorte que a eminência da morte tornou-lhe uma obsessão. Entre 1937 e 1942 Camus sofreu diversas internações por conta da tuberculose (MOELLER, 1958, p. 48), Moeller não é o único a notar o lugar significativo da doença no conteúdo das obras do Absurdo (CAMUS, 2011, p. 293; 2014, p. 4; MATHIAS, 1975, p. 15). De certo, a composição basilar de *Calígula* encontra-se situada neste período referenciado como “de crise” na vida e na saúde de Camus, além do que, duas das suas principais obras foram publicadas imediatamente após, ou ao término, deste período: *O Mito de Sísifo* e *O Estrangeiro*, ambas lançadas em 1942 e igualmente assentadas na negação. *O Equívoco* encenado em 1944 apenas veio a confirmar o lugar demasiado influente do Absurdo no labor camusiano.

Na realidade, *Calígula* testemunhava um drama anterior; representava uma crise momentânea na mística de felicidade sensível, própria de Camus. A verdadeira face do autor de *Noces*, nos anos de 44-45, iria revelar-se mais tarde em *La Peste*, que ele compôs nessa época. Ninguém viu assim a dor profunda, toda pessoal, que se exprimia pela boca do imperador louco (MOELLER, 1958, p. 51).

É notável como o mundo luminoso desposado por *Núpcias* – do qual viça a sensualidade mediterrânea – em quase nada corresponde ao mundo opaco d’*O Mito de Sísifo* cujo silêncio despropositado é causa do Absurdo. Também não é o mesmo mundo de *Calígula*, tão bem manifesto pelas palavras do próprio Imperador: “Este mundo, tal como está

<sup>11</sup> Cf. CAMUS, A. *Calígula version de 1941*. Cahiers Albert Camus 4. Paris: Gallimard, 1984.

feito, não é suportável. Tenho, portanto, necessidade da Lua, ou da felicidade, ou da imortalidade [...]” (CAMUS, [19--]a, p. 18). E, finalmente, o mundo feliz de *Núpcias* sequer se assemelha ao mundo literário sobre o qual sobrevirá a Peste. Os mundos camusianos em crise, metamorfoseados com o passar dos anos, recebem seu acabamento final somente em *A Peste*. Considerada a obra mais madura de Camus, da qual a publicação em 1947 é o resultado de uma composição principiada em 1941 (CAMUS, 1962, p. 229) e dada a exauridas pesquisas, *A Peste* expõe a feição acabada do escritor, haja vista que nela o autor retorna à juventude, à felicidade sensível, sem negar a realidade trágica do Absurdo. A síntese da juventude com a maturidade de Camus deu origem à Revolta, saída que salvaguarda um vislumbre de sentido que recai exclusivamente sobre homem – a despeito da invencibilidade do Absurdo. As linhas últimas de *A Peste* contradizem aquela negatividade plena e angustiante tão bem posta no Teatro do Absurdo. Findado o flagelo, conclui sereno o doutor Rieux: “[...] e para dizer simplesmente o que se aprende no meio dos flagelos: que há nos homens mais coisas a admirar que a desprezar” (CAMUS, 2013c, p. 268).

Somente neste contexto de positividade d’*A Peste* será possível pensar adiante o lugar do Santo sem Deus no construto camusiano. Ademais, a passagem por *Calígula* e *O Equívoco* foram fundamentais como realce da negatividade, ou seja, como apresentação do problema do qual a resposta será conhecida em *A Peste*. Em outras palavras, Camus primeiro vivenciou sua própria crise de sentido, fitou obsessivamente o nada e a partir dele perguntou: “é possível ser Santo sem Deus?” (CAMUS, 2013c, p. 222). Após a completa negação dosada no ciclo do Absurdo, Camus tornara-se inábil para contar com algo que lhe sustentasse a moral, e como espontâneo produto das reflexões anteriores seu problema nevrálgico fora formulado: se o nada reina do céu a terra, da religião à política, como manter-se moral neste mundo? Ao cabo, *A Peste* é o resultado depurado do amadurecimento de Albert Camus, visto que ela é a sua resposta à negatividade expressa no ciclo do Absurdo. A santidade moral preservada no seio do niilismo é uma forma de sentido fabricado, quando nenhum outro valor sobreviveu à Modernidade. A moral não fundamentada em valores etéreos faz ponte – como uma forma de continuidade – com o desafio deixado em aberto por *Calígula*: transformar niilismo passivo em niilismo ativo.

Partindo da asserção de Moeller, as obras de Camus, se seguidas cronologicamente, são testemunhos da própria vida do autor desde a felicidade mediterrânea, o surgimento do Absurdo até a tentativa de resisti-lo através da Revolta. O essencial é notar que *A Peste* reúne o conjunto da obra camusiana, com sua negativa política e religiosa somada ao seu apelo dissoluto de felicidade. Direcionar-se à pergunta pelo Santo sem Deus, ignorando a partir de

onde ela fora feita, de certo conduziria ao engano. Dessa forma, a passagem pelo *O Equívoco* e por *Calígula* aqui nos serviu de prelúdio metodológico para melhor refletir sobre *A Peste*.

### 2.1.1. Do *Equívoco* até *A Peste*

A crise de Camus, cujas reminiscências povoam *Calígula*, não fora o único contexto velado que animou sua composição literária culminando com *A Peste*. O interlúdio do entreguerra e posteriormente o decorrer da Segunda Guerra – vivenciada de perto pelos franceses sitiados – de certo revolveu a substância da obra camusiana. Pretendendo apontar a eminência do Existencialismo como um fenômeno do pós-guerra, o professor João da Penha acresce nota àquele espaço histórico, o qual Camus fizera parte em paralelo com autores existencialistas:

Toda esta vivência trágica da guerra engendrou um ambiente de desânimo, desespero e apatia, sentimentos esses que assolaram de forma mais perceptível a juventude, já descrente dos valores burgueses tradicionais e da capacidade de o homem solucionar racionalmente as contradições da sociedade (PENHA, 2014, p. 7).

Albert Camus tornara-se notável representante desta juventude descrente, uma geração de homens e mulheres marcada pela visão terrificante da Guerra. A tessitura do seu pensamento contém dois elos essenciais com a morte, um individual e outro coletivo. Em outras palavras, Camus sofreu um choque pessoal com a morte, em virtude da própria condição enferma, sofreu outro ainda maior com o avançar da Guerra. A morte aproximada apresentava-lhe duas faces, uma individual e outra coletiva. Não admira, portanto, sua obsessão pelo tema do Absurdo.

O próprio Camus declarou em entrevista de 1951 “que escreveu, até aqui, mais negro do que teria desejado” (MOELLER, 1958, p. 31). Essa sensação de absurdidade da existência – que mescla o eu e o outro em face da morte – fora alusivamente expressa na peça *O Equívoco*. Se *Calígula* expõe as chagas ocultas da alma, *O Equívoco* concentra as dores do mundo. A crise que assolou o espírito de Calígula fora espalhada pelo céu da Europa – em *O Equívoco*. Encenada em 1944, ainda à sombra da Guerra, *O Equívoco* revela uma Europa simbólica de onde se quer escapar a todo custo. Se mirarmos os sonhos de Marta, por exemplo, a relação com *Núpcias* se torna inevitável. A icônica personagem comete crimes diversos cobiçando fugir da sua prisão, evadir daquela Europa fria e migrar para os países ensolarados e banhados pelo mar. Desvelando a personagem à luz do percurso literário do

autor, o que Marta almeja afinal é a pregressa juventude de Camus, aquele mundo iluminado que persiste como desejo e memória na literatura camusiana.

D’*O Equívoco* nada se vê senão o Absurdo intensificado por um contexto de morte e por uma enfermidade impiedosa – tão voraz quanto à própria morte. Doente e sitiado, Camus não tinha olhos senão para o sentimento de absurdo que toda aquela situação inspirava. O silêncio inquietante de Deus, surdo para ouvir as preces de seus filhos, teatraliza o espírito do tempo, mimetiza a desconfiança, a descrença em qualquer ideia que resida além da razão sensível.

O próprio Camus definiu-se uma tensão “a meio caminho entre a miséria e o Sol” (CAMUS, 1996, p. 18). Ora sombreado pela miséria ora iluminado pelo Sol, o autor de *A Peste* fazia literatura dividido entre o dionisíaco mediterrâneo e os equívocos da história. O europeu moderno do século XX, sobretudo o da geração de Camus, transparece profundos ressentimentos, como nenhum outro ele compreendera que a história é um acúmulo de equívocos nascidos da confiança em algum ideal. Um mosaico de mal-entendidos compõe a história. O equívoco da religião e o equívoco da razão – do racionalismo unívoco – são seus exemplos mais notáveis. Mais recentemente, já nos dias de Camus, as religiões políticas – Fascismo, Comunismo, Capitalismo – revelavam-se cada vez mais como um novo equívoco da história. O ressentimento histórico-filosófico de Camus, somado às crises de tuberculose, compôs *O Equívoco* e ali representou o espírito cansado de um tempo que se recusa confiar outra vez. O jovem Camus, deixando-se levar pelo seu momento histórico, arrazoa aos berros a recusa dos homens em crer. Apregoa a negação metódica de qualquer valor que esteja além do próprio homem. Moeller corrobora com esta perspectiva, traduzindo a rígida opção camusiana pela razão sensível como “um receio de ser iludido” (MOELLER, 1958, p. 47), ou ainda, um medo de confiar em tudo que se pretenda redentor. Todavia, sob a completa negação que *O Equívoco* confessa, esconde-se – no invólucro dos sonhos luminosos de Marta – um invencível desejo de felicidade, os resquícios de uma positividade que é própria de Camus. A história o ensinou a desconfiar, “o Sol ensinou-me [no entanto] que a história não é tudo” (CAMUS, 1996, p. 18).

*A Peste* é o primeiro passo de Camus novamente em direção ao Sol, uma tentativa de salvaguardá-lo no coração da sua obra. A Guerra findara-se antes d’*A Peste* ser publicada em 1947. Não significa dizer que a grande abóbada de negação houvesse diminuído em um retorno à candura das *Núpcias*, o Sol de Camus não mais brilhará como antes. Significa dizer, entretanto, que difusos na negatividade camusiana pequenos vislumbres de sentido mostrar-se-ão timidamente. O professor Moeller, contemporâneo de Camus, já havia notado o retorno

do sentido à obra camusiana: “Camus abandonará mais tarde a ideia de que ‘nada tem sentido’; aprofundará sua visão do ‘mal’ presente no mundo, mas, embora recusando sempre uma solução religiosa, ficará convencido de que há alguma coisa a fazer contra ‘a peste’” (MOELLER, 1958, p. 53). Do próprio flagelo desconcertante nasceria o derradeiro sentido camusiano, combatê-lo.

O retorno do sentido à obra camusiana – a partir de *A Peste* – é parte da hipótese adotada por Moeller, que também realça o afastamento de Camus do movimento existencialista encabeçado por Sartre. Em entrevista de 1951 (*Nouvelles Littéraires, ibid.*), Camus questiona as próprias posições de alhures que culminaram unívocas na negação, como Moeller faz saber nessa passagem (1958, p. 60-61):

Admitindo que nada tem sentido então é forçoso concluir que o mundo é absurdo. Mas realmente nada tem sentido? Nunca acreditei que se possa permanecer nessa posição. Já, quando escrevi *Le Mythe*, pensava no ensaio sobre a revolta que escreveria mais tarde [...]. Depois há os acontecimentos novos que vêm enriquecer ou corrigir nossa bagagem de observações, as ininterruptas lições da vida que é necessário conciliar com as das experiências anteriores.

Estas impressões pessoais de Camus permitem dividi-lo em dois momentos lítero-filosóficos, o jovem Camus e o velho Camus. Comumente, a fronteira entre o Absurdo e a Revolta é suficiente para demarcar as mudanças de pensamento do autor, o que é válido. Todavia, incorreríamos no erro se, por um instante, deixássemos de notar a interdependência desses períodos literários. Ou seja, tecendo um pensamento em marcha, para Camus, a única consequência razoável do Absurdo é a Revolta. O seguimento das suas obras tende a essa lógica.

O trajeto aqui proposto é visível, resumindo-o em uma felicidade juvenil interrompida por uma crise pessoal, de sentido e de saúde, agravada pela clarividência da história e do momento presente. Nesse ínterim, o Absurdo da existência fora descoberto inescapável. Doravante, a palavra “Peste” insurge substituindo o termo de juventude do autor, o Absurdo. Ou de outra, ao mesmo tempo em que *A Peste* carrega consigo um pensamento acabado sobre a existência, que atesta a incoerência da vida, ela também inaugura um novo período da obra de Camus dedicado a responder: o que fazer contra a Peste? Eis o tempo da Revolta. Eis o caminho aberto de *Núpcias* a *Calígula*, d’*O Equívoco* até *A Peste*. Ou ainda, do Absurdo à Revolta, da miséria ao Sol. Do silêncio de Deus à santidade sem Deus.

Com isso, deseja-se também salientar que o processo de formação do pensamento camusiano, que antecedeu e que atingiu *A Peste*, não é uma resultante de experiências tão

somente individuais nem totalmente histórico-contextuais. É um encontro de dois mundos, o mundo interior do indivíduo e o exterior que o cerca. É a complexa construção de uma personalidade invadida e, portanto, em constante reação às intempéries sociais de um contexto deveras conflituoso.

## 2.2. Rambert – Do jovem ao velho Camus

A tensão camusiana que, como um pêndulo, movia-se entre o Absurdo e a felicidade, entre a obsessão trágica e a mística sensível, não deixará de compor sua obra. *A Peste* a traz novamente encarnada no personagem Raymond Rambert. Aliás, poder-se-á notar que o conflito entre o jovem e o velho Camus se encontra e se resolve neste personagem que, junto a Bernard Rieux e Jean Tarrou, protagoniza a narrativa do livro.

À frente do literato e do filósofo, a atividade fundamental de Camus foi o jornalismo. A literatura, a filosofia e a dramaturgia fizeram-no um escritor de renome, entretanto, foram os ofícios jornalísticos que o ocuparam na maior parte dos seus anos. Raymond Rambert também é um jornalista recém-chegado à cidade de Oran, à procura de uma reportagem. Era do seu interesse as condições de vida dos árabes naquele lugar, contudo, antes de encerrar sua matéria, o estado de peste fora declarado, os portões da cidade foram fechados e Rambert viu-se exilado naquela terra estranha, longe da mulher amada que o esperava em Paris (CAMUS, 2013c, p. 60).

Centralizar-se não mais que na biografia de um autor, para interpretar o conteúdo da sua obra, seria de fato uma forma de restrição desnecessária. No caso de Albert Camus, no entanto, avistam-se muitos aspectos biográficos que, embora não comportem o teor completo da sua obra, auxiliam na compreensão do seu labor literário. Olivier Todd<sup>12</sup> já havia notado esta particularidade biográfica de Camus e tomou-a como mais uma forma de recusa às abstrações, afinal – como evocara *O Mito de Sísifo* em suas primeiras linhas –, as questões realmente sérias depreendem da vida real (CAMUS, 2013a, p. 19), os verdadeiros problemas filosóficos são colhidos na existência. Alinhando-nos nessa perspectiva, é crível interpretar o exílio de Rambert, preso aquém dos muros da cidade, como alusão a uma experiência concreta da vida do autor.

Em plena efervescência da Segunda Guerra, a França fora ocupada pelos alemães e Albert Camus – atuante jornalista assim como Rambert – viu-se sitiado em solo estrangeiro.

---

<sup>12</sup> Um dos principais biógrafos de Albert Camus. Cf. TODD, Olivier. *Albert Camus, uma vida*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Feito um joguete tragicômico do destino, sua esposa, Francine Faure, achava-se na Argélia onde se reuniam Tropas Aliadas. Ao fim, separados pelos muros que a Guerra erguera, era impensável que um fosse ao encontro do outro. Jean Grenier assinalara bem o drama pessoal do amigo e o quanto a Guerra custou a Camus, como ela o separou de sua esposa e da sua pátria ensolarada (GRENIER, 1987, p. 150). O sentimento de exílio, tantas vezes lembrado pelo autor de *A Peste*, provavelmente o acompanhou como uma lembrança amarga, à qual convinha testemunhar.

Rambert carrega em sua composição os fortes traços de personalidade do escritor, inclusive o ímpeto juvenil de um homem decidido a encontrar a felicidade nos prazeres vicejantes do mundo, estes que, ali naquela história, achavam-se somente nos braços de uma mulher. O doutor Rieux tentou persuadi-lo quando ele, por todos os meios, procurava sair da cidade sitiada pela Peste, o doutor dizia-lhe ser aquela uma oportunidade única, de certo um excelente furo de reportagem. O jornalista, porém, retrucou: “É uma estupidez, doutor, compreende. Eu não vim ao mundo para fazer reportagens. Mas talvez tenha vindo ao mundo para viver com uma mulher. Não é a ordem natural das coisas?” (CAMUS, 2013c, p. 78). Rieux convenceu-se desde o primeiro argumento de Rambert, compreendera de um modo irreprovável que “O jornalista tinha razão na sua impaciência de felicidade” (CAMUS, 2013c, p. 80), contudo, não poderia ajudá-lo nessa busca.

É notável que desde as suas primeiras aparições até o penúltimo bloco do romance – o tomo IV – Rambert não tenha medido esforços para escapar daquele seu exílio forçado. Frustrando-se frequentemente e dotado de uma teimosia inconvertível, ele recomeçava uma vez mais e sempre, ainda que se provassem inúteis os seus esforços. Ele tentou meios legais e ilegais para sair de Oran. Camus não pareceu atribuir-lhe juízo de valor – a burocracia da legalidade demonstrou-se tão inadequada quanto à ilegalidade –, atentava-se, sobretudo, em expor a solidão daquele homem separado da felicidade pelos muros que a Peste erguera.

E justamente o que falta relatar antes de chegar ao auge da peste, enquanto o flagelo reunia todas as suas forças para lançá-las sobre a cidade e apoderar-se dela definitivamente, são os longos esforços desesperados e monótonos que os últimos indivíduos, como Rambert, faziam para reencontrar sua felicidade [...] (CAMUS, 2013c, p. 125).

De fato, antes de chegar ao ápice da Peste, Camus dedicou um tomo considerável da história à jornada de Rambert, à procura representativa do personagem em busca do seu reencontro com a felicidade. Raymond Rambert rememora o jovem Camus em *Núpcias*, entregue sem culpa aos gozos da vida, vivendo de pequenas porções de felicidade

mediterrânea. Desde a crise de *Calígula*, o jovem Camus procurava reencontrar a felicidade de outrora. A diferença entre Camus e Rambert, no que toca a felicidade, é somente geográfica: Camus a encontrou pela primeira vez na ensolarada Argélia e lá a deixou, Rambert a viveu na gélida Paris e no afago da mulher amada. Autor e personagem invertem suas posições espaciais e provam a universalidade deste drama. Seguir os passos de Rambert, sua batalha pessoal para romper as barreiras que o prendiam àquela terra estrangeira, é como acompanhar o amadurecimento literário do jovem Camus, é reviver a tensão de forças que um dia se opuseram neste autor: de um lado a felicidade e doutro o Absurdo. O narrador imprime em Rambert a tensão que antes fora somente de Camus:

Mas sabia também que chega o momento em que a abstração se mostra mais forte que a felicidade e que é preciso então, e só então, levá-la em consideração. Era o que devia acontecer a Rambert [...]. Pôde assim seguir, num novo plano, essa espécie de luta enfadonha entre a felicidade de cada homem e as abstrações da peste, que constituiu toda a vida da nossa cidade durante esse longo período (CAMUS, 2013c, p. 83).

Operou-se o Absurdo – termo de exaustiva repetição em *O Mito de Sísifo* – através de um novo linguajar, referia-se a ele agora como “abstrações da Peste”, e o termo praticamente não aparece no romance. A palavra felicidade, ao contrário, retorna à composição camusiana ocorrendo com notável frequência em passagens significativas de *A Peste*. Não significa dizer que *A Peste* nos conte uma ingênua história feliz. Trata-se de ressaltar um intenso desejo de felicidade em contraponto constante com a terrível realidade da Peste. Esta tensão camusiana, indo e vindo dos dois lados do pêndulo, permanece latente até as últimas páginas do romance, não obstante será resolvida antes do final. A resolução é claramente visível na trajetória de Rambert, mas também pode ser notada nas opiniões de Rieux.

Para Rambert, a abstração “era tudo o que se opunha à sua felicidade” (CAMUS, 2013c, p. 83). Como notara alhures, chega o momento em que as forças se desequilibram, o pêndulo tende numa direção e “a abstração se mostra mais forte que a felicidade”, apenas neste instante – aconselha o narrador –, ela, a abstração, deve ser levada em total consideração. Depois de muito falhar, na noite em que esteve mais próximo à fuga, Rambert decide ficar e unir-se às frentes de combate à epidemia:

Rambert disse que tinha refletido, que continuava a acreditar no que acreditava, mas que, se partisse, teria vergonha. Isso perturbaria seu amor por aquela que tinha deixado. Mas Rieux endireitou-se e disse, com uma voz firme, que aquilo era tolice e que não era vergonha preferir a felicidade. – Sim – disse Rambert –, mas pode haver vergonha em ser feliz sozinho (CAMUS, 2013c, p. 183).

Assumindo o cerne do diálogo que embalara médico e jornalista, a felicidade reaparece como questão nevrálgica da conversa. Naquele instante emblemático, o jovem e o velho Camus compunham um acordo – a felicidade e o Absurdo uma trégua. Camus continuava a acreditar no que acreditava, ou seja, admitia a exigência de felicidade ou, como dissera Rieux, sabia que “nada no mundo vale que nos afastemos daquilo que amamos” (CAMUS, 2013c, p. 184). As palavras acima, utilizadas firmemente pelo doutor Rieux para dissuadir o jornalista, são nítidas referências à juventude de Camus, mais precisamente a esta passagem de *Núpcias*:

Sobre o mar, o silêncio enorme do meio-dia. [...] o mundo, hoje, deixa seu orgulho destilar por todos os poros. Diante dele, por que haveria de negar a alegria de viver, se conheço a maneira de não encerrar tudo nessa mesma alegria de viver? **Não há vergonha alguma em ser feliz** (CAMUS, 1979b, p. 14, *grifo nosso*).

Assim disse o jovem Camus. E embora o velho Camus tenha concordado de pronto com aquele lirismo sereno de *Núpcias*, acrescentava-lhe um porém: “pode haver vergonha em ser feliz sozinho”. Rambert representa a trajetória literária do escritor, de *Núpcias* até *A Peste*, da felicidade interrompida pelo Absurdo até o surgimento da Revolta. Nascida da tensão – do duelo de forças desiguais – a Revolta é o fruto maduro de uma obra de crise, ela é a última resultante de um severo método de negação. O professor Nilson Adauto, que contempla o campo literário da Revolta camusiana, deteve-se nesta mesma conclusão e lhe esclarece com outras palavras:

Duas verdades dividem o coração de Rambert: a felicidade pessoal e a existência do outro. Ele considera que é errado negar a felicidade e que é errado também negar a existência dos outros e agir como se estivesse sozinho. Termina por priorizar a luta coletiva em detrimento de seus sentimentos pessoais (SILVA, 2008, p. 76).

Tais considerações iluminam o significado da Revolta em *A Peste*, inserindo-o no contexto concreto dos trabalhos coletivos contra a disseminação da doença. Além do mais, fazem nota a uma existência bipartida entre o eu e o outro. Embora ressalte a necessidade de enfrentamento constante das mazelas sociais e mesmo ciente que, em certos momentos, tais demandas se mostram mais gritantes do que qualquer forma de felicidade pessoal, em Camus o outro não se impõe ao eu a fim de robustecer um falso heroísmo<sup>13</sup>. Nos mundos soerguidos

<sup>13</sup> A relação “do eu com o outro” em *A Peste* se fará mais clara no Capítulo III, quando são colocados em paralelo os personagens Rambert e Tarrou. Cf. *Equilíbrio e Santidade*. p. 144.

pelo literato não há heróis tradicionais. O inverso é mais verossímil, o heroísmo é um engodo desprezado pela obra camusiana.

A ironia com que disserta o tema e o lugar secundário do heroísmo em seu pensamento revela uma rejeição às composições clássicas do herói. Para *A Peste*, Camus elegera um herói simplório, Joseph Grand, um modesto funcionário público que nas horas vagas servia dedicadamente ao trabalho de resistência à Peste. No mais, Grand tinha bons sentimentos:

Sim, se é verdade que os homens insistem em propor-se exemplos e modelos a que chamam heróis, e se é absolutamente necessário que haja um nesta história, o narrador propõe justamente esse herói insignificante e apagado que só tinha um pouco de bondade no coração e um ideal aparentemente ridículo. Isso dará à verdade o que lhe é devido, à adição de dois e dois o seu total de quatro, e ao heroísmo o lugar secundário que lhe cabe, **logo depois, e nunca antes, da exigência generosa da felicidade** (CAMUS, 2013c, p. 123, *grifo nosso*).

A felicidade precede o heroísmo, e o herói mais próximo à realidade era aquele de monótonos esforços diários cuja “linguagem [do heroísmo] não se podia aplicar” (CAMUS, 2013c, p. 123). O Dr. Rieux, mais do que qualquer outro personagem, reconhecia o lugar de popa da felicidade na vida de um homem. Além dos trechos já citados em que ele reforça as decisões de Rambert, em outras passagens ele deixa escapar seu desejo francamente cultivado. Quando o jornalista contou-lhe está prestes a partir “Rieux abanou a cabeça com seu movimento habitual e respondeu que isso era problema de Rambert, que escolhera a felicidade, e que ele, Rieux, não tinha argumentos a contrapor” (CAMUS, 2013c, p. 178-179). Pouco adiante, o doutor ainda disse que ele deveria apressar-se em sua fuga, Rambert perguntou por que não o impedia de partir, o médico – em uma frase ligeira – revelou o que lhe ocupava o coração: “É talvez porque também tenho vontade de fazer qualquer coisa pela felicidade” (CAMUS, 2013c, p. 179).

Ainda que os três protagonistas do romance – Rieux, Tarrou e Rambert – tenham feito a escolha pelo outro em detrimento do eu, paradoxalmente, nenhum argumento lhes era eficaz, não o bastante para negar à felicidade o seu lugar determinante na vida. Aqui, o velho Camus, engajado em seu humanismo moral, não soube contrapor o jovem Camus que ainda o constituía. Enquanto Rambert nos conta uma história de passagem do eu para o nós – da juventude à maioria do escritor –, o Dr. Rieux nos apresenta a resolução dessa questão. Nele a tensão se desfaz. Até pouco antes do término do romance, felicidade e Absurdo mediam forças nas decisões de Rambert, o Dr. Rieux, ao contrário, coaduna felicidade e Absurdo e obtém o derivado lógico desta colisão, a Revolta. A exigência de felicidade e a

realidade do Absurdo compõem a Revolta em *A Peste*. O médico é um Camus maduro que encontrou lugar para Peste e para o Sol na mesma obra. A maturidade de Camus, o resultado do penar e do prazer, teceu o Dr. Rieux – uma persona elaborada que acomoda felicidade, Absurdo e Revolta.

Nem no romance nem na vida real, a felicidade de outrora não lhes será devolvida. Os muros do Absurdo, as abstrações da Peste ou o horror da Guerra, são sinônimos que de igual maneira afastam os homens do lugar, todo pessoal, onde habita a felicidade – onde moram as exigências do eu. No entanto, Rambert e Rieux – e Camus talvez –, ao fim, encontrariam uma estranha felicidade, a única que lhes restou depois da Peste.

### 2.2.1. Estranha Felicidade

Os inúteis esforços de Rambert, as tentativas de fuga frequentes, o fazem à semelhança do Sísifo camusiano. Rambert, às vezes muito próximo à fuga, de repente via-se preso outra vez àquela cidade sitiada, impedido por alguma questão burocrática ou por simples imprevistos que lhe eram recorrentes. Sob o auxílio de alguns drinques, ele acrescia acerca da Peste: “– Fui obrigado a recomeçar [...]. – Os senhores não compreenderam ainda [...]. – Não, não compreenderam que consiste em recomeçar” (CAMUS, 2013c, p.142). Do cimo ao sopé, ele recomeçava seus esforços uma vez mais e sempre. A sucessão de fracassos devolve à memória o mito de Sísifo, condenado a nunca chegar aonde deseja seu coração<sup>14</sup>.

A felicidade de alusão mediterrânea não será devolvida a Rambert. Esta busca obstinada, que a princípio ignora o absurdo da Peste, acha suas raízes em Calígula, mais acertadamente em sua “necessidade da Lua ou da felicidade, ou da imortalidade [continua o Imperador alucinando], de qualquer coisa de demente, talvez, mas que não seja desse mundo” (CAMUS, [19--]a, p. 18). A Lua inalcançável que Calígula procurava é apenas outro nome dado à felicidade. A Lua em *Calígula*, assim como o silêncio de Deus em *O Equívoco*, questões que outrora gritavam nos textos de Camus, não mais falam com a mesma intensidade em *A Peste*, a voz lhes será emudecida pouco a pouco. Ainda que relegados a questões da juventude, o romance ressuscitará alguns destes problemas, não para fechá-los em algum dogma religioso ou racional, mas a fim de apresentá-los sob o prisma da Revolta. Por

---

<sup>14</sup> Cf. CAMUS, A. O mito de Sísifo. In: \_\_\_\_\_. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013a. p. 121-124. “Os deuses condenaram Sísifo a empurrar incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso. Pensaram, com certa razão, que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança”.

exemplo, ao silêncio torturante de Deus – ou ao sonoro “não” divino que devolve Maria a sua condição original de abandono em *O Equívoco* (CAMUS, [19--]a, p. 240) –, *A Peste* dispõe a seguinte resposta sentenciada pelo Dr. Rieux: “Já que a ordem do mundo é regulada pela morte, talvez convenha a Deus que não acreditemos nele, e que lutemos com todas as nossas forças contra a morte, sem erguer os olhos para o céu, onde ele se cala” (CAMUS, 2013c, p. 115). Neste simbólico limiar literário, Deus fora deixado como questão. A luta contra a morte, entretantes, assumirá as atenções do romance. Uma vez que Deus se calou, como o disse *O Equívoco*, resta aos homens seguirem sozinhos na luta contra a Peste.

De semelhante modo, a questão da felicidade ressuscita em *A Peste* sob novos contornos. A Lua não é mais uma necessidade em *A Peste* – não como era em *Calígula*. Ela também não fomenta mais os sonhos – como antes nutria os sonhos de Marta em *O Equívoco*. A felicidade fora transposta de personagens negativos ou absurdos, como Calígula e Marta, para personagens positivos ou revoltados, como Rieux e Rambert. Estes lha ressignificaram, atribuindo correções existenciais de coerência com aquele período tortuoso da história. Primeiramente, mais próxima à *Núpcias* do que ao *O Equívoco*, a felicidade em *A Peste* confessa-se sensível ao instante e à natureza. Ela não incorre outra vez no equívoco do sonho distante, da espera do amanhã, do além-túmulo ou das confortáveis abstrações irreais: Rambert tem pressa de felicidade e Rieux só robustece esta emergência (CAMUS, 2013c, p. 80-81).

A natureza também se exhibe no cerne do romance em uma de suas passagens mais envolventes e belas. A Peste não cessara, aliás, permanecia a entulhar os mortos em covas coletivas. O trabalho de controle da epidemia desgastava Rieux e Tarrou, de forma tal que um incessante cansaço de espírito os abateu. Quando visitavam uma dessas casas pobres para o exame de pacientes, descortinaram o horizonte visto do terraço e de olhar mergulhado no infinito sentiam o cheiro do oceano carregado pela brisa: “É como se a peste nunca tivesse subido até aqui” (CAMUS, 2013c, p. 213), dizia Tarrou pouco antes de contar ao amigo sua história em tom de confiança. Tão logo, Tarrou sugeriu: “Sabe o que devíamos fazer em prol da amizade? [...] Tomar um banho de mar. Mesmo para um futuro santo, é um prazer digno” (CAMUS, 2013c, p. 222). A cidade, construída de costas para o mar, ficava para trás enquanto os amigos caminhavam em direção à praia. Neste instante de hiato, de êxtase, de piscadela da Peste, uma estranha felicidade lhes advinha:

Assobiava suavemente aos pés dos grandes blocos do cais e, quando os transpuseram, ele apareceu-lhes, espesso como veludo, flexível e macio como um animal. [...]. Lentas, as águas inchavam e desciam. Esta respiração calma do mar

fazia nascer e desaparecer reflexos oleosos na superfície das águas. Diante deles, a noite que não tinha limites. Rieux, que sentia sob os dedos a face gasta dos rochedos, **experimentava uma estranha felicidade.** Voltado para Tarrou, adivinhou, sob o rosto calmo e grave do amigo, essa mesma felicidade que nada esquecia, nem mesmo o assassinato (CAMUS, 2013c, p. 223, *grifo nosso*).

A estranha felicidade não residia além dos muros da Peste, onde Rambert a procurava, ela fora encontrada entre os calores da doença em uma noite de trabalho. Oran, de costas para o mar, tipifica uma extensão de cidades modernas indiferentes a esta felicidade rara que é apesar do Absurdo – ou a despeito da Peste. A respiração do mar os convidava à felicidade, a natureza os intermediava como veículo místico de felicidade em Camus. Eles “despiram-se. Rieux mergulhou primeiro” (CAMUS, 2013c, p. 223). A poesia da cena, ébria de sensações e de espumas do mar, evoca outra vez a *Núpcias*, como uma mocidade feliz que não se quer adormecida: “É preciso que eu fique nu e, depois, mergulhe no mar e que, ainda perfumado de essências da terra, possa lavá-las nas águas desse mesmo mar, estreitando em meu corpo o abraço pelo qual suspiram, lábio a lábio, há tão longo tempo, a terra e o mar” (CAMUS, 1979b, p. 12). Saídos do banho de natureza, Tarrou e Rieux compartilharam um mesmo pensamento, “a doença acabava de esquecê-los” (CAMUS, 2013c, p. 224). A felicidade que permanece em Camus, pós-clarividência do Absurdo, era esta dos curtos intervalos da Peste. Sabiam, porém, que a Peste não os esqueceria por muito tempo, nos dias vindouros o flagelo tornou ainda mais fatal.

A estranha felicidade de que Rieux falara é o que do mediterrâneo permanece em Camus depois da crise de *Calígula*, é o “Sol invencível” que resiste em sua obra e não pretende render-se. Moeller compreende esta felicidade acinzentada – nem positiva nem negativa – como uma forma de religião que sobrevive nos escritos camusianos. Nesse ínterim, a relação entre *A Peste* e a felicidade fora capturada pelo autor nestas palavras:

Camus vai orientar-se para uma “religião” da felicidade no meio de uma tensão acrescida entre a felicidade e o absurdo: como viver feliz num mundo que já não tem apenas a morte como pano de fundo, mas que é invadido, submerso pelo absurdo, tal é a pergunta que *La Peste* resolverá (MOELLER, 1958, p. 60).

Em Rieux, como se verá adiante, a maior parte das questões camusianas se resolve ou ao menos se apazigua. No entanto, novamente em Rambert, retornando ao seu projeto falido de fuga, é que o problema da felicidade em Camus finalmente vem a lume. Além do irreprovável argumento constituído sobre felicidade que o esperava do lado de fora, Rambert também se valia de outro tão irrecusável quanto o primeiro, dizia ele repetitivamente:

“Diante de cada um deles, entretanto, e sempre que isso fora possível, Rambert defendera sua causa. Sua argumentação principal consistia sempre em dizer que era estrangeiro na nossa cidade [...]” (CAMUS, 2013c, p. 96).

O sentimento de estrangeirismo é assíduo na obra camusiana. No mais, *O Estrangeiro* foi o título que o tornou um escritor de evidência mundial. Todavia, apesar da publicação que o situa no ano de 1942, *O Estrangeiro* é um texto de composição anterior a esta data (MOELLER, 1958, p. 57). Ou, em outras palavras, *O Estrangeiro* não rememora – não com a vivacidade d’*A Peste* – os horrores diários da Guerra e da Ocupação Alemã na França. O professor Nilson Aducci nota a primazia d’*A Peste*, “é considerada como a obra de um escritor que atingiu a maturidade e é vista como o primeiro grande romance francês do imediato pós-guerra” (SILVA, 2008, p. 46), a mais viva memória de uma ferida recente. Talvez antes da Peste, o torpor juvenil de Meursault, o anti-herói de *O Estrangeiro*, soasse existencialmente sedutor. Entretanto, a indiferença característica que o coloca à parte do bem e do mal, que o permite assistir o Absurdo como simples espectador, não cabia mais em um mundo torturado pela Guerra. Presenciar o sofrimento como um estranho é, de alguma forma, compactuar com a Peste, mesmo provido de uma argumentação razoavelmente justa.

Rambert revive questões de romances passados, lhas traz de volta e lhas reorienta de maneira esclarecedora. A permanência demorada do jornalista na cidade, a forma como acompanhou a evolução da Peste, fez-lho vivenciar um sofrimento livre de abstrações do qual não se permanece estranho por muito tempo. Sem renunciar à felicidade, porém decidiu a ficar ao lado de Rieux e Tarrou no auxílio às vítimas do flagelo, Rambert reconsidera sua condição estrangeira: “Pensei sempre que era estranho a esta cidade e que nada tinha a ver com vocês. Mas, agora que vi o que vi, sei que sou daqui, quer queira, quer não. A história diz respeito a todos nós” (CAMUS, 2013c, p. 183). Inevitável não deduzir relações com o memorável romance, *O Estrangeiro*. Às *Nouvelles Littéraires*, Camus já admitira a abertura do seu pensamento a correções, de acordo com os novos acontecimentos que acrescem às suas experiências anteriores (MOELLER, 1958, p. 60-61). É crível que este seja o caso. Rambert representa e corrige uma juventude estrangeira, não em termos de negá-la completamente – ele continuava a acreditar no que acreditava (CAMUS, 2013c, p. 183) –, mas conferia a ela acréscimos significativos. Em outras palavras, não há escolhas pessoais em um mundo em ruínas, o sofrimento o repatria por torná-lo parte de uma história comum. Permanecer estranho àquele mundo torturado não era mais uma opção possível, ao menos não por muito tempo, nem a Rambert nem a Camus. As vítimas caladas exigiam-lhes uma posição sonora.

Camus compunha uma tragédia coletiva, da qual homem algum segue estranho. A indecisão de Rambert, dividido entre a felicidade e o Absurdo, fora, portanto, mera alucinação de alguém que ainda não reconhecera a força aterradora daquele destino comum, a inevitabilidade do Absurdo. Camus não o deixa de notar:

Assim, durante semanas, os prisioneiros da peste debateram-se como puderam. E alguns, como Rambert, chegavam até a imaginar, como se vê, que ainda agiam como homens livres, que ainda podiam escolher. Mas, na realidade, podia dizer-se nesse momento, nos meados do mês de agosto, que a peste tudo dominara. Já não havia então destinos individuais, mas uma história coletiva que era a peste e sentimentos compartilhados por todos (CAMUS, 2013c, p. 149).

Camus não fizera escolha pelo Absurdo, a felicidade foi sua propensão única desde a juventude. Todavia, diante da Peste ou de um século agonizante – entregue a exemplos de impiedade e violência – a escolha pela felicidade não era mais que um devaneio de livre-arbítrio. O doutor Rieux bem o sabia, por esse motivo não fazia escolha nenhuma, nem mesmo renunciava a felicidade, apenas fazia o que era preciso uma vez que aquele destino abominável não lhe dera escolhas. A pergunta feita a Tarrou e a Rieux, em um dos excessos de Rambert, carrega em si essa escolha não feita: “Acaso fizeram a sua escolha e renunciaram à felicidade? Nem Tarrou nem Rieux responderam” (CAMUS, 2013c, p. 183).

Depois de ver o que viu, Rambert entendeu sua parte naquela história. O Dr. Rieux, entretanto, já surge no romance com esta questão conciliada, de tal forma que as palavras empregadas pelo jornalista, quando decide ficar na cidade, são tomadas de uma frase de Rieux, de um diálogo entre eles no início da epidemia. Rambert apenas repete o que ouviu do amigo: “Não é uma razão suficiente. Esta história é tola, bem sei, mas diz respeito a todos. É preciso aceitá-la como ela é” (CAMUS, 2013c, p. 79). Em oposição ao amadurecimento de Rambert, Rieux representa um Camus já maduro, alguém cuja experiência atravessara o Absurdo e, mesmo sem perdê-lo de vista, encontrara depois dele uma estranha felicidade. É para este fim que caminha Rambert. O jornalista fora afetado profundamente pelas vivências da Peste, mesmo sem contraí-la. Ele não era um herói, como ninguém o é para Camus, fora simplesmente levado pela própria Peste até as suas vítimas.

Teria desejado voltar a ser aquele que, no princípio da epidemia, queria correr, com um único impulso, para fora da cidade e atirar-se ao encontro daquela que amava. Mas sabia que isso não era mais possível. Ele mudara, a peste tinha deixado nele uma distração que, com todas as suas forças, tentava negar, e que, entretanto, continuava nele como uma angústia surda. De certa forma, tinha o sentimento de que a peste terminara com demasiada brutalidade, de que não recuperara sua presença de espírito. A felicidade chegava com todo o ímpeto, o acontecimento ia

mais depressa que a expectativa. Rambert compreendia que tudo lhe seria devolvido de uma vez e que a alegria é uma queimadura que não se saboreia (CAMUS, 2013c, p. 257).

Por muitas vezes Rambert rolou aquela enorme pedra fazendo-a subir até atingir o cimo, isso só para vê-la de novo cair. Por muitas vezes recomeçava, como em círculos, com a esperança de ser bem-sucedido, fugir à Peste e ser feliz. Certa feita, ele tomou consciência do Absurdo, daquele destino que também lhe era comum, da “extensão de sua miserável condição” (CAMUS, 2013a, p. 123). Sua lucidez foi o começo da sua tragédia e o limiar da sua Revolta. Ele não mais voltaria a ser aquele jovem cujo espírito perseguia a ternura sagrada de uma mulher, encerraram-se as núpcias com o mundo. Contudo, uma estranha felicidade que nada esquecia – nem a angústia nem o luto – se descortinava como um banho de mar, como um breve intervalo entre o caos. Esta era a única felicidade possível àqueles dias de tormenta, naquele século aviltado pela morte, uma felicidade estranha que coabita com o Absurdo e da qual o escritor não abriria mão. Camus arrazoa uma conclusão que lhe serve da juventude à maturidade: “É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2013a, p. 124).

Em síntese, Camus não nega a felicidade sensível, muito menos o Absurdo da existência, como o prova *A Peste*. Sua felicidade é a de Sísifo, feliz mesmo que plenamente cômico do peso da pedra, da nulidade do seu trabalho. Essa soma do ser, de experiências de vida e de morte, de gozo e de guerra, resultou nestas peculiaridades literárias que fazem deste romance um libelo da existência.

### 2.2.2. Abstrações

Até aqui, notou-se *A Peste* como a etapa última de uma única composição literária iniciada na juventude de Camus – como um clímax que pretende resolver questões postas no princípio da trama. Averiguando a linearidade e coerência da obra camusiana, concomitante com a circularidade de alguns temas – ou obsessões do autor –, João Alexandre Barbosa comenta acerca do conjunto da obra, citado por Manuel Pinto (1998, p. 171):

Feito de sugestões, pesquisas, avanços e recuos, era um mundo dialético por natureza. [...] Daí uma espécie de eterno retorno que é constante em sua obra: cada novo livro oferece a possibilidade para melhor compreensão de um anterior. Mas quando esperamos o fechamento do círculo, eis que as cordas se desatam e novamente começa o jogo difícil da procura. Por isso, Jean Starobinski pôde escrever: “Camus pertencia menos a seus livros do que à tentativa que lhes sucedia, e que colocava novas questões”.

Inquieto por vocação, como um descobridor sôfrego, Camus não cedia a nada que sufocasse suas dúvidas e quando, por lógica ou experiência, chegava a uma proposição plausível, logo outra pergunta nascia daquela resposta transitória. Este desenvolvimento na sucessão das obras pode ser notado no entretempo d'*A Peste* ao *O Homem Revoltado*, por exemplo. A primeira termina em propor a Revolta como consequência lógica do Absurdo, anos mais tarde *O Homem Revoltado* detém-se nos desvios da Revolta, vista desta vez como instrumento legitimador do assassinato. O mundo camusiano não fecha questões, ele segue a dinâmica da vida renovando perguntas na mesma medida que as responde.

Das muitas questões suscitadas no íterim do pensamento camusiano, optamos pelo problema da felicidade, do Absurdo e do Cristianismo. Os temas se amalgamam no conteúdo das obras e insurgem com maior ou menor aparição conforme cada título: como a felicidade em textos juvenis, a intertextualidade com os Evangelhos em *O Equívoco* e o longo período de Absurdo principiado em *Calígula*. É difícil precisar com exatidão quando começa um grande tema ou quando ele se encerra, visto que estes se retroalimentam compondo novas questões que atendem a cada momento de vida do autor, todavia é possível delinear os problemas predominantes a partir do personagem em análise. Em *A Peste*, os grandes temas de Camus aparecem como questão de acordo com cada personagem, como a felicidade para Rambert, a santidade para Tarrou ou a teodiceia para o Padre Paneloux. No entanto, todos os prisioneiros da Peste desdobram de um tema comum, o Absurdo. Alguns fazem escolha pela Revolta, outros se sentem confortáveis com a Peste – como Cottard, por exemplo –, mas apenas Rieux coadjuva todos os grandes temas camusianos. Coadjuvar todas as histórias que compõem *A Peste*, neste caso, é uma forma peculiar de protagonismo. O Dr. Rieux transita as histórias em torno das quais giram os personagens e lhas ilumina. É mister não confundi-lo com um herói, alguém cuja convicção alvorece o problema ou fixa dogmas e julgamentos – quase nada disso corresponde ao nosso autor. Contudo, há veracidade em dizer que Rieux é o personagem mais acabado de Camus e que dele apontam perspectivas novas para antigas questões. Em outras palavras, o doutor Rieux é a melhor proposta existencial para um mundo Absurdo. O que lho faz o protagonista desta história.

Ao desatar a falta de sentido da vida da conclusão de que ela não vale a pena ser vivida, *O Mito de Sísifo* já intuía em sua composição o caráter fundamental do Dr. Rieux. O médico é um modelo de homem absurdo, alguém cuja consciência da nulidade da vida não o impede de posicionar-se com resistência ao Absurdo, o contrário do niilista que consente ou propala o que oprime o homem – um niilismo camusiano a exemplo do que Calígula protagonizou. Adiante, como se edificasse sobre o romance, Camus escreverá outra obra

medular à noção de Revolta, *O Homem Revoltado*, e diluído nela o Dr. Rieux retornará ao seu estado ensaístico. Ou, dito de outra forma, o combate do médico às abstrações regressará com devida clareza histórica em *O Homem Revoltado*. Neste ensaio Camus declara aguerrida oposição às abstrações do século, aos deuses da moda, em nome das quais crueldades históricas foram justificadas.

N’A *Peste* o termo “abstrações” assume o lugar linguístico e significante que antes, em textos anteriores, era do Absurdo. No decorrer do romance as abstrações insurgem contra a felicidade dos homens. Rieux nota, todavia, que em certas ocasiões a abstração prevalece neste duelo de forças, então é preciso ocupar-se dela em detrimento da felicidade pessoal (CAMUS, 2013c, p. 83). Recusando as polarizações – políticas ou filosóficas –, Camus escreve para conciliar. A experiência lhe conferiu o equilíbrio entre os polos, a cor acinzentada da vida e a desconfiança para com posicionamentos extremados e não dialéticos que, em uma única visada atenta, revelam-se tão religiosos quanto qualquer credo. É neste ínterim que Camus tenta conciliar o eu que se quer único juiz de si e as abstrações da Peste que requerem o trabalho e a resistência dos homens. Camus retoma e aprofunda essa questão em *O Homem Revoltado*, esclarecendo o conteúdo das abstrações e propondo exemplos deste desequilíbrio tensional entre o eu e as necessidades do outro.

O precursor de Nietzsche em termos de pensamento, o filósofo alemão Max Stirner foi uma escolha pertinente para análise do eu em contraponto com as abstrações. Ao comentá-lo sumariamente, Camus também revela, em parte, o que são as tais abstrações que se impõem entre o homem e a sua felicidade e que, porém, não podem ser de todo ignoradas. Na passagem seguinte, Camus parafraseia o pensamento de Stirner, corre com ele até certo ponto para depois deixá-lo só em sua desmedida:

Mas a história universal nada mais é do que uma longa ofensa ao princípio único que eu sou, princípio vivo, concreto, princípio de vitória que se quis dobrar ao jugo de abstrações sucessivas — Deus, o Estado, a sociedade, a humanidade. [...] As próprias filosofias ateias que culminam no culto do Estado e do homem nada mais são do que “insurreições teológicas”. [...] Só houve um culto ao longo de toda a história, o da eternidade. Esse culto é mentira. Só é verdadeiro o Único, inimigo do eterno e, efetivamente, de todas as coisas que não servem ao seu desejo de dominação (CAMUS, 2013b, p. 83-84).

As considerações camusianas partem do livro *O único e sua propriedade*, publicado em 1845. Seria inconsistente dizer que a filosofia camusiana, sobretudo aquela contida n’*O Mito de Sísifo*, declina completamente esse tipo de asserção. Ao contrário, muito do que pensa Camus mistura-se com sua menção a Stirner, tal como o modo de classificar as filosofias

socialistas como insurreições teológicas ou sua crítica ao culto das ideias eternas ou às abstrações que alienam o eu. Todavia, n’*O Homem Revoltado* Camus pretende acentuar os excessos da Revolta, ou seja, os exemplos histórico-filosóficos do emprego da Revolta com fins de justificar crimes de toda espécie. Em sua passagem por Stirner, ele ressalva uma caminhada legítima da Revolta, de negação das abstrações, que, no entanto, resultou em um niilismo destruidor. A Revolta de Stirner, segundo Camus, desconhecera o equilíbrio – tão fundamental em *A Peste* – entre o eu e o outro. Em nome do eu no combate à abstração, Stirner legitimou o ataque a tudo que se opunha entre o eu e a felicidade. Buscando devolver-lhe seu lugar impar, o eu foi enaltecido e o outro nulificado, em outras palavras, o assassinato alçou suas justificativas (CAMUS, 2013b, p. 85). Este desequilíbrio em que pesa a felicidade ao preço da suspensão dos valores éticos é o alvo das críticas camusianas em *A Peste*, ao mesmo tempo em que os heroísmos disfarçados de altruísmo ou as idolatrias do século – as religiões disfarçadas de política – também são rechaçados pelo autor.

Manter a conciliação é o desafio do doutor Rieux. Quando a Peste se mostra veículo da morte, a legítima felicidade e a primazia do eu liberto das abstrações recolhem-se para dar lugar à causa do homem, Camus acentua ainda que “renunciar a todo valor é o mesmo que renunciar à revolta para aceitar o Império e a escravidão” (CAMUS, 2013b, p. 269). A reivindicação do eu, representada por Rambert em luta contra as abstrações, é para Camus uma demanda autêntica. O século XX o ensinara, no entanto, que mesmo a negação atende um limite, o homem – a saber.

Enquanto ainda estava decidido a escapar de Oran, Rambert trava um diálogo inflamado com Rieux e Tarrou. Ao último, o jornalista pergunta o quanto ele estaria disposto a morrer por amor. Tarrou responde-lhe que esta disposição, até aquele momento, não existia. Servindo-se daquela resposta previsível, Rambert argumentava sobre seu direito à felicidade: “– Está vendo? Você é capaz de morrer por uma ideia, é visível a olho nu. Pois bem, estou farto das pessoas que morrem por uma ideia. Não acredito em heroísmo. [...] O que me interessa é que se viva e que se morra pelo que se ama” (CAMUS, 2013c, p. 144). A coesão com as obras de juventude outra vez se mostra: no instante em que confronta o mundo das abstrações, que enumera as vidas que se cobram em nome dos ideais, também quando o personagem se prende somente ao que lhe é sensível – o que se pode amar. Dizia o jovem Camus sobre o que não ousava negar: “Em Tipasa, ver equivale a crer, e não me obstino em negar aquilo que minha mão pode tocar e que meus lábios podem acariciar” (CAMUS, 1979b, p. 15). A crítica esbaforida de Rambert não será negada ou desfeita, nem mesmo após as mudanças que o personagem sofrerá. Definitivamente Rieux lhe consente a razão, contanto

ressalva um crasso equívoco: “Rieux escutara o jornalista com atenção. Sem deixar de olhar para ele, disse, suavemente: – O homem não é uma ideia, Rambert” (CAMUS, 2013c, p. 144). Uma única saída, no viés camusiano, pode protegê-los do impulso atrativo que os leva à abstração: o homem visível e feito evidência. O filósofo argelino tece um mundo à imagem da velha Tipasa, um mundo livre de abstrações – portanto confiável – onde se crê somente no que se vê.

A abstração atinge diversos significados do início ao fim d’*A Peste*, contanto, o seu oposto é o homem e suas carências imediatas. Se outrora a natureza era o que vinha às mãos, aos lábios e aos olhos, agora, o que se vê são vítimas que assaltam os sentidos e cuja dor e a existência, desde então, não se pode negar. Noutra passagem de embate com o jornalista, Rieux contesta o significado das abstrações:

O jornalista tinha razão na sua impaciência de felicidade. Mas teria razão quando o acusava? “O senhor fica na abstração.” Eram realmente abstração estes dias passados no hospital, onde a peste se saciava em dobro, elevando a quinhentas a média de vítimas por semana? Sim, havia na desgraça uma parte de abstração e de irrealidade. Mas quando a abstração começa a matar-nos, é necessário que nos ocupemos da abstração (CAMUS, 2013c, p. 80-81).

Em *O Mito de Sísifo* Camus já empunhara suas cortantes críticas às abstrações, ainda nas primeiras páginas evocara Nietzsche para dizer que um filósofo confiável “deve pregar com o seu exemplo”, depois ressuscitou Galileu para esclarecer que algumas verdades não valem a fogueira (CAMUS, 2013a, p. 19). Camus amparou-se nos limites do racional, delatando fugas metafísicas vigentes desde a religião à política, entretanto, noutro contexto, o escritor investia precisamente no caminho inverso, ou seja, precisara lembrar que as vítimas da Peste ou dos horrores da Guerra não são meras abstrações. Ideias não são fatos e fatos não ideias. Ademais, o doutor Rieux confessara de antemão que ideias não são suficientemente capazes de fazê-lo arriscar-se no trabalho com os pestíferos, aliás, os homens doentes que lhe chegavam às mãos tornaram-se a única evidência sensível que o ocupou e que o moveu.

As abstrações, entretanto, existem e agem como expressão do Absurdo ao logo do romance. Rieux fora acusado, equivocadamente, de ater-se a um linguajar excessivamente racional, à parte dos dramas pessoais dos prisioneiros da Peste. Doravante, o médico reitera que optara somente pela evidência: “– [...] O senhor fala a linguagem da razão, o senhor fica na abstração. O médico [...] esclareceu que não sabia se falava a linguagem da razão, mas que falava a linguagem da evidência, o que não era obrigatoriamente a mesma coisa” (CAMUS, 2013c, p. 79). A razão não escapou da desconfiança camusiana. A evidência, no entanto,

como poderia negá-la? Como negar o que fora vivido, a intensidade da dor ou da alegria? Na luta às abstrações divinas que tomaram o século, restou-lhe apenas o linguajar da evidência. Em alguns momentos, porém, nem a força inequívoca da evidência resguardou o médico, ele também fora tomado pela indiferença, pela relativização da dor, devido ao grande número de mortos que lhe cruzavam no cotidiano da epidemia (CAMUS, 2013c, p. 80-81). A naturalidade com que se morre conduz à abstração. A necessidade de fazer valer as regras de quarentena, a retirada forçada dos doentes de suas casas e de seus familiares, os pedidos de piedade, são também formas de abstração inescapáveis, admitia o médico (CAMUS, 2013c, p. 81). Contudo, as acusações que sofrera, inicialmente, cabem bem às instituições burocráticas que por excesso de razão, de formalidades e incompetência, impermeabilizaram-se aos dilemas individuais (CAMUS, 2013c, p. 98).

A *Peste* regressa ao enfrentamento das metafísicas, duelo que esteve no cerne d’*O Mito de Sísifo*, bem como antecipa o confronto com as ideologias do século – afã que conceberá *O Homem Revoltado*. Memória e profecia constituem um mesmo romance. Nilson Aduato nota como “A relação do romance com o comunismo ficou mais explícita depois da publicação do ensaio *L’Homme Révolté* e das polêmicas que ele suscitou. A mensagem da *Peste* já era clara e humanista e expunha o autor naturalmente a uma crítica marxista” (SILVA, 2008, p. 69). O crítico literário ainda observou (nos *Carnets II, janvier 1942 - mars 1951*) anotações<sup>15</sup> de Camus que previam o impacto vertiginoso do romance: “O encontro da administração que é uma entidade abstrata e a peste que é a mais concreta de todas as forças pode dar alguns resultados cômicos e escandalosos” (CAMUS, 1964, p. 67, *tradução nossa*). Difícil mensurar a extensão alegórica deste romance, tendo em vista a incongruência de restringi-lo tão somente a metáfora da Guerra. Percebe-se ainda o seu longo alcance na amplitude de significados conferidos a um único vocábulo: abstração.

Por outro lado, *A Peste* não aparenta preocupar-se em definir as abstrações conforme cada situação em que o termo surge. Porém, recorre insistentemente ao auxílio das vítimas, como um antídoto que impede a alienação e revela um mundo de abstrações. A crueza nauseante com que Camus descreve o sofrimento de uma criança, tomada pelos tremores e gemidos da doença, lançou-os de vez para fora do amortecimento das abstrações. Esta passagem angustiante será mais bem tratada à frente, entre as perturbações espirituais do Padre Paneloux. Por ora é mister notar que acompanhar aquele pequeno crucificado que

---

<sup>15</sup> La rencontre de l’administration qui est une entité abstraite et de la peste qui est la plus concrète de toutes les forces ne peut donner que des résultats comiques et scandaleux (CAMUS, A. *Carnets II, janvier 1942 - mars 1951*. Paris: Gallimard, 1964. p. 67).

oscilava entre lágrimas e suor, entre a crise e o repouso, os despertou das cadeias da abstração. Rieux, Tarrou, o Padre e mais alguns personagens acompanham tortura do infante:

Tinham visto morrer crianças, já que o terror, há meses, não escolhia, mas nunca lhes tinham seguido o sofrimento minuto a minuto, como faziam desde essa manhã. E, naturalmente, a dor infligida a esses inocentes nunca deixara de lhes parecer o que era na verdade, isto é, **um escândalo**. Mas até então ao menos escandalizavam-se abstratamente, de certo modo, pois nunca tinham olhado de frente, tão longamente, a agonia de um inocente (CAMUS, 2013c, p. 187-188, *grifo nosso*).

A abstração é um sofisticado recurso de distanciamento do real, com o fim de evitar uma visão desesperadora, embora autêntica. O esbarrão com o sofrimento, visto de perto e demoradamente, os devolveu à lucidez. O mesmo ocorrera com Tarrou, confidenciava ao doutor Rieux que, aos dezessete anos, fora levado pela primeira vez a um tribunal para assistir o julgamento de um criminoso, “o que se passava num tribunal sempre me parecera tão natural e inevitável [...]. Fazia disso uma ideia abstrata e que não me incomodava” (CAMUS, 2013c, p. 215-216). Todavia, Tarrou entendeu que a sociedade pedia, por meios formais e legais, a cabeça daquele homem. A imagem do homem sentenciado à morte não mais o deixou e roubou-lhe a paz. O que a abstração chamou de pena capital, a experiência chamou de assassinato.

O término das abstrações tornava os prisioneiros da Peste mais humanos, retirava-lhes daquele estado de torpor inessencial. Por último, até mesmo Rambert, personagem que lutava em nome do eu contra as abstrações, cedera ao seu quinhão de irrealidade. O que o fez ficar e decidi-se em favor do outro, juntar-se às equipes de contenção à Peste, foi seguir de perto o sofrimento diário dos enfermos, “agora que vi o vi” (CAMUS, 2013c, p. 183) dizia o jornalista antes de se tornar parte ativa daquela história. Além da força da evidência, do contato com as vítimas, Rambert convence-se por fim após descobrir que o doutor Rieux – como ele – também se encontrava separado da mulher amada. A esposa do médico, por razões de saúde, havia se ausentado da cidade antes do estado de sítio – antes da Peste despertar. Rambert que o acusara de viver na abstração percebeu o seu engano, imediatamente depois pediu para juntar-se às equipes de trabalho (CAMUS, 2013c, p. 145) e, desde então, reconhecia no amigo um equilíbrio conciliador que o colocava a meio caminho entre a felicidade individual e a miséria comum. Abstração nenhuma convenceu Rambert a ficar longe da mulher que o esperava do outro lado dos muros. Raciocínios, formalidades ou heroísmos apenas atestavam mais certeza no que ele acreditava. Somente as vivências aterradoras e o exemplo do amigo o demoveram da sua busca. Dessa forma, o vivido – a

evidência sensível – assume em Camus a força de um destino que conduz os homens à solidariedade, porquanto os lança para fora das abstrações.

### **Capítulo III**

#### **O SANTO E O PADRE**

*A coragem mata a vertigem ante os abismos; e onde o homem não estaria ante abismos? O próprio ver – não é ver abismos? [...] a compaixão é o abismo mais profundo: quando mais fundo olha o homem dentro da vida, tanto mais fundo olha, também, dentro do sofrimento.*

*Nietzsche*

#### **1. Sermões**

##### **1.1. As Fontes e as Estações**

A passagem do padre Paneloux pela história da Peste leva com ela uma história à parte de abstrações. De certo o padre transparece a linguagem da abstração, o que lhe submete a todas as críticas expostas há pouco, além de entregá-lo, de início, à antipatia do romance. Não obstante, as abstrações que regem palavras e posturas do padre apresentam-se de forma peculiar, nas molduras familiares da religião. Entre outros, o grande tema que perpassa o romance é a abstração travestida nas mais diversas aparições, como quando sustém em sua retórica a pena de morte ou quando atribui poder às entidades de natureza abstrata como o Estado e outros órgãos administrativos, tão providos de inumanidade. A religião cristã surge assim no entretempo do romance como mais um poderoso disfarce de abstrações, e como tal só pode revelar-se ante a força esmagadora da evidência. Por assim dizer, a religião se revelará tal como é, abstração, diante da tortura acompanhada, minuto a minuto, de uma criança inocente. Ao cabo, a religião cristã, protagonizada pelo padre Paneloux, assume no romance o lugar reservado às histórias de abstração que, embora secundária de um ponto de vista amplo, mostra-nos detalhes da compreensão camusiana no que envolve Cristianismo e Modernidade.

O padre Paneloux era um homem de letras, um jesuíta erudito atento às demandas modernas, além de um profundo estudioso de “Santo Agostinho e [da] Igreja africana” (CAMUS, 2013c, p. 84). A referência aqui é explícita, de certo Camus remete ao que dissertou na juventude, ao ensaio *Metafísica Cristã e Neoplatonismo*. Destarte, poder-se-á

notar que o emblemático sermão que se segue, proclamado oratoriamente impecável pelo padre Paneloux, corresponde ao conhecimento antecipado que Camus conserva desde a juventude acerca do Cristianismo. O escritor se fundamenta em pesquisas de tempos acadêmicos que rememoram um Cristianismo primitivo, assim como em impressões da atualidade, como deixa transparecer a fala do Dr. Rieux em conversa com o amigo Tarrou: “Vivi demais em hospitais para gostar da ideia de castigo coletivo. Mas, como sabe, os cristãos falam às vezes assim, sem que realmente o pensem. São melhores do que parecem” (CAMUS, 2013c, p. 112). O doutor refere-se à prédica do padre, austeramente punitiva como se notará doravante.

Outra referência à igreja de seus dias fora desvelada pelo próprio autor, em dezembro de 1948, aproximadamente um ano após a publicação d’*A Peste*. Na ocasião, Camus escrevera o artigo *Pourquoi L’Espagne* (CAMUS, 1965, p. 391), em resposta às críticas e dúvidas de Gabriel Marcel à adaptação teatral *Estado de Sítio*. Inspirada em *A Peste*, a peça sofreu comparações inevitáveis com o romance, uma delas particularmente diz respeito ao tom ameno, até complacente, com que o romance dispõe a igreja cristã e a crise do padre Paneloux. Esta mesma imagem tolerável não fora levada aos palcos, e o autor foi convidado a explicar “o papel desprezível” que a igreja recebera na adaptação para o teatro. Com brevidade, Camus respondeu-lhes do seu desejo pessoal de fazer justiça, através do romance, aos amigos cristãos que ao seu lado resistiam à Ocupação Alemã. Com efeito, a certa altura do romance, o padre unir-se-ia às equipes profiláticas de resistência à Peste. Quanto ao *Estado de Sítio* e o lugar odioso da igreja no desenrolar da peça, Camus explica-se com vistas à realidade da igreja cristã na Espanha – lugar onde se passa o drama – fazendo referências ao real papel odioso da igreja cristã na história deste país, uma ferida de alhures que a Europa não esqueceria facilmente (CAMUS, 1965, p. 394).

Ao fim, as fontes camusianas das quais recolhe o conteúdo cristão são, sobretudo, impressões do tempo somadas às pesquisas acadêmicas de um período ainda imaturo do autor. No mais, Camus se documentou acerca das grandes pestes da história e, notavelmente, a maior parte das alusões a este exaustivo trabalho de pesquisa integram a retórica dos sermões do padre Paneloux. Salvo o susto inicial da descoberta da Peste pelos médicos de Oran que os fez rememorar os milhões de mortos e os terríveis sintomas da doença – registrados como em um conto de terror –, da documentação levantada pelo romancista ele somente faz referência direta à história da Peste Negra no conteúdo dos sermões do Padre Paneloux. O religioso não só utilizou-se dos exemplos da história, das narrativas que lhe serviam como lição, como também trouxe a Bíblia – os juízos do Primeiro Testamento – para legitimar suas verdades

(CAMUS, 2013c, p. 86). Tais indícios textuais alargam o número de fontes pelas quais passou o autor, além de sinalizar o seu conhecimento prévio das escrituras bíblicas. Por último, como se avistará logo, algumas perturbadoras questões cristãs do texto fazem eco ao romance russo *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski. Eis as principais referências de Camus, sobre elas uma compreensão própria do Cristianismo fora tecida e singularmente apresentada em *A Peste*, bem como na própria trajetória do padre Paneloux.

Feita a passagem pelas influências implícitas, o sermão do padre Paneloux abre-se para análise. Há de se notar que o padre “marcou, à sua maneira, uma data importante na história deste período” (CAMUS, 2013c, p. 84). A datação do romance segue a cronologia das estações, poder-se-ia dividi-lo em períodos sazonais de avanço, estagnação e regressão da doença. O verão, que chegou pouco depois do primeiro sermão do padre Paneloux, ardia calores intensos propícios ao avanço do flagelo. Ao longo do verão a Peste multiplicou suas vítimas, o número de mortos alimentava os gráficos de evolução da doença, “O sol perseguia nossos concidadãos em todas as esquinas e, se eles paravam, atacava-os então. Como estes primeiros calores coincidiram com uma subida vertiginosa do número de vítimas [...] apoderou-se da cidade uma espécie de abatimento” (CAMUS, 2013c, p. 101). Nos últimos dias do verão, ao final do mês de outubro, o padre proferira seu segundo sermão. Ao fim, o vento uivava com violência “trazia até a igreja um cheiro de chuva, um aroma de calçadas molhadas que lhes deixava adivinhar o aspecto da cidade antes de saírem” (CAMUS, 2013c, p. 200). A última prédica de Paneloux marcava uma nova linearidade nos gráficos, a estagnação da epidemia. As temperaturas caíam de repente. O vento frio soprava lentamente a Peste para fora da cidade. O ritmo da Peste, de progressão e de retrocesso, deixou-se marcar por dois sermões opostos. Com efeito, a importância que o autor concede às estações descarta qualquer despropósito e assinala o lugar emblemático dos sermões na história. Como se a Peste que transita no tempo, nas ruas e nas casas, com maior ou menor intensidade, por fim também invadisse a fé e a existência individual dos cidadãos de Oran, provocando transformações inesperadas. É o que se acompanha – embora inconclusivamente – se seguirmos o padre Paneloux desde a primeira vez em que subira o púlpito e do alto de sua confiança deixou cair o castigo divino, com o qual explicaria àquele mal impiedoso, até o momento que subiria pela segunda vez, tremeluzente, mais inquieto do que confiante, desprovido da velha intrepidez roubada há alguns dias pela morte prematura de uma criança.

A mudança perceptível nas palavras do padre – se comparados o primeiro e o segundo sermão – atendem o compasso das estações ou inversamente. Concomitante ao primeiro sermão “a chuva caía pesadamente” como um julgamento irado dos céus, vinha tempestuosa

como as palavras que castigam (CAMUS, 2013c, p. 86). O segundo sermão já soava junto a um vento forte que carregava o anúncio da chuva e a baixa da epidemia. O verão findara poucos dias depois do último sermão do padre, “nas casas caía a luz fria e dourada do céu de novembro” (CAMUS, 2013c, p. 205). Camus encerra o papel de Paneloux naquela história fitando uma luz fria que entrecortava nuvens espessas. Um contraste simbólico se comparado com a primeira aparição significava do padre, alguns parágrafos antes do seu sermão mais severo, quando o autor justapõe a evolução da doença paralela àquele discurso religioso e sentença, numa mesma frase, o obscurantismo daqueles dias: “o fim do mês de peste foi obscurecido por uma recrudescência acentuada da epidemia e um sermão veemente do padre Paneloux [...]” (CAMUS, 2013c, p. 84). Dizer que o padre passou das trevas à luz talvez seja uma inferência um tanto exagerada, porém, o texto não permite dúvidas quanto às consideráveis transformações que sofrera o religioso.

## **1.2. As abstrações de um padre**

A religião não obtivera um espaço deveras relevante entre os cidadãos de Oran, nem antes nem depois da Peste. As impressões de Camus novamente capturam a contemporaneidade de um mundo liberto das obrigações religiosas, o que não os impedia de, diante da crise, voltarem-se à religião redobrando as preces e as visitas à igreja. Através de uma frase simples, provavelmente tomada do cotidiano, Camus definiu um sentimento comum à maior parte dos fiéis que assistiram o sermão do padre Paneloux: “De qualquer maneira, mal não pode fazer” (CAMUS, 2013c, p. 85). Este sentimento de ineficácia da religião – para o bem ou para o mal – representa o lugar da igreja cristã no século XX. O dia a dia da morte de Deus, em sua consistência mais objetiva, revelava-se aos domingos de manhã quando “os banhos de mar fazem séria concorrência à missa” (CAMUS, 2013c, p. 85). Dessa forma, a inserção da igreja no centro da história da Peste realça contrastes, como se outro corpo estranho além da Peste invadissem aquele cenário moderno de comércio, trabalho, cafés e prazeres simples. Também entre os prisioneiros da Peste – como Nietzsche o dissera – igrejas entoam o funeral de um Deus que, para a maioria dos presentes, morrera há muito. Na cidade da Peste eram vãs as palavras de um velho que todas as tardes advertia os transeuntes proclamando: “Deus é grande, vinde a Ele”. Adiante, Camus traduzia aquele espírito moderno ensurdecido aos apelos piedosos: “Todos se precipitam, pelo contrário, para qualquer coisa que conhecem mal ou que lhes parece mais urgente que Deus” (CAMUS, 2013c, p. 109).

Com fidelidade textual, poder-se-ia definir a Modernidade de Camus como o espaço temporal em que qualquer coisa parece mais urgente que Deus.

O plano secundário e destoante da religião cristã, cronicamente visível no cotidiano dos oraneses, notabiliza paralelamente o valor prescindível do Cristianismo ao final da Modernidade. Em outras palavras: o lugar da religião entre os cidadãos de Oran é, para Camus, o lugar da religião entre os cidadãos do Ocidente.

O padre Paneloux, nesse ínterim, desponta como uma figura complexa: apesar da sua vasta erudição, o padre é um moralista cujo discurso ainda remete ao obscurantismo de outras eras. Por outro lado, o religioso era um homem que tecia tratados, expunha conferências “sobre o individualismo moderno” (CAMUS, 2013c, p. 84), ademais havia nele um espírito caridoso que lhe era particular. Enfim, Paneloux não configura um personagem totalmente negativo – como nenhum o é no romance<sup>16</sup>. Todavia, a dedicação com que investigava o homem contemporâneo denunciava suas intenções, o conhecimento servia-lhe no combate à libertinagem e à desobrigação própria da Modernidade. Ou de outra, a razão do padre assistia tão somente à sua fé. O padre Paneloux, inicialmente, é apresentado como uma imagem antiquada que, através da fé e do conhecimento, resiste à Modernidade mas sem retroceder à Idade Média (CAMUS, 2013c, p. 84). Não se pode dizer que a crítica à Modernidade não seja também um alvo camusiano – adiante o doutor Rieux descobrirá que muito tem em comum com o padre –, entretanto, o que faltava ao religioso na ocasião da primeira homilia era a irredutibilidade da evidência. Este meio caminho entre a obscuridade e a iluminação, onde se encontrava o padre, assinala que tanto a religião proscrita quanto a razão emancipadora derivam de abstrações inumanas. Para Camus, o religioso e o intelectual que residem na mesma pessoa comungam de uma única bolha abstrata que, ao primeiro encontro com o Absurdo, romper-se-á.

A abstração, sobretudo aquela erigida sobre convicções religiosas, não se sustenta diante da crueza da realidade. Nestes termos traduz-se a história do padre Paneloux. Sua abstração nevrálgica – que também é a das religiões de um modo geral – consiste no esforço racional e dogmático para explicar religiosamente a presença do mal e do sofrimento no mundo, sem contanto negar a crença em um Deus bom e todo-poderoso. Conciliar a presença de Deus e do mal no mesmo mundo, ou da Providência e da Peste na mesma história, é a árdua tarefa das teodiceias, é um esforço de abstração protagonizado pelo padre Paneloux.

---

<sup>16</sup> A peça *Estado de Sítio*, apesar da sua inspiração romanesca, diferencia-se por apresentar personagens completamente negativos, os ditos vilões da trama.

Muito já foi dito acerca das teodiceias<sup>17</sup>, por conseguinte, o objetivo que orienta o olhar desta pesquisa recai, no momento, sobre a tentativa do padre Paneloux de desfazer retoricamente a impossibilidade de conciliar a crença em Deus e a existência do mal. Por ora, uma pequena explanação de Weber basta para a introdução do tema:

[...] quanto mais próxima a concepção de um deus único, universal e supramundano, tanto mais facilmente surge o problema de como o poder aumentado ao infinito de semelhante deus pode ser compatível com o fato da imperfeição do mundo que ele criou e governa (WEBER, 1991, p. 351).

As teodiceias nascem de uma necessidade abstrata de compreensão, da exigência interior de coadunar um Deus abstrato – concebido idealmente sobre amor e poder – com um sofrimento de caráter concreto e irrefutável. Em outras palavras, as teodiceias surgem de uma necessidade de coerência entre interior e exterior, entre o espírito e a realidade, entre o que o homem guarda dentro de si e o que o mundo lhe impõe. Nasce desse apetite de clareza demasiado humano diante dos fenômenos que saltam aos olhos e, amiúde, o ferem. A teodiceia há – e com animada loquacidade – porque o mundo bufa silêncios ante a naturalidade do sofrimento humano, a inevitabilidade da morte ou diante de tantos outros mistérios contrários aos apetites de conhecimento que habitam o homem. *O Mito de Sísifo* intui o nome deste atropelo da vontade humana – coagida à abstração – por um mundo despropositado, chama-o Absurdo (CAMUS, 2013a, p. 38-39). À vista disso, apenas nos níveis da abstração o homem recobra a unidade que sua nostalgia sempre nutriu. “Compreender – afirma o filósofo – é antes de mais nada unificar.” E prossegue o arrazoado:

O desejo profundo do próprio espírito em suas operações mais evoluídas une-se ao sentimento inconsciente do homem diante do seu universo: é exigência de familiaridade, apetite de clareza. [...] o espírito que procura compreender a realidade não se pode dar por satisfeito sem reduzi-la em termos de pensamento (CAMUS, 2013a, p. 30-31).

Elucubrando teodiceias, à sua maneira abstrata, o religioso satisfaz seu apelo por unidade, nelas ele acalma angústias provocadas por uma realidade incompreensível e deveras torturada. O Absurdo, ao contrário, não aplaca a nostalgia do homem, ele “fixa seus limites, porque é impotente para acalmar sua angústia” (CAMUS, 2013a, p. 56). E, neste ponto, Camus toca a substância teórica com que entreteceu seus personagens principais, Rieux e

---

<sup>17</sup> Cf. WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991. 1 v. p. 279-418. Ver também: BERGER, P. O Problema da Teodiceia. In: \_\_\_\_\_. *O Dossel Sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus, 2011. p. 5-92.

Tarrou, homens que recusaram os consolos abstratos da fé: “que essa nostalgia seja um fato [pontua o filósofo], porém, não implica que deva ser imediatamente apaziguada” (CAMUS, 2013a, p. 31). Antes as angústias de uma realidade incompreensível, fragmentada e assolada pelo sofrimento, a nutrir-se de abstrações (CAMUS, 2013a, p. 49-50). As perguntas nascidas do sofrimento, da Peste ou da morte, foram relegadas ao silêncio do mundo, precisamente neste vácuo de respostas se instalam as teodiceias, explicações que apaziguam um incômodo sentimento de Absurdo, assim como suprimem – mas não necessariamente – o imperativo da Revolta.

Por fim, teodiceias são abstrações religiosas que dizem o que Deus não o diz. Porque Deus se calou no seu profundo mistério imperscrutável, as explicações humanas se tornam esperadas e talvez até necessárias. No interior das próprias teodiceias dorme a ausência de Deus, ainda que para o fiel ela permaneça inconsciente. Um velho que contava grãos-de-bico para marcar o tempo, em conversa com Tarrou, expressara com algumas poucas palavras vagas a ausência oculta contida nas explicações do padre Paneloux: “tinha dito pouco depois a Tarrou que, certamente, Deus não existia, já que, de outro modo, os padres seriam inúteis” (CAMUS, 2013c, p. 106). O silêncio de Deus diante da aflição do mundo requer padres que arduamente fiem, dia e noite, um largo número de teodiceias que sejam conforme as dores peculiares de cada tempo. Ou dito de outra, é porque não há Deus que há tantos religiosos tão ávidos para explicar o sofrimento. A negativa camusiana para com o primeiro sermão do padre Paneloux, mais do que antiteísmo, traduz uma postura existencial de escândalo perpétuo na presença do mal, sem conceder-lhe o benefício da abstração, sem permitir que a fé o mascare e o torne o que não é, cognoscível e aceitável. Enfim, a negativa camusiana aponta para uma tentativa de salvaguardar a lucidez a todo custo, uma postura de enfrentamento ao que escamoteia o Absurdo da condição humana. Camus desembaraça uma visão angustiante e, apesar do horror que vê, cuida para que ninguém a esconda novamente. Teodiceias são embaraços que turvam a real imagem da vida. Por iniciativa do próprio padre Paneloux, entrementes, forjar-se-á um confronto entre as abstrações da teodiceia e a vivência terrificante da Peste. Deste choque novas perspectivas abrem-se para análise.

### **1.3. Um padre de joelhos**

Nas palavras iniciais do padre o sermão fora entregue completamente, em um ímpeto gesticular “atacou a assistência com uma única frase veemente e martelada: ‘Irmãos, caístes em desgraça, irmãos, vós o merecestes’ [...] por um hábil processo oratório, o padre tinha

dado de uma só vez, como um golpe que se desfecha, o tema de todo o seu sermão” (CAMUS, 2013c, p. 86). O que daí se estende são argumentações bíblicas, históricas e emocionais que embasam a retórica do padre, a primeira delas retornou ao livro do Êxodo e à história da peste lançada sobre o Egito. Segundo o religioso, aquela praga atendia a um propósito divino, fazer cair um inimigo de Deus, quedá-lo até pô-lo de joelhos. É preciso notar que logo de início, através de um único argumento, o padre justificou o flagelo, fez-lho até necessário. O pensamento cristão – talvez inconsciente disso – acolheu o mal e pôs-se em sua defesa. Obviamente não era o sofrimento que ele pretendia proteger, contudo, salvaguardou o Deus que não só permite o sofrimento como o promove de acordo com sua vontade.

Depois do golpe imperativo daquela voz forte que acompanhava a chuva redobrada, os ouvintes, um a um, deslizavam da cadeira até cair de joelhos (CAMUS, 2013c, p. 86). Embora Paneloux seja, antes de tudo, um personagem ativo no combate à Peste, Camus confessa implicitamente que discursos como este refreiam a Revolta – obstaculizam o trabalho necessário de enfrentamento ao flagelo. Passagens textuais surgem intervaladas referenciando o sermão do padre Paneloux a fim de desconstruí-lo com o auxílio da experiência, como quando o narrador detém-se em descrever a formação das equipes profiláticas voluntárias no combate à epidemia, opiniões das mais diversas surgiram:

Muitos moralistas novos da nossa cidade diziam então que nada servia para nada e que era preciso cair de joelhos. E Tarrou, Rieux e os amigos podiam responder isto ou aquilo, mas a conclusão era sempre o que eles sabiam: era preciso lutar, desta ou daquela maneira, e não cair de joelhos. Toda a questão residia em impedir o maior número possível de homens de morrerem e de conhecerem a separação definitiva. Para isso, havia um único meio – combater a peste. Esta verdade não era admirável, era apenas consequente (CAMUS, 2013c, p. 119).

O sermão do padre Paneloux enfrentava, claramente, a negação crítica do autor. Os moralistas modernos, referidos acima, assentavam-se sobre montanhas e abismos ao mesmo tempo. Ou de outra, a proeminência do nada em uma única frase, tornando nulos tanto ação como resultados, tipifica uma postura niilista – “nada serve para nada” –, rememora o Calígula camusiano, ao mesmo tempo em que fita uma saída na fé, no cair de joelhos, como o padre havia recomendado. De certo não admira que de repente o romance chegue ao elo existente entre Cristianismo e niilismo. No entanto, ainda que a memória alerte para autenticidade desta premissa, “nada serve para nada”, o alvo d’A *Peste* consiste em ir além dela e incitar a necessidade da Revolta, o enfrentamento do flagelo apesar de sabê-lo invencível. Ao notar que se trata de uma luta interminável que, no entanto, não se quer

entregue às mãos de um Deus duvidoso, Camus toca preciso no coração do seu romance, isto é, “Toda a questão residia em impedir o maior número possível de homens de morrer e de conhecer a separação definitiva”. Eis uma síntese puramente camusiana, sem as cascas sobrepujantes de Cristianismo e niilismo. Certa feita, Tarrou arguiu o amigo, o Dr. Rieux, trazendo à conversa o fatalismo daquela empreitada: “[...] Mas suas vitórias serão sempre efêmeras, mais nada. O semblante de Rieux pareceu anuviar-se. – Sempre, bem sei. Não é uma razão para deixar de lutar. [Tarrou concordou] – Não, não é uma razão” (CAMUS, 2013c, p. 115).

Paulatinamente, a prédica do padre sofria confronto com a realidade da Peste. O abalo que fez ruir a estrutura do sermão, despindo-o da bela oratória ou do suporte bíblico, foi, em definitivo, a morte do filho do juiz Othon. A forma como a Peste torturou o garoto, antes de levá-lo prematuramente, repeliu com violência cada palavra do padre, os planos eternos, a educação divina, nem sequer a retórica do padre foi poupada daquele ataque abrupto de realidade. O primeiro rompante de negação à prédica alude ao desespero que tomou Paneloux no instante em que, aos suplícios, a boca da criança se abria aos brados como “um protesto monótono” que se fez sentir em todos os presentes.

Paneloux olhou para a boca infantil, conspurcada pela doença, cheia desse grito de todas as idades. E deixou-se cair de joelhos e todos acharam natural ouvi-lo dizer, com uma voz um pouco abafada, mas nítida, por detrás do lamento anônimo que não cessava: “Meu Deus, salvai esta criança” (CAMUS, 2013c, p. 189).

O episódio exala dor e revolta. O que se seguiu após os rogos do padre foi a indigesta morte da criança. Desta vez não se pôde ouvi-lo – Camus não lhe permitiu falar –, mas o padre recebera de Deus o “não” inaudito, o mesmo de outrora, aquele dado à Maria como resposta as suas súplicas em *O Equívoco*<sup>18</sup>. Nota-se que Camus não perdera a negatividade da juventude, apenas uniu a ela a positividade da Revolta, estabelecendo no centro da sua obra uma tensão permanente. A força da evidência dissipava, como o vento a uma nuvem, as abstrações de um padre vencido pela Peste – “Uma maré de soluços irrompeu na sala, cobrindo a oração de Paneloux” (CAMUS, 2013c, p. 190). Ouvia-se o pranto mais alto que a prece.

O filho do Sr. Othon compartilhava, em uma única representação, o sofrimento e “o grito de todas as idades”. Vê-lo morrer significou acompanhar a morte da esperança. Quer dizer, tendo em vista o estado crítico do garoto, o Dr. Rieux decidiu aplicar-lhe o soro

<sup>18</sup> Cf. Capítulo I: 2.3.3. *Le Dieu Caché* – Maria e o Velho criado, p. 35.

experimental do Dr. Castel (CAMUS, 2013c, p. 186). A criança foi acompanhada, minuto a minuto, na esperança da sua recuperação, da efetividade do soro, da vitória sobre a Peste. Morto o garoto, os esforços até ali se mostraram inúteis. Com aquele ser inocente morrera também a esperança, o que os enfraqueceu de sobremodo.

Pouco antes da abertura dos portões da cidade, do cessar da epidemia, o Dr. Rieux externou a natureza desta esperança torturada, dizia ele que “só havia lugar no coração de todos para uma esperança muito velha e muito taciturna, a mesma que impede os homens de se entregarem à morte e que não é mais que uma simples obstinação em viver” (CAMUS, 2013c, p. 227). Esta velha e sombria esperança, que não se acomoda no futuro, arrola outra objeção à homilia do padre: esta não era a esperança de que o padre falara. Não se trata da esperança que “[vê] sair da obscuridade um rosto divino” (CAMUS, 2013d, p. 107), a esperança que Meursault recusou em *O Estrangeiro*. Ao contrário, o narrador lembrava que no Natal do ano da Peste não se festejou o Evangelho. Aludindo novamente à ingenuidade das crianças, Camus contrapõe a velha esperança de Rieux à jovem esperança de Paneloux:

Na cidade, lúgubre e gelada, algumas crianças corriam, ignorantes ainda do que as ameaçava. Mas ninguém ousava anunciar-lhes o Deus de outrora, carregado de oferendas, velho como o sofrimento humano, mas novo como a jovem esperança (CAMUS, 2013c, p. 227).

O Deus de outrora, anunciado pelo intrépido padre, morreu quando a evidência da morte fez-se mais crível que a sua Providência. Dizer que Deus morreu, no íterim camusiano, é o mesmo que admitir o seu silêncio – é saber que Deus não fala. As esperanças que nele se depositam morrem a cada encontro com a realidade lacerante da Peste. As abstrações mais creditadas ruem quando a evidência do mal se impõe de modo inescapável. Nem o Natal soube salvaguardar a esperança dos oranenses – restou-lhes aquela velha esperança que apenas os impedia de morrer.

Embora Camus não infira uma negação direta à divindade cristã, sua resistência às abstrações religiosas compõe essencialmente a tessitura do romance. A negação que depreende do texto consiste tão somente em desconstruir o que fora edificado sobre a abstração. “Um calor de vida e uma imagem de morte, era isso o conhecimento [para o autor]” (CAMUS, 2013c, p. 254), e sobre nada senão o conhecimento pretendia soerguer juízos e posições filosóficas.

Senhor de seu universo literário Camus tecia a própria justiça, isto é, a Peste que tombou o antigo Faraó bíblico, inimigo de Deus, também pôs um padre de joelhos. No dia em

que acompanhou a ira da Peste moer uma criança que – estirando-se – “tomou no leito devastado uma atitude de grotesco crucificado” (CAMUS, 2013c, p. 188) o padre Paneloux converteu-se novamente. Rendia-se agora àquele Cristo criança que, ruidosamente, acabava de testemunhar a crucificação. Converteu-se dessa vez às avessas. Caiu do cavalo e desde então via o mundo claramente. Ver claramente, entretanto, não implicou em reconciliação: “a partir do dia em que vira longamente uma criança morrer, pareceu modificar-se. Lia-se no seu rosto uma tensão crescente” (CAMUS, 2013c, p. 193). Quando Paneloux descobrira – naquele relance de malogro – o Absurdo da existência, ele mesmo investiu contra o seu discurso anterior. Em tom sereno e hesitante, o religioso proferira seu segundo sermão que, em grande parte, contradizia o primeiro.

De certo, ao menos até o momento do segundo sermão, o padre não perdera a fé. Todavia, seu novo discurso orientava-se por um mirar incompativelmente distante das palavras punitivas do primeiro sermão. Desta vez o religioso tutelou a defesa de uma aceitação singular do sofrimento sem, no entanto, pregar resignação. A peculiar aceitação de que o padre falara requer, de fato, um pouco mais de atenção; entretanto, no momento é mister notar a explícita contradição desta nova mensagem. Dizia ele:

Não se tratava de recusar as precauções, a ordem inteligente que uma sociedade introduzia na desordem de um flagelo. Não se deviam escutar os moralistas que diziam ser preciso cair de joelhos e tudo abandonar. Era preciso apenas começar a caminhar para a frente, nas trevas, um pouco às cegas, e tentar praticar o bem. Quanto ao resto, porém, era preciso ficar e aceitar entregar-se a Deus, mesmo na morte das crianças, e sem procurar um recurso pessoal (CAMUS, 2013c, p. 199).

O próprio padre Paneloux foi o último a dizer que não adiantaria cair de joelhos e esperar pela salvação vinda dos céus. Nos céus Deus se calou e o padre já recebera esta triste notícia. Apesar da constante oposição entre o médico e o teólogo, Paneloux finalmente via o que Rieux há muito descobrira: é preciso desdobrar os joelhos, unir forças e lutar contra a morte – e o que excede este conhecimento pertence ao território imperscrutável do mistério. Aos olhos do autor, é tão inútil explicar o inexplicável como é inútil esperar a salvação de onde não há ao menos clareza. Se de Deus nada se sabe – exceto abstrações –, o que dele esperar? A experiência, única substância verdadeira de conhecimento para Camus, por fim ensinava o religioso a se levantar e “caminhar para frente” – ainda que desprovido de esperança.

Como já se disse anteriormente, a superação do velho Camus sobre o jovem Camus diz respeito ao acréscimo da Revolta em seu pensamento. No mais, o arcabouço teórico-

filosófico d'A *Peste* pode ser encontrado desde *O Mito de Sísifo* em formato de ensaio. Como revela com visíveis semelhanças a passagem a seguir: “E levando ao extremo essa lógica absurda, devo reconhecer que essa luta supõe a ausência total de esperança (que nada tem a ver com o desespero), a recusa contínua (que não deve ser confundida com a renúncia) [...]” (CAMUS, 2013a, p. 42). Camus tornara romance tais palavras na *persona* do padre Paneloux. Via personagem, o autor ingressou neste universo religioso e provocou-lhe uma verdadeira implosão. Não obstante, dos restolhos desta fé desafiada pela evidência do mal, Paneloux construía uma nova – e herética – perspectiva cristã, afinal “a religião do tempo da peste não podia ser a religião de todos os dias [...]” (CAMUS, 2013c, p. 196-197).

#### 1.4. Inocência e Castigo

A fim de realçar, outra vez mais, a mudança existencial a que o padre Paneloux fora submetido, uma vez que esteve junto de uma criança enferma – acometida brutalmente pelos sintomas da Peste – e viu-a morrer, é indispensável que os contrastes entre seus dois sermões sejam ainda destacados.

Na ocasião da primeira missa, até aquele momento, o padre encontrava-se ainda imbuído das abstrações da teodiceia. Fazer do mal algo inteligível, torná-lo culpa dos homens ou dos anjos e fruto de um erro original, é uma explicação que com frequência se recorre nas escrituras canônicas judaico-cristãs desde Adão e Eva – o mito da criação. Com este propósito o padre referia-se ao livro do Êxodo, queria desenterrar a culpa que principiou o sofrimento, apetecia-lhe explicá-lo. Por fim, o fator provocador da Peste era o próprio homem que fez a escolha pelo desprezo ao Criador – “vós o merecestes” dizia o pregador. Insistia em bradar: “sabeis agora o que é o pecado, como o souberam Caim e seus filhos, os de antes do Dilúvio, os de Sodoma e Gomorra, o Faraó e Jó e também todos os malditos” (CAMUS, 2013c, p. 88). Em suma, para o padre, os cidadãos de Oran pecaram, a culpa corria-lhes o sangue Cômico em sua falta de originalidade, o religioso explicava a morte como salário do pecado.

As teodiceias atendem de tal maneira a exigência humana de compreensão que retornam aos tempos originários, às histórias inverossímeis, anacrônicas ou ulteriores, para dessa forma explicar o sofrimento do presente. Absorve-se o mal neste discurso até torná-lo instrumento de punição nas mãos de um Deus. Tal como demonstra a tétrica imagem sugestionada pelas histórias da Peste Negra, evocadas pelo padre com uma mescla de fatos históricos, lendas e superstição. Dizia-lhes do “anjo da peste” enviado pelo próprio Deus para punir com a morte os pecadores, “evocou a imensa lança volteando por cima da cidade,

atacando ao acaso e erguendo-se de novo, ensanguentada; espalhando, enfim, o sangue e a dor humana ‘para as sementeiras que preparariam as searas da verdade’” (CAMUS, 2013c, p. 88).

A Peste, nesse ínterim, é um instrumento de Deus que põe os homens de joelhos. Em uma única assertiva o padre justifica a necessidade daquele mal e, talvez inconscientemente, lho atribui a autoria divina. Deus não a quis, ressalva o padre, mas a Peste fora necessária para os excelentes e inquestionáveis propósitos eternos. Os escritos de Camus alternam-se entre o céu e a terra, posto que enfrentam tentativas de justificação do mal e da morte que se apresentam em discursos religiosos e/ou políticos-rationais. O exercício de desconstrução da homilia do padre segue o mesmo parâmetro daquele que recusa a pena de morte através do personagem Tarrou. Em *O Homem Revoltado* esta crítica camusiana tornar-se-á ainda mais direta, voltando-se às construções ideológicas – em especial à política comunista russa – que, por sua vez, amparam a morte sobre justificativas racionais tão abstratas quanto qualquer teodiceia. Religião e política, neste arrazoado camusiano, incorrem no mesmo equívoco o qual reside a pena capital, a saber: na justificação da morte – no ato de torná-la aceitável através de um parâmetro racional. A aversão à morte, do suicídio ao assassinato, é uma marca ininterrupta da obra camusiana. Admitir a morte sem o devido escândalo – se houvesse pecado para Camus – certamente seria um pecado sem perdão.

A crença na retribuição divina, bem por bem ou mal por mal, desde os escritos bíblicos é questionável, como o revela a história de Jó ou o livro do Eclesiastes. Afirmações categóricas como as do padre Paneloux, que asseguravam o castigo dos maus, foram desditas muito cedo, ao primeiro esbarro com a realidade. Asseverava o padre:

Os justos não podem temê-la, mas os maus têm razão para tremer. Na imensa granja do universo, o flagelo implacável baterá o trigo humano até que o joio se separe do grão. Haverá mais joio que grão, mais chamados que eleitos e essa desgraça não foi desejada por Deus (CAMUS, 2013c, p. 87).

Sumariamente o pregador esboçava propósitos para o flagelo, o primeiro deles é o castigo dos maus. A concepção de bom ou de mau não fora exposta completamente pelo padre, todavia acusava-os de descaso com a religiosidade (CAMUS, 2013c, p. 88). Camus já admitiu que nunca compreendera bem o significado da palavra pecado (CAMUS, 1979b, p. 39). A despeito disso, ele não poupou clareza quando quis expor a inocência. Para evitar interpretações dúbias Camus seguiu o exemplo literário proposto por Ivan Karamázov, para falar de inocência e sofrimento escolheu uma criança. A descrição demorada de Camus, compondo as pequenas nuances de agonia e dor do filho do Sr. Othon, rememora a conversa

que Ivan tivera com seu irmão Aliócha acerca de Deus e do sofrimento humano em *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski. Camus atesta a influência deste último sobre sua obra quando retorna ao tema nitidamente em *O Homem Revoltado* (CAMUS, 2013b, p. 74-81). Susan Neiman ao chegar a Camus, em seu panorama d’*O Mal no Pensamento Moderno*, constatou, por sua vez, a marcante influência deste diálogo dostoiévskiano que segue sob um título demasiadamente compatível com o pensamento camusiano, *A Revolta*. Acresce Neiman:

Ivan Karamázov tornou-se emblema de Camus para o rebelde metafísico, e esse capítulo de *Os Irmãos Karamázov* foi central para o seu pensamento. O eco que Camus faz dele em seu romance mais importante é muito revelador. O capítulo mais difícil de *A Peste* é uma descrição agonizante da morte de um menino. Aqui a origem do tormento é tudo menos malévola (NEIMAN, 2003, p. 324).

Em nota, n’*O Homem Revoltado*, Camus sugere que “Ivan, de certo modo, é Dostoiévski, mais à vontade neste personagem do que em Aliócha” (CAMUS, 2013b, p. 76). O autor de *A Peste* está convencido que, mediado por Ivan Karamázov, Dostoiévski atinge o cerne da revolta metafísica, diante da qual o sofrimento humano é tornado injustificável, irredimível e inexplicável.

A fim de reduzir a amplidão dos seus argumentos, em diálogo com o irmão, Ivan Karamázov restringiu-se aos sofrimentos infligidos às crianças. Inquieto e prolixo, Ivan falava com aspecto de um louco – o que impressionara o irmão Aliócha – e expunha assim o seu método: “– Ouve-me: peguei só as criancinhas como tema para dar mais evidência ao assunto. Sobre as outras lágrimas humanas, de que toda a terra esta embebida da crosta ao centro, não vou dizer uma palavra, restringi de propósito o meu tema” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 338). O Método Karamázov fora adotado por Camus em *A Peste*. Em síntese, ele consiste em chocar com a crueza da realidade. Ambos os escritores conferem a força da sua argumentação ao modo esmiuçado, concreto e insuportável com que descrevem o martírio das crianças, uma dor tão bem traduzida que chega a tanger – arranhar – a alma dos que a leem. A certa altura do diálogo entre os dois irmãos Karamázov, Ivan relata histórias de martírio em que crianças inocentes são torturadas ou violentamente feitas alvos da crueldade humana. Este diálogo foi deveras citado por Camus em *O Homem Revoltado* (CAMUS, 2013b, p. 74-81), o que reduz possíveis dúvidas acerca da influência d’*Os Irmãos Karamázov* na composição d’*A Peste*. Doravante, mais intertextualidades se farão notáveis. Por ora basta destacar o suplício do filho do juiz Othon, texto de verossimilhança coerente com os relatos de Ivan. Diferenciam-se, contudo, no que se refere à origem desta dor infligida. Nas histórias de Dostoiévski a impiedade sádica do homem, um demônio oculto que o habita, faz-lho carrasco do seu

próximo. Em Camus o papel de verdugo fora dado à Peste, o que amortece o impacto do mal, pois o torna natural, invisível, inumano e inculpável. Esta foi uma das críticas que o romance recebeu, a resposta de Camus à acusação de “evasão moral” pode ser simplificada nestes termos: “A Peste, que gostaria que fosse lida de várias perspectivas, tem por conteúdo evidente a luta da resistência europeia contra o nazismo”<sup>19</sup>. Portanto, se considerarmos a alegoria do romance, a alusão que faz à Guerra, esta diferença – no que toca Dostoiévski – minimiza-se consideravelmente. A crueldade humana – outra fonte do Absurdo – também já fora encarnada pela tragédia *Calígula*. Ademais, dotar o mal com uma origem natural o torna uma crítica cortante à crença em uma divindade benigna, o faz um grito de protesto tão alto que chega aos céus – e de certo a revolta de Ivan era também metafísica.

A Peste flagelou crianças. Os homens também as flagelavam nas histórias de Ivan Karamázov, uma delas em peculiar chama atenção pelos gestos de uma menina torturada desta vez pelos próprios pais – trancafiada sozinha em um quarto frio e escuro. Ivan indagava ao irmão:

Compreendes quando um pequeno ser [...] bate com seus punhozinhos minúsculos no peitinho martirizado e chora suas lágrimas de sangue, complacentes e dóceis, pedindo ao ‘Deusinho’ que o proteja ali – tu entendes esse absurdo, [...] entendes para que serve esse absurdo e para que foi criado? [...] Para que conhecer esse bem e esse mal dos diabos a um preço tão alto? Sim, porque neste caso o mundo inteiro do conhecimento não valeria essas lágrimas de uma criancinha dirigidas ao seu “Deusinho” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 335).

Dostoiévski desenha no imaginário o suplício perturbador de uma menininha maltratada pelos pais. A imagem não só corresponde ao infante vítima da Peste, como também rememora o Cristo agonizante “pedindo ao seu Deusinho” que o privasse do cálice do sofrimento. A moldura do crucificado é um retrato periódico em ambos os escritores e, no que toca Camus e *A Peste*, a insinuação ao Cristo é visível na morte do filho juiz Othon. Nenhuma teodiceia escapou àquela agonia insuportável:

Justamente como se lhe mordessem o estômago, o pequeno dobrava-se de novo com um gemido débil. [...] sacudido por calafrios e tremores convulsivos, como se sua frágil carcaça se curvasse sob o vento furioso da peste e estalasse aos sopros repetidos da febre. [...] o menino se retorceu, recuou para o fundo do leito no terror da chama que o queimava [...]. Grossas lágrimas lhe jorravam das pálpebras inflamadas e corriam pela face lívida, e, no fim da crise, exausto [...] a criança

<sup>19</sup> Cf. CAMUS, Albert. Da solidariedade à participação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 jan. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs050111.htm>>. Acesso em: 20 dez 2016.

tomou no leito devastado uma atitude de grotesco crucificado (CAMUS, 2013c, p. 188).

Neste paralelo que dispõe discípulo e mestre – Camus ao lado de Dostoiévski e entre eles o sofrimento – poder-se-ia dizer que, como Camus o quisera, daquele calvário acompanhado ouvia-se outra vez a voz colérica de Ivan a indagar “tu entendes esse absurdo?”. O padre Paneloux, que até ali existia sobre certezas, não mais conseguiu encontrar explicações para o sofrimento ou, por assim dizer, não podia desfazer o absurdo que terminara de assistir. O ponto em que chegou Camus fora este o qual as teodiceias não se sustentam, não falam, e o silêncio é o que cabe ao homem, haja vista que “o mundo inteiro do conhecimento não valeria essas lágrimas de uma criancinha [...]”. O elo de coerência entre os autores no que toca o problema do mal é notável.

O discurso do padre Paneloux não resistiu à crueldade desta evidência. Neste ponto crucial do romance o religioso desistiu de explicar a Peste. Ora, como novamente afirmar que o flagelo abateria os maus? Rieux, em um ímpeto de violência, devolvia ao padre as palavras de sua prédica: “– Ah! Aquele, pelo menos, era inocente, como o senhor bem sabe!” (CAMUS, 2013c, p. 190). A torre abstrata de justificações cedera com a morte de um inocente. E mesmo se uma nova teodiceia ainda mais consistente nascesse naquele ínterim, a voz de Ivan ouvir-se-ia novamente parafraseada por Camus:

O mais profundo clamor de Ivan, o que abre os abismos mais perturbadores sob os pés do revoltado, é o *mesmo se*. “Minha indignação persistiria mesmo se eu estivesse errado”. O que significa que, mesmo se Deus existisse, mesmo se o mistério encobrisse uma verdade [...] Ivan não aceitaria que essa verdade fosse paga com o mal, com o sofrimento e a morte infligida aos inocentes (CAMUS, 2013b, p. 75).

Apesar da inquietude do último sermão, a hesitação que o dividia entre o sim e o não, o padre Paneloux evidenciava sinais de transformação, aparentava aceitar as incertezas e até o fim evitou novas teodiceias. Desta vez se negou saltar para além do que sabia, como notara o narrador: “Ter-lhe-ia sido fácil dizer que a eternidade das delícias que esperavam a criança podia compensar o seu sofrimento, mas, na verdade, ele nada sabia” (CAMUS, 2013c, p. 196). Paneloux lembrou aos seus ouvintes que a Peste estava já há severos meses presente entre eles, bem próxima, cercando-os em suas casas, ruas e cafés. A Peste apresentou-lhes a morte como parte do cotidiano. Já era tempo de cessar as explicações e investir contra a morte, “Rieux compreendeu confusamente que, segundo o padre, nada havia a explicar” (CAMUS, 2013c, p. 196).

O padre atingira positividade no romance, no que se refere à superação das abstrações, ao dosar da lucidez que somente a evidência confere e “não lhe tinham faltado os espetáculos da morte” (CAMUS, 2013c, p. 193). Outros personagens, de um modo menos perceptível, também sofreram choques com o Absurdo, à semelhança do padre Paneloux. É preciso notar de antemão que os movimentos camusianos no desenvolvimento da história respondem à relação “abstração e realidade”. Sobre esta relação central as histórias ramificadas se desenvolvem. No que toca a religião, estes movimentos são mais claros e acabam por alcançar os personagens principais da trama, cada um de um modo singular. O juiz Othon, por exemplo, pai do infante que fora vítima da Peste, recebe sobre si a dura educação da Peste. Em ocasião da primeira homilia do padre Paneloux, exposto aos benefícios do flagelo e a devida punição divina que recebiam os habitantes do Oran, o Sr. Othon enfatizara “que tinha achado a exposição do Padre Paneloux ‘absolutamente irrefutável’” (CAMUS, 2013c, p. 91). Do mesmo modo que o religioso firmava-se sobre os dogmas eclesiais, o juiz de instrução fiava-se nas leis como base da sociedade e da sua família. Um e outro – ambos religiosos ao seu modo – foram afetados de maneira decisiva pela Peste. Noutra circunstância, com o avançar da doença, o Sr. Othon dizia a Rieux, tentando animá-lo, “que os desígnios da Providência eram insondáveis” (CAMUS, 2013c, p. 130). E de fato o são, visto que nem o padre nem o juiz imaginaram que a ira da Peste, ou de Deus, cairia justamente sobre o inculpável Philippe. A primeira vez que Tarrou ouviu o juiz Othon pronunciar o nome do filho sentiu “que alguma coisa mudara” (CAMUS, 2013c, p. 211) naquele pai enlutado. De repente o mundo já não respondia a uma ordem eterna, parecia-lhe imprevisível, parecia-lhe sem lei. Uma força desgovernada que atropela ao acaso. Pelo juiz Othon, Camus propeliu um golpe tímido sobre a ideia de Providência divina, no entanto, não demorou desenvolvendo a crítica, ao menos não como o fez através do padre. Em um trecho curto, porém emblemático, o Sr Othon “[...] disse, medindo as palavras, que todos podiam enganar-se. O médico pensou apenas que alguma coisa mudara” (CAMUS, 2013c, p. 226).

A impressão que Rieux teve do juiz também tivera do padre. O médico dizia que havia vivido muito em hospitais para aceitar sem reservas o discurso de castigo divino. Quando a Peste fez da cidade de Oran um enorme hospital a céu aberto, nem o juiz nem o padre permaneceram fiéis às suas velhas verdades. De certa forma, Camus suscitava destas histórias individuais outra conclusão própria de Ivan acerca do sofrimento: “Oh, por minha mísera inteligência terrestre e euclidiana, sei apenas que o sofrimento existe, que não há culpados, que todas as coisas decorrem uma das outras de forma direta e simples, [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 338).

Por força de evidência as abstrações ruiriam uma a uma. Permanece somente a certeza do sofrimento. Tentar explicá-lo é perda de tempo, quando muitos pestíferos ainda carecem de ajuda. Resta-os, como disse um vigia anônimo do romance, o hábito do silêncio: “É no momento da desgraça que a gente se habitua à verdade, quer dizer, ao silêncio. Esperemos” (CAMUS, 2013c, p. 105).

### **1.5. Mistérios e Benefícios – o fim da teodiceia**

Foi a partir do domingo, do primeiro sermão do padre Paneloux, que o medo tomou o coração dos oraneses, o sermão marca o principio do desespero coletivo que afligiu a cidade (CAMUS, 2013c, p. 91). O discurso religioso somente realçou um pecado desconhecido que a todos condenou em um só golpe. Camus provavelmente acentuava o desfavor daquele tipo de exposição litúrgica. Todavia, neste entretempo, não se deve desperceber a etapa final da homilia, quando o padre pretendia – apesar do efeito inverso – trazer um “imenso consolo” aos seus irmãos ouvintes “para que não leveis daqui apenas palavras que castigam, mas também um verbo de paz” (CAMUS, 2013c, p. 89).

Mirava trazer paz e consolo, no entanto, somente antecipou o desespero. Camus, espelhando-se em Rieux, tratou com complacência as palavras exageradas do padre, referia-se aos cristãos como ingênuos, “são melhores do que parecem” (CAMUS, 2013c, p. 112). Ao cabo, Paneloux esforçara-se à procura dos benefícios do sofrimento, para dessa forma consolar os seus irmãos de fé. Alçar os propósitos excelsos do sofrimento é ir além da simples retribuição de outrora, vai além da simbiose “culpa e castigo”. A última etapa do primeiro sermão repousou neste além, nos benefícios do sofrimento, nos propósitos ocultos aos olhos dos que sofrem, na bem-aventurança que os espera.

Ao fim do sermão, o padre revelava-lhes aonde desejava chegar com aquelas palavras:

Quero fazer-vos chegar à verdade e ensinar-vos a vos regozijar, apesar de tudo o que vos disse. [...] Hoje, a verdade é uma ordem. E o caminho da salvação é uma lança vermelha que vos aponta e vos conduz. É aqui, meus irmãos, que se manifesta, enfim, a misericórdia divina que colocou em todas as coisas o bem e o mal, a cólera e a piedade, a peste e a salvação. Este mesmo flagelo que vos aflige, vos eleva e vos mostra o caminho. Há muito tempo os cristãos da Abissínia viam na peste um meio eficaz, de origem divina, para alcançar a eternidade (CAMUS, 2013c, p. 88-89).

Com efeito, o sermão do padre concede ao vazio que jaz ao fundo do sofrimento um propósito. Ao espírito revoltado, porém, palavras desta natureza não bastam, “esse é um raciocínio de outro mundo incompreensível ao coração do homem aqui na terra”

(DOSTOIEVSKI, 2015, p. 329), dizia Ivan Karamázov. A teodiceia consiste nesta razão erigida em cima do incompreensível, todavia insuficiente para satisfazer os questionamentos levantados por Ivan. Camus também discutiu a respeito deste salto que ultrapassa o Absurdo e perde-se no irracional. Acerca dos desígnios sagrados de Deus – como Ivan – Camus não os negava embora questionasse o salto metafísico, os raciocínios de outro mundo: “Tudo o que posso dizer é que, de fato, isso ultrapassa as minhas medidas” (CAMUS, 2013a, p. 49). Para o filósofo argelino, ainda que a fé permita extrair esperança do seu contrário, da morte, do sofrimento, do Absurdo, o que o homem possui como evidência é tão somente o sofrimento sem propósito.

O padre Paneloux levantara muros retóricos, racionais até certo ponto e completamente irracionais por fim, para dentro deles proteger o sofrimento do que ele realmente é para Camus, um escândalo. O bem o qual que se mira abstratamente abrandava, através do discurso, o mal concreto. O sofrimento é ofuscado pela verdade que reside, misteriosamente, no interior da Peste. O preço da salvação custou a queda de muitos varridos pela foice ensanguentada do flagelo “para as sementeiras que preparariam as searas da verdade” (CAMUS, 2013c, p. 88). Poder-se-á dizer que o mal, neste íterim, não apenas origina-se de Deus, mas também atende a uma finalidade divina. A Peste é a antessala da eternidade.

Do encontro entre Tarrou e Rieux, seguinte ao comentado sermão do padre, um diálogo medular surgira para iluminar a questão. Tarrou provocava a opinião do Dr. Rieux, perguntava-lhe sobre o lado bom da Peste, o médico disse-lhe o que pensava: “Pode servir para engrandecer alguns. No entanto, quando se vê a miséria e a dor que ela traz, é preciso ser louco, cego ou covarde para se resignar à peste” (CAMUS, 2013c, p. 113). Novamente Camus recorre aos sentidos, à experiência concreta, para então tecer juízos contrários àquele tipo de teodiceia. O autor também se preocupa com a possível resignação ao flagelo. Neiman nota em Camus uma particularidade do século XX, presente em diversos dos seus pensadores, “eles revelam que questões políticas [comenta Neiman] podem emergir de questões metafísicas e elas permanecem ligadas” (NEIMAN, 2003, p. 319). No caso de Camus, especialmente d’*A Peste*, visivelmente as questões não se separam. Isto é, espelhado em Rieux, Camus reflete criticamente sobre muitas questões metafísicas que insurgem ao longo da trama, todavia ele constantemente as remete ao encontro com a realidade política onde reina a Peste. O que se deve, presumivelmente, à ampla alegoria do romance indesejável do cenário cuja Guerra é o centro. Diante do que a Europa viveu nos longos anos da Guerra, tempos ainda recentes na memória camusiana, dificilmente Camus se restringiria tão somente ao aspecto metafísico do

problema do mal, não obstante, dificilmente entregaria o destino dos oraneses nas mãos de um Deus que, no passar da Guerra, inspirou demasiada desconfiança no imaginário europeu.

Acompanhar a morte de perto ensina a ver de modo autorrestrito, ou seja, de modo a fronteirar-se dentro dos limites do humano. Rieux revelava a Tarrou o que o separava, até ali, do padre Paneloux:

– [...] Paneloux é um estudioso. Não viu morrer bastante e é por isso que fala em nome de uma verdade. Mas o mais modesto padre de aldeia que cuida dos seus paroquianos e que ouviu a respiração de um moribundo pensa como eu. Ele trataria da miséria antes de querer demonstrar-lhe a excelência (CAMUS, 2013c, p. 113).

O último fito do padre foi extrair da Peste a sua excelência. Notável como Rieux não se opõe diretamente ao teor religioso ou irracional deste discurso, nega-o, porém, de forma a ressaltar que há questões mais urgentes do que entender ou justificar o flagelo. Aqui, como em outras passagens do romance, estabelece-se a oposição entre o médico e o teólogo, entre a medicina e a fé. A opinião de Rieux acredita que as questões da terra são mais prementes que as questões do céu, ou de outra, que a ameaça tangível da Peste possibilita a superação de questões metafísicas tão gritantes no passado. Como se quisesse claro que muito já fora dito acerca de Deus, nestes dias terríveis de agora o homem é quem reclama atenção. A metafísica reaparece em Camus como problema insolúvel ao qual cabe o segundo plano do romance, justamente por se tratar de “raciocínios de outro mundo”. A Pergunta Deus assume a vanguarda somente àqueles a quem faltou acompanhar a miséria de perto, àqueles como Paneloux que ainda não sentiram o odor da pestilência levantar-se dentre um número suficiente de mortos. De certo esse linguajar camusiano, que compele ao escândalo diante da morte assistida, corresponde às circunstâncias de seu tempo às quais o fazia compreensível aos seus leitores recém-saídos da Guerra.

Seguir os rastros da morte e da Peste torna-se ainda mais conflitante para aqueles que cultivam uma esperança redentora. O conflito existencial que sofrera o padre Paneloux depois de “ouvir a respiração de um moribundo” esboça-nos um exemplo revelador. O padre apregoava verdades em seu primeiro sermão, dizia-lhes: “Para nossos espíritos mais clarividentes, ele faz apenas valer esse clarão sublime de eternidade que jaz no fundo de todo sofrimento” (CAMUS, 2013c, p. 89). Contudo, em seu segundo sermão o padre recusou a escapatória, comum às teodiceias, que consiste na esperança posta na eternidade – onde se fará justiça ao mal que assola no tempo. Paneloux preferiu agarrar-se ao que sabia, afinal, dizia ele, “Quem podia afirmar que a eternidade de uma alegria podia compensar um instante

da dor humana?” (CAMUS, 2013c, p. 196). Forjando metáforas que recordam *O Mito de Sísifo*, Camus descrevera o último sermão do padre referindo-se às muralhas da Peste, como antes aludia aos muros do Absurdo<sup>20</sup>. O narrador retratava o padre acuado aos pés da muralha da Peste, era, contudo, capaz de saltá-la a qualquer momento, mas “[...] Não, o padre continuaria encostado à muralha, fiel a esse esquartejamento de que a cruz era o símbolo, diante do sofrimento de uma criança” (CAMUS, 2013c, p. 196). Sem aplacar nem enaltecer o sofrimento, o padre permanecera fiel àquele escândalo presenciado. Sabia que saltá-lo em direção de uma esperança abstrata era também traí-lo, negando-lhe a devida Revolta. Também não ousou mais explicá-lo tendo em vista suas certezas prévias. As verdades que tinha e que apregoava com veemência o deixaram, desmancharam-se como areia diante da evidência e do contrassenso que o mal instaurara. Restava-lhe apegar-se ao que se impunha com clareza, ou de outra, às vítimas carentes que – aquém dos muros da Peste – reclamavam por socorro. Rieux, portando a voz de Camus, reteve do sermão a coerência de algumas reflexões, uma de suas conclusões observava o seguinte: “Estávamos assim sob as muralhas da peste e era à sua sombra mortal que era necessário encontrar o nosso benefício” (CAMUS, 2013c, p. 196).

Se houvesse oculto no seio do flagelo algum benefício, o padre deveria apresentá-lo atado àquele instante, sem recorrer ao futuro ou a outros mundos. E de certo, mostrar-lhe a excelência, sem o auxílio do amanhã, seria uma tarefa hercúlea. Uma vez diante do sofrimento, tratá-lo precede a tentativa de explicá-lo ou mesmo de demonstrar-lhe a excelência. Todavia, por ainda comungar da fé cristã, o padre Paneloux experimentou uma profunda crise de coerência. Fazia lembrar, novamente, o icônico Ivan Karamázov. O espírito de Ivan acolhera uma tensão essencial apreendida por Camus nestes termos: “[...] ele não nega de modo absoluto a existência de Deus. Ele o refuta em nome de um valor moral” (CAMUS, 2013b, p. 74). A recusa de Ivan Karamázov ecoou até o derradeiro sermão do padre Paneloux. Nestas palavras Ivan colocava sua Revolta:

[...] recuso a harmonia eterna. Ela não vale uma lágrima minúscula nem mesmo daquela criança supliciada, que batia com seus punhozinhos no peito e rezava ao seu ‘Deusinho’ naquela casinha fétida e banhada em suas minúsculas lágrimas não redimidas! [...] E se os sofrimentos das crianças vierem a completar aquela soma de sofrimentos que é necessária para comprar a verdade, afirmo de antemão que toda a verdade não vale esse preço (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 339-340).

A maior das verdades eternas, das quais o padre falara, não valia a menor evidência humana – não valia sequer uma lágrima. A recusa deveras radical em Dostoiévski integrar-se-

<sup>20</sup> Cf. CAMUS, A. Os muros absurdos. In: \_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013a. p. 25-39.

á ao pensamento camusiano como questão acabada, Camus escolhera a evidência das lágrimas às verdades da fé. As teodiceias não dizem mais nada na literatura camusiana. Não há mais dúvida, quanto a elas há somente uma negação alicerçada na evidência do mal. Unísono, Camus completara a recusa de Ivan, ficou com as lágrimas salgadas e negou a insípida harmonia eterna que não se deixa experimentar senão pela fé. Deus é uma questão superada em Camus que, entretantes, retorna ao seu pensamento para acentuar a necessidade da Revolta. Saber-se órfão de um pai celeste impele o homem a construir sua própria redenção, criar os próprios valores e intervir no mundo sem transferir a um outrem etéreo seus deveres. Quando perguntado se acreditava em Deus, Rieux respondera de modo a aclarar a questão: “Sem sair da sombra, o médico disse que já respondera e que, se acreditasse num Deus todopoderoso, deixaria de curar os homens, deixando a ele esse cuidado” (CAMUS, 2013c, p. 113-114).

À luz de Dostoiévski ou ao menos de seu personagem Ivan, Camus fizera sua escolha pelo homem e em nome desse homem, do valor moral que lhe é inerente, refuta Deus e sua criação. As palavras do Dr. Rieux espelham a Revolta do Karamázov. Paneloux, embora tão revoltado quanto Rieux, tentava acalmá-lo após a morte indefensável do menino Philippe, o filho do juiz Othon:

– Isso é revoltante, pois ultrapassa nossa compreensão. Mas talvez devamos amar o que não conseguimos compreender. Rieux endireitou-se bruscamente. Olhava para Paneloux com toda a força e toda a paixão de que era capaz e abanava a cabeça. – Não, padre – disse ele. – Tenho outra ideia do amor. E vou recusar, até a morte, amar esta criação em que as crianças são torturadas (CAMUS, 2013c, p. 191).

A revolta de Rieux aproxima-o, com indícios intertextuais, à recusa de Ivan. Ambos se voltam contra a criação, onde se dá a experiência da morte, e não diretamente contra o criador invisível e totalmente abstrato – essa negação de nada lhes servia na presença do sofrimento. Como se falasse do seu próprio personagem, o Dr. Rieux, Camus comenta e redescobre a lógica que movia Ivan Karamázov: “Se o mal é necessário à criação divina, então essa criação é inaceitável. Ivan não mais recorrerá a esse Deus misterioso, mas a um princípio mais elevado, que é a justiça” (CAMUS, 2013b, p. 75). A criação que acolhe a Peste, que tortura crianças sem um fim manifesto, é imperdoável de acordo com a justiça elevada de Ivan e de Rieux. Aceitá-la seria pactuar com o Absurdo.

Rieux julgava inaceitáveis o mistério e a morte. Ivan, por sua vez, foi além e não apenas recusou o mistério que cerca o sofrimento humano, mas também antecipou sua negação prometida para o dia do Senhor. Uma vez ressuscitado, Deus Iho revelará o mistério

com perfeição e neste dia também dirá ao seu Criador: “Inaceitável, Senhor!” Ivan fantasiava o deslumbre da eternidade: “Compreendo, porém, qual deverá ser o abalo do universo quando tudo sobre os céus e sobre a terra desaguar numa só voz [...]: ‘Tens razão, senhor, pois teus caminhos se revelaram!’ [...] só que nesse momento não vou querer exclamar isso” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 339). Em um golpe literário, Ivan Karamázov desfez o vínculo misterioso que uni o sofrimento do presente ao conhecimento da verdade ulterior. Ivan mergulha com intensidade no universo das teodiceias, sua completa inserção o permite negá-las, uma a uma, com incontestável autenticidade. Respeitadas as devidas peculiaridades autorais, o padre Paneloux é aquele que – mergulhado no universo do sagrado – também descobre sua Revolta, desde então contesta o que antes apregoava com paixão. As teodiceias de outrora, chegadas ao século das Guerras, não resistiram à força chocante da evidência – nem nos corações mais religiosos. Depois de Auschwitz, a recusa de Ivan atingiria à altura da própria da verdade, um grito de revolta perturbador que se ouviria ainda mais claramente no século XX.

Em *O Homem Revoltado*, Camus resumira acertadamente a revelia do Karamázov: “A fé conduz à vida imortal. Mas a fé pressupõe a aceitação do mistério e do mal, a resignação à injustiça. [...] Nessas condições, mesmo se a vida imortal existisse, Ivan a recusaria” (CAMUS, 2013b, p. 75). O amor ao que não se pode compreender, como o sofrimento das crianças, não quer dizer verdadeiramente amor – replicava o doutor Rieux. Camus imprimira em *A Peste* – como fizera em *O Equívoco* – a negação do mistério ou a recusa à fé erigida sobre mistérios que comportam os injustificáveis excessos do mal, entre os quais a tortura de um infante. Uma fé constantemente assaltada pela morte deu lugar à Revolta e à inobservância dos céus – de onde nada se deve esperar.

Neste ínterim, à religião dos dias de Peste restava o “tudo ou nada”, como dizia o padre em seu último sermão. Atendo-se ao mistério que comporta em si o bem e o mal, Paneloux afirma ser “preciso crer em tudo ou tudo negar. E quem, dentre vós, ousaria negar tudo?” (CAMUS, 2013c, p. 196). Explicar, no entanto, não era possível. A exigência de clareza deve renunciar o seu apelo e submeter-se à aceitação do mistério total – se se quer permanecer religioso em dias de Peste. Ou “abandona-se à vontade divina, ainda que incompreensível” – como Abraão prestes a sacrificar o próprio filho – ou é preciso negá-la por completo como Ivan e Rieux o fizeram. O padre continuava: “Não se podia dizer: ‘Isso eu compreendo, mas aquilo é inaceitável’, era preciso agarrar-se avidamente a esse inaceitável que nos era oferecido, justamente para que fizéssemos nossa escolha” (CAMUS, 2013c, p. 197-198). Ou tudo ou nada. Ou se ama a Deus e se aceita o mal inexplicável do mundo ou

nega-o junto com sua criação absurda. Teodiceias, entretanto, não eram mais possíveis. Aceitar o Deus de todo amor e todo poder à parte da sua criação terrível não era mais uma opção nos dias da Peste. Aos olhos de Camus, seus dias marcavam o fim da teodiceia.

Rieux notara que o padre beirava a heresia e embora conclamasse o povo a uma escolha radical, ele mesmo ainda não havia feito a dele. Por último, o icônico padre ousadamente adotara uma forma peculiar de fatalismo, o narrador ressaltava que “ele não recuaria diante do termo, se lhe permitissem acrescentar o adjetivo ativo” (CAMUS, 2013c, p. 198).

A condição à fé no século XX é a aceitação do mistério do mal, no entanto, o padre acrescia que aceitar não é o mesmo que resignar. De fato, o padre reconhecia diante de si o Absurdo, sabia que não podia negá-lo porque inexplicavelmente Deus o quis, não obstante, recusava-se não combatê-lo. Eis o fatalismo ativo do padre Paneloux. Neste instante a homilia do padre aproximou-se, tangencialmente, da filosofia camusiana. Embora a Revolta desconsidere a opção de tudo aceitar tendo em vista o abandono à vontade do Criador, Camus traduz em termos de ensaio o fatalismo ativo do padre Paneloux: “Essa revolta [assevera Camus] é apenas a certeza de um destino esmagador, sem [no entanto] a resignação que deveria acompanhá-la” (CAMUS, 2013a, p. 60).

Neste mirar camusiano, a religião cristã dos dias de Guerra – ou dos dias de Peste – seguiu desprovida dos consolos da teodiceia. À semelhança dessa forma peculiar de fatalismo ativo. O povo encontrava-se assim entre o tudo e o nada, a meio caminho entre os limiares da aceitação total e da negação absoluta.

### **1.6. A Indiferença do padre Paneloux**

Além do que já foi dito, Camus também notara que a religião dos dias de Peste assumira um caráter demasiado supersticioso, afinal ir à missa ou participar de outras práticas devocionais mostrava-se mais dispendioso do que simplesmente adotar uma superstição tranquilizadora (CAMUS, 2013c, p. 194). A intensificação do aspecto supersticioso da religião cristã – coexistindo periféricamente – aponta o descrédito das representações oficiais da fé. Aliás, Camus toma uma postura crítica quanto aos diversos tipos de poderes abstratos e inumanos que exercem controle sobre o indivíduo, basta notar como menospreza a administração pública, sua burocracia e ineficiência no combate ao flagelo da Peste. No entanto, no que toca os indivíduos, o autor não os demoniza e muito menos os torna heróis. Todavia, há em Camus – até *A Peste* ao menos – um otimismo sereno quanto ao homem, dizia

que “os homens são mais bons do que maus” (CAMUS, 2013c, p. 118). O padre Paneloux atendia a este critério. De certo, este fora um dos personagens religiosos mais positivos de Camus. Se compará-lo, por exemplo, ao Capelão prisional de *O Estrangeiro*, notar-se-á que ao padre foram dadas escolhas e dentre outras decisões Paneloux escolheu não resignar-se à tirania do flagelo. Dizia o narrador que ele “tinha-se colocado, entre os salvadores, na posição que lhe parecia ser a sua. Quer dizer, no primeiro posto” (CAMUS, 2013c, p. 193).

Apesar do cuidado que o padre dedicava aos doentes – observava o narrador –, ele mantinha-se sempre atento à própria saúde (CAMUS, 2013c, p. 191). Entretanto, desde que acompanhou o martírio de uma criança, o padre preocupava-se cada vez menos com sua morte. Rieux percebera uma tensão crescente em sua face. A impressão reverberada pelo clérigo, ao término do seu segundo sermão, foi de latente inquietude. Outro padre comentava a ousadia do pensamento, “achava que este sermão indicava mais inquietação que força” (CAMUS, 2013c, p. 200). Na efervescência dos comentários – elaborados na saída da igreja – Tarrou ouvia dizer acerca de um padre que, em dias de guerra, perdera fé ao ver um jovem de olhos vazados. Logo em seguida, Tarrou ponderou algo que, como sugere o próprio narrador, ajudaria a esclarecer as estranhas atitudes do padre Paneloux: “– Paneloux tem razão – disse Tarrou. – Quando a inocência tem os olhos vazados, um cristão deve perder a fé ou aceitar que lhe furem os olhos. Paneloux não quer perder a fé. Irá até o fim. Foi isso o que quis dizer” (CAMUS, 2013c, p. 200).

Em *O Homem Revoltado*, Camus analisava a história de outro que também aceitou que lhe furassem os olhos. Enviado ao mundo para resolver o problema do sofrimento, o Cristo precisou antes sofrê-lo. Camus descreve o doloroso caminho que seguiu o Cristo, até o fim, para aplacar o sentimento de Revolta do homem:

O Cristo veio resolver dois problemas principais, o mal e a morte, que são precisamente os problemas dos revoltados. Sua solução consistiu, primeiramente, em cuidar deles [em experimentá-los]. O deus homem sofre também, com paciência. O mal e a morte não mais lhe são imputáveis, já que ele está dilacerado e morre. A noite do Gólgota só tem tanta importância na história dos homens porque nessas trevas a divindade, abandonando ostensivamente os seus privilégios tradicionais, viveu **até o fim**, incluindo o desespero, a angústia da morte (CAMUS, 2013b, p. 50, grifo nosso).

Paneloux aceitará que o mal, que outrora ele justificou, fure-lhe os olhos. Em outras palavras, conscientemente ele caminhará em direção à morte e ao sofrimento que infectam o mundo e inflamam os revoltados. Nada lhe será privado, nem o desespero, nem a angústia ou a morte. Esta decisão do padre nota-se em sua recusa constante de receber tratamento médico,

uma vez que começou sentir-se gravemente doente. A velha senhora, dona da casa que o acolheu, ofereceu-se para chamar um médico “mas a proposta fora repelida com uma violência que ela considerava lamentável” (CAMUS, 2013c, p. 201). Incansavelmente a senhora renovava a proposta, mas o padre a recusou por outras duas vezes mais até o agravamento da enfermidade. Segundo a dona da casa, o estado do padre era alarmante “parecia nessa altura ter sido surrado durante toda a noite e ter perdido todas as forças para reagir. [...] E, numa voz em que notou o tom estranhamente indiferente, ele disse que ia mal, que não precisava de médico [...]” (CAMUS, 2013c, p. 203). Paneloux explicava-lha que “recusava essa consulta porque estava em desacordo com seus princípios” (CAMUS, 2013c, p. 202). Por fim não pôde mais escapar e fora levado ao hospital.

Em diálogo com Tarrou, o Dr. Rieux refletia sobre a hipótese de acreditar confiadamente em Deus, dizia que se realmente admitisse um ser todo-poderoso confiaria a ele o cuidado dos doentes. O médico acrescentaria ainda que “ninguém no mundo, não, nem mesmo Paneloux, que julgava acreditar, acreditava num Deus desse gênero, já que ninguém se entregava totalmente [...]” (CAMUS, 2013c, p. 114). A incoerência que o doutor notara consistia, precisamente, nesta crença em um Deus de todo poder portada por homens que recorrem aos médicos com frequência. Estes de fato não se entregavam totalmente, apesar das aparências religiosas.

Paneloux, contrariando a opinião do médico, abandonou-se completamente aos cuidados de Deus. Elevou sua coerência ao ponto de colocar sua vida em jogo. “Paneloux encarna o abandono à fé” (SILVA, 2008, p. 73), acrescenta o professor Nilson Aduato. Naqueles dias, depois do seu último rito eclesiástico, sua última prédica, o padre finalmente fizera sua escolha: abandonou-se ao mistério – sem negar-lhe o Absurdo – e ao cuidado divino, o que se mostrará doravante um equívoco frustrante. O próprio padre havia posto diante de seu auditório a escolha que a Peste os exigia, parafraseando-o: Ou você se abandona à vontade divina, aceitando o sofrimento e a morte de uma criança, ou você abandona essa vontade divina e a nega com todas as forças. A única resignação aqui é a resignação ao mistério. A humilhação de não entender e muito menos explicar o mal no mundo. Se não consegue aceitar o mistério do mal só lhe resta negá-lo, e quem é forte o suficiente para negar? A despeito da sua Revolta íntima diante da Peste, até ali, o padre não foi forte o suficiente para negar.

As horas que seguiram a chegada do Dr. Rieux foram de muita surpresa e de poucas esperanças. Com um ar indiferente o padre recebia intervenções médicas, todavia o doutor não sabia precisar se, de acordo com os sintomas, tratava-se da Peste ou não. O caso do

religioso continuou ambíguo até o fim, contanto seu estado era tão grave que isso pouco importava no momento (CAMUS, 2013c, p. 203). Rieux ofereceu-se para ficar ao seu lado, o padre animou-se por um pouco, depois declinou a oferta revelando a suma das suas intenções: “– Obrigado. Mas os religiosos não têm amigos. Concentraram tudo em Deus. Pediu o crucifixo que estava colocado à cabeceira do leito e, quando o recebeu, voltou para ele o olhar” (CAMUS, 2013c, p. 203). Definitivamente Paneloux concentrara tudo em Deus, abandonou-se a ele e foi por ele abandonado. O padre fazia seu próprio calvário, fitava o crucificado e reconhecia-se naquela dor. O mal e a morte não mais lhe são imputáveis, pois ao invés de explicá-los dessa vez ele os experimentou. O padre vencera as abstrações da Peste, contudo, isto lhe custaria a vida. No mais, Paneloux terminaria ao lado das vítimas em contraste com a desacreditada instituição abstrata que ele representava. Noutra ocasião, tomando conhecimento do trabalho do padre, Rieux manifestava sua satisfação: “– Fico satisfeito em saber que ele é melhor que seu sermão. – Todos são assim – afirmou Tarrou. – É preciso apenas dar-lhes uma oportunidade” (CAMUS, 2013c, p. 134). No imaginário camusiano há uma distinção sutil entre crença e indivíduo, Camus tende a ser mais crítico à crença do que ao indivíduo.

Ao leito, em seus últimos instantes de vida, Paneloux não largava o crucifixo. O Dr. Rieux mantinha-se em dúvida quando ao diagnóstico “Era a peste e não era” (CAMUS, 2013c, p. 203). Além da dúvida, outro termo significativo se repetia insistentemente nestes trechos que encerram a história do padre Paneloux, a palavra “indiferença” definia o seu trajeto final de vida. “Em meio ao tumulto da febre [concluía Camus], Paneloux conservava o olhar indiferente, e quando, no dia seguinte de manhã, o encontraram morto, meio fora do leito, seu olhar não exprimia nada. Na ficha, escreveram: ‘Caso duvidoso’” (CAMUS, 2013c, p. 204).

Uma experiência aterradora com o Absurdo marcou os olhos do padre com o sinal da indiferença. De mais a mais ele abandonou-se aos cuidados de Deus, recusou a assistência médica, e Deus o abandonou ao sofrimento – como antes fizera com o Cristo. Paneloux caminhou até o fim do seu calvário, ao final era um médico que estava do seu lado – não Deus. É presumível que o padre tenha reconhecido, naqueles instantes finais, o seu equívoco. É possível que tenha perdido a fé, mas como constava em sua ficha: o caso era duvidoso. Ao longo do romance, o vocábulo “Peste” remete a uma infinidade de alegorias, dessa forma é crível pensar que o diagnóstico de Rieux, “era a peste e não era”, seja igualmente simbólico. A verdadeira dúvida do narrador era se o padre tinha ou não abandonado a fé. Enfim, não se sabe ao certo, o caso era duvidoso. Todavia, quanto à indiferença do padre não cabia dúvidas.

*O Estrangeiro* assusta por conta da indiferença demasiada que toma seu personagem principal, o romance concentra por completo a sensação de Absurdo intuída no pensamento camusiano. É improvável que o termo seja usado ao acaso, sem com ele insinuar um encontro dilacerador com o Absurdo da existência. Neste ínterim, poder-se-á então dizer que o padre ouvira uma vez mais, como Maria antes dele, o “não” desesperador de Deus. Nada a mais foi dito sobre Maria, nela *O Equívoco* se encerra. Mas o padre perdeu a fé.

A indiferença nos olhos do padre mimetiza um imaginário religioso, e cristão, que perdeu os alicerces dogmáticos, as certezas e as explicações conciliadoras, depois que a morte tornou-se o espetáculo do século. A entrega total do padre – o último suspiro de um desesperado – contrastou-se como um objeto arcaico justaposto em um cenário moderno. Somente quando notou o seu equívoco, à beira da morte, o padre lembrara que Deus estava morto. Nascia-lhe por fim a indiferença. A rigor, porém, pouco se pode dizer com segurança acerca de um caso tão duvidoso.

## 2. O Santo sem Deus

### 2.1. A Crônica da Peste

*A Peste* se desenvolve de acordo com a evolução, o decréscimo e o cessar da epidemia que por sua vez atende a passagem das estações. Neste entretempo, o narrador caminha pelo cotidiano dos cidadãos de Oran, fazendo notar imagens distintas de pessoas submetidas ao medo diário e ao sentimento de exílio que os invadira desde a chegada da Peste. O romance inicia definindo-se uma crônica dos “curiosos acontecimentos” que ocorreram em Oran na década de 40 (CAMUS, 2013c, p. 9). O tom de crônica, conscientemente assumido, recorda aos leitores o dia-a-dia da Ocupação, faz-lhos reviver a chegada inesperada dos invasores alemães e reconhecerem-se naquela insegurança estranguladora e aparentemente interminável.

Os acontecimentos d’*A Peste* obedecem à cronologia camusiana com vistas em duas paragens amplas, guerra e existência. Em uma nota de seus cadernos de 1942-1951, Camus expunha as intenções principais do romance<sup>21</sup>: “Quero expressar através da peste a asfixia que nós sofremos e a atmosfera de ameaça e exílio em que vivíamos. Eu quero ao mesmo tempo estender esta interpretação à noção de existência geral” (CAMUS, 1964, p. 67, *tradução nossa*). As aspirações camusianas confessam a fidelidade do romance ao contexto histórico e

---

<sup>21</sup> Je veux exprimer au moyen de la peste l’étouffement dont nous avons souffert et l’atmosphère de menace et d’exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d’existence en général (CAMUS, A. *Carnets II, janvier 1942 - mars 1951*. Paris: Gallimard, 1964. p. 67).

à reflexão filosófica, evitando assim uma evasão da realidade onde ele se ancora. Entretanto, a alegoria do texto e a ampla abrangência da representação oferecem-lhe também uma feição mitológica. O professor Nilson Adauto, ao investigar as nuances de gênero em *A Peste*, deparou-se com uma amalgama de expressões textuais pretendidas pelo autor. Passando por diversos especialistas, Nilson assinala em síntese:

Camus busca uma maneira de dizer, ao mesmo tempo, a história e o mito, o real e sua transfiguração. No romance, há esta multiplicidade de significações: é uma crônica, mas de uma epidemia imaginária; é um romance ao mesmo tempo, mas remete ao conhecimento do que existe de fato no mundo. [...] Os diversos aspectos e sentidos do texto se impõem simultaneamente: isso vale tanto para o sentido da relação com a história, particularmente a Segunda Guerra, quanto para o sentido de tragédia, alegoria e mito. Por isso podemos dizer que o romance propõe uma crônica mítica, misturando descrições realistas e evocações do fantástico, o natural e o inverossímil (SILVA, 2008, p. 60-61).

Um escritor fugidio que abre o leque de significações – abusa do simbolismo tal como é fiel à realidade – terminou por receber uma sentença literária deveras englobante, crônica mítica. Com efeito, desconfiar da intensa simbologia presente no romance seria empobrecê-lo de forma desmedida. Além disso, o que se mostrará útil adiante, é indispensável frisar a feição testemunhal da obra camusiana. Nilson, Moeller e Ginestier, intérpretes e estudiosos do pensamento camusiano<sup>22</sup>, reconhecem *A Peste* como uma obra em que predomina o testemunho.

No que tange a realidade, Camus exerceu desde a juventude na Argélia a profissão de jornalista, as crônicas lhe eram comuns e, mais tarde na França, tornar-se-iam instrumento de combate em tempos de Guerra. As crônicas da Peste antes eram crônicas da Guerra que circulavam clandestinamente veiculadas pelo jornal *Combat*. A similaridade proposital explica a adoção recorrente da expressão “crônica”. Ao fim do romance, Camus faz menção à crônica como “o testemunho do que tinha sido necessário realizar [...]” (CAMUS, 2013c, p. 268). A poética da juventude teceu um mito indesejável do real e contado, entretanto, sob a linguagem sóbria própria da crônica e dos jornais, oculta nas entrelinhas uma inspiração biográfica também se emaranhava ao todo do romance. Camus, a rigor, é indefinível.

Ao cabo, o Dr. Rieux justifica a redação da narrativa e pode-se ouvir o próprio Camus a justificar-se: “o Dr. Rieux decidiu, então, redigir esta narrativa, que termina aqui, para não ser daqueles que se calam, para depor a favor dessas vítimas da peste, para deixar ao menos uma lembrança da injustiça e da violência que lhes tinham sido feitas [...]” (CAMUS, 2013c,

<sup>22</sup> GINESTIER, 1964, p.265; SILVA, 2008, p. 157; MOELLER, 1958, p. 61.

p. 268). Na mesma direção das crônicas do jornal *Combat*, que resistiam às políticas de domínio e opressão, o narrador está convencido do papel fundamental daquele testemunho na luta contra a Peste. Interromper o silêncio e documentar o que de terrível se viveu fora o último ato de Revolta do Dr. Rieux e o primeiro de Jean Tarrou.

O médico – e historiador dos acontecimentos da Peste – extraiu dos cadernos de Tarrou grande parcela das informações que obteve. À semelhança do próprio Camus, Jean Tarrou recolhia anotações das mais diversas em seus cadernos. Com justeza, Tarrou foi o verdadeiro cronista desta história. Todavia, Camus deixa claro um aspecto peculiar das crônicas de Tarrou: “Seus apontamentos de certa forma constituem, também, uma espécie de crônica deste período difícil. Mas trata-se de uma crônica muito especial que parece obedecer a uma ideia preconcebida de insignificância” (CAMUS, 2013c, p. 27). Enquanto os jornais procuram por grandes notícias, o cronista da Peste atém-se ao que há de menor no mundo. Prendia-se aos pequenos detalhes: conversas de bonde, minúcias da cidade, um velho de hábitos estranhos, conversas de restaurante até finalmente chegar ao cotidiano da doença. As miudezas – pessoas ou coisas – levavam-lhe a atenção, Camus lhe acresce um novo título, além de cronista “ele se empenhara, em suma, em ser o historiador do que não tem história” (CAMUS, 2013c, p. 27). Na gênese desta inclinação de Tarrou, que o volta em direção à insignificância, encontra-se sua dedicação às vítimas do flagelo. Como se lhe aprouvesse estar entre os socialmente pequenos, assim como atentar aos pormenores do dia-a-dia, aliás, suas primeiras notas mostram “uma curiosa satisfação por se encontrar numa cidade em si tão feia” (CAMUS, 2013c, p. 27).

A história de Jean Tarrou fita um único sentido, ele caminha ao encontro do desprezível como se não houvesse outro destino para ir. Tarrou conta a história dos sem história, dos sujeitos insignificantes que, entretanto, também sofreram com o exílio e a insegurança de cada dia. Tarrou permite que Camus conte a memória das vítimas, capture seus sofrimentos que de outro modo seriam esquecidos e feitos caber em alguma generalização histórica. Porque contada por Tarrou e Rieux, personagens positivos do romance, a história dos pestíferos de Oran assume o retrato que lhe era alvo, a imagem da Revolta. Ao fim e ao cabo, Tarrou dispara o primeiro ato de resistência do romance, que consiste nestas anotações pormenorizadas que compõem a crônica da Peste. Contar a história dos sem história assoma como traço inicial do Santo sem Deus.

## 2.2. Equipes sanitárias – o Santo não é herói

Além de conceder voz aos que não a têm, as crônicas de Tarrou e Rieux narram o extenuante trabalho das equipes sanitárias no combate profilático da doença. O auxílio destas equipes voluntárias, convocadas por Jean Tarrou, direcionava-se às mais diversas demandas da Peste, sobretudo às medidas preventivas em bairros mais populosos e pobres. A certa altura da epidemia, o trabalho tornara-se maior que a soma dos trabalhadores e neste ínterim as equipes profiláticas tornaram-se também essenciais. Noutras etapas da doença, entretanto, pouco se podia fazer para o controle do flagelo, nestes dias restou às equipes o mérito do registro estatístico, a contagem do número de mortos era tudo que lhes cabia fazer.

O narrador, que exprime a voz do próprio Camus, não atribui excessivo heroísmo àquelas equipes. Diz não “lhes exagerar o papel” (CAMUS, 2013c, p. 118) para não evidenciar com demasia o mal enquanto faz homenagem à raridade do bem. Neste ponto Camus diferencia-se de Dostoiévski, especialmente no diálogo – discutido acima – entre Ivan e seu irmão Aliócha, uma conversa pungente que revela o alcance da crueldade humana. Camus ainda teima em acreditar nos homens. Na verdade sua maior Revolta é contra a criação que acolhe o mal, a morte e a Peste. A imagem do Santo encarnada em Tarrou corrobora com a positividade que Camus carrega quando se trata do homem, preconcebido como um Prometeu que desafia os desmandos imorais dos deuses. Camus concede ao homem um juízo positivo, mas não lhe concede o heroísmo. Os tempos dos heróis eram findos, restara somente Dom Quixote em investidas contra os moinhos de vento. Camus quisera prender-se ao real, dizia através da perspectiva do narrador: “os que se dedicaram às formações sanitárias não tiveram um mérito tão grande em fazê-lo, pois sabiam que era a única coisa a fazer, e não se decidir fazê-lo é que teria sido incrível” (CAMUS, 2013c, p. 118-119).

Camus compreende que a luta contra o flagelo é um imperativo, oriundo da necessidade, que diz respeito a todos e não um raro ímpeto de bondade concernente aos corações mais dados à pureza e ao sacrifício. Aqui se depreende outro traço do Santo camusiano, ele não é um herói movido pela bondade. Aclarando cada vez mais a natureza destas equipes sanitárias, ele as comparara – com uma equivalência exata – com o trabalho de um professor cuja importância é objetiva, necessária e não heroica. Propositamente Camus confunde-se ao narrador: “[...] esta boa vontade lhes era comum com a do professor, com a de todos aqueles que têm o coração igual ao do professor e que, para honra do homem, são mais numerosos do que se pensa, ou pelo menos essa é a convicção do narrador (CAMUS, 2013c,

p. 119). O valor destas equipes encontrava-se justamente nos hábitos simples, na laboriosa repetição de realizar o que era preciso. Por isso Grand, a quem fora dada a responsabilidade do trabalho estatístico, era considerado por Rieux, por Tarrou e em consequência por Camus “o verdadeiro representante dessa virtude tranquila que animava as equipes sanitárias. Aceitara sem hesitação, com a boa vontade que o caracterizava. Manifestara apenas o desejo de se tornar útil em pequenos trabalhos” (CAMUS, 2013c, p. 120). A fim de empregar seu anti-heroísmo, o autor fez de Joseph Grand o único herói desta história, como se toda a virtude do romance se concentrasse em sua insignificância. Aquele cujo nome, não por acaso, significa “grande” dedicava-se diariamente aos pequenos trabalhos. Grandes atos e grandes pessoas – ações épicas – não integram as crônicas da Peste, provavelmente por não corresponderem à vida real. Ademais, não atribuir heroísmos é uma forma camusiana de dizer que o trabalho de contenção do flagelo é um dever de todos – realizado em pequenas tarefas rotineiras.

A ideia de irrelevância persegue Camus, fazendo-o deveras honesto quanto à sensação de nulidade diante dos esforços destas equipes. A positividade almejada pelo romance choca-se, com frequência, à negatividade de um temperamento lúcido, consciente do trágico indefensável da existência. Essa tensão infalível faz-lhe um autor que resiste ao fascínio do niilismo, sem dele escapar, sem negá-lo em nenhuma hipótese. Os contornos desse temperamento camusiano foram impressos em Jean Tarrou, o Santo sem Deus.

Tarrou foi o principal responsável pela formação das equipes sanitárias. Ao agravamento da epidemia, ele procurou o Dr. Rieux e fez-lhe a proposta de reunir voluntários. Seu plano de organização das equipes excluía a participação das autoridades oficiais e de qualquer tipo de trabalho forçado. Com periodicidade o papel das instituições é desqualificado no decorrer do romance, Camus prefere que homens livres sejam sujeitos e vanguarda de oposição ao mal da Peste, retirando assim das forças do alto – religiosas ou políticas – a responsabilidade sobre o problema. A iniciativa de Tarrou é plena de boa vontade ou da simples convicção de que a Peste exige resistência, ao mesmo tempo lhe é clara a certeza de que suas vitórias sobre o inimigo serão afinal efêmeras (CAMUS, 2013c, p. 115). Tarrou sabia que ao fim do monte a pedra rolaria de volta ao começo e que seria necessário rolá-la novamente – e sempre. Rieux replicou-lhe que isso não justificava a deserção, o abandono da luta. Tarrou concordou completamente, mas não deixou de ponderar por fim: “imagino então o que esta peste significa para o senhor. – Sim – tornou Rieux. – Uma interminável derrota” (CAMUS, 2013c, p. 115).

A lucidez de um Santo camusiano consiste em manter-se em tensão, de antemão ele aceita sua derrota, contudo sabe que isso não deve impedi-lo de lutar. Quando enfim a cidade fora libertada dos açoites da Peste, cessada a epidemia, abertos os portões, uma multidão regozijava-se eufórica de alegria. Camus encerra o romance notando a ignorância da massa festiva, visto que os livros há muito advertiam que

[...] o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz (CAMUS, 2013c, p. 269).

A *Peste* encerra-se com uma derrota anunciada. Pressupõe desde já a ineficácia de todo esforço – do mais irrisório ao grandioso –, a falência efetiva das equipes sanitárias dado que o flagelo da Peste não pode ser vencido, ele tão somente adormece e aguarda o dia em que novamente levantará seus ratos para empestear outros homens felizes. Não importa o quão positiva seja a Revolta, Camus não larga mão da tragédia existencial que *O Equívoco* revelara ou da nulidade concebida em *Calígula*. Não há vitória possível sobre o Absurdo da condição humana, como não há sobre a Peste – nem sobre a Guerra. Com efeito, o terror da Guerra Fria revelava-lhe a profunda consistência do seu pensamento, a Guerra não fora de todo vencida. Não importa quantos resistiram ao avanço alemão, uma nova resistência se faria outra vez necessária, como um eterno retorno do mal que requer resistentes perpétuos. O homem revoltado está condenado à luta sem trégua, sem esperança de vitória.

O que torna Tarrou e Rieux personagens exemplares é a aguda consciência desta verdade absurda e demais insuportável sem a resignação que, frequentemente, a acompanha. Ainda que o homem se mova centímetros apenas, a paralisia ou a anuência incomodam o pensamento camusiano. A questão consiste em combater a doença, acresce Camus: “Esta verdade não era admirável, era apenas consequente” (CAMUS, 2013c, p. 119). A moral do Santo camusiano não se funda na espera de uma vitória definitiva. Não há paraísos sociais ou celestes que a ampare ou a alimente. É suspensa sobre o nada que a moral camusiana subsiste.

A luta do Santo está perdida, sobretudo, por confrontar-se com a morte. Rieux e Tarrou contentavam-se, no entanto, com o simples adiar deste mal inescapável, com o reduzir do número de mortos. O médico dizia ao amigo que não se tratava de heroísmo ou fé, mas simplesmente de não se habituar a ver morrer. Assistir ao trabalho da morte, tanto para Rieux quanto para Tarrou, foi uma experiência terrível – contudo iluminadora – que os tomou a existência desde então. O doutor confessava ao amigo sua recusa ante a realidade da morte:

“E descobri então que não conseguia me habituar. Era jovem, nesse tempo, e minha repugnância julgava dirigir-se à própria ordem do mundo. Depois tornei-me mais modesto. Simplesmente, não me habituei a ver morrer. Não sei mais nada” (CAMUS, 2013c, p. 114). As palavras de Rieux descreveriam com a mesma fidelidade o sentimento de Tarrou diante de uma execução pública – a pena de morte. No fim, a morte sempre ceifará o que a vida plantou, pacientemente colherá suas vitórias, a questão é – tão somente – o cuidado em não se habituar a ela.

Enquanto assistia à Peste exaurir a vida de uma criança, Rieux sentira a vulnerabilidade do homem na presença da morte, a incapacidade de detê-la sequer diante da inocência. O soro com que o Dr. Castel tentara, inutilmente, salvar o garoto trazia em si esforços e esperanças que foram totalmente vencidos. Vez ou outra Rieux tomava o pulso do enfermo “sem necessidade, aliás, mais para sair da imobilidade impotente em que se encontrava [...] a criança lhe escapava e seu esforço perdia-se no vácuo. Soltava então o frágil pulso e voltava ao seu lugar” (CAMUS, 2013c, p. 189).

O trabalho das equipes profiláticas assemelhava-se, por vezes, a este último movimento do médico, uma marcha impotente, um labor sem frutos duradouros cujo propósito é somente evitar o laço do repouso. Tarrou sabia que a morte lhe escapava o golpe e que, ao fim e ao cabo, seu esforço também terminaria no nada. Contudo, ainda era necessário não se habituar à morte. O imobilismo anteciparia aquele destino esperado. Há momentos na história em que ou o homem resiste à Peste ou alia-se a ela – aquele era um desses momentos.

Por último, antes de propor a formação de coletivas de contenção da doença, Tarrou refletira sobre a eficácia destas medidas sanitárias. Na ocasião, as autoridades eclesíásticas – entre elas o padre Paneloux – haviam conclamado o povo para uma semana de preces em favor da salvação da cidade (CAMUS, 2013c, p. 84). Logo em seguida um público numeroso assistia ao primeiro sermão do padre Paneloux. Tarrou estava informado, por sua vez, que em tempos de peste os chineses tocavam tambor em um ritual para o gênio da peste, isto lhe acresceu à reflexão e o ajudou a decidir. Conforme seus cadernos,

[...] observava que era absolutamente impossível saber se, na realidade, o instrumento se mostrava mais eficaz que as medidas profiláticas. Acrescentava, apenas que, para decidir a questão, seria preciso estar informado sobre a existência de um gênio da peste e que a nossa ignorância sobre este ponto tornava estéreis todas as opiniões que se pudessem ter (CAMUS, 2013c, p. 85).

A questão que o deteve, antes da decisão a favor das equipes sanitárias, reporta a um problema nevrálgico do pensamento camusiano: “se nada serve para nada” por que não cair de joelhos? A resposta de Tarrou foi essencial, posto que dela procede a escolha pelas formações sanitárias. Se em termos de eficácia tudo é equivalente, a efetividade não pode tornar-se critério de decisão. Em termos de conhecimento, no entanto, nada se sabe sobre gênios da peste, logo, é preferível ficar com o pouco que se sabe. O que lhe é certo diz respeito apenas à experiência, como lho disse o doutor Rieux: “No momento, há doentes e é preciso curá-los. Em seguida, eles refletirão e eu também. Mas o mais urgente é curá-los. Eu os defendo como posso, é tudo” (CAMUS, 2013c, p. 114). Camus faz sua escolha em favor do homem e em detrimento das abstrações. A questão não surge da repulsa moderna que nega Deus a todo custo, o problema é que de Deus nada se sabe, então, como confiar o homem aos seus cuidados? Como assistir ao espetáculo da Peste esperando-o intervir? Cair de joelhos não é uma opção razoável, ao ver de Camus. Qualquer opinião acerca da divindade seria também inútil. Camus propõe uma superação essencial da pergunta por Deus, ainda que não a ignore por completo.

Tarrou, à frente das equipes sanitárias, escolhera o homem imediato e o defendeu como podia. Fazer o que se podia fazer, é crível que assim se resuma o trabalho das equipes sanitárias. Ou ainda, conforme as palavras de Rieux a Rambert:

[...] não se trata de heroísmo. Trata-se de honestidade. É uma ideia que talvez faça rir, mas a única maneira de lutar contra a peste é a honestidade. [...] – Não sei o que ela é em geral. Mas, no meu caso, sei que consiste em fazer o meu trabalho (CAMUS, 2013c, p. 144).

O Santo camusiano não é um herói. Ele é tão somente honesto para fazer o que lhe cabe. Esse Santo não tem fé, pois faz escolhas a partir do que conhece. Ele é, antes de tudo, alguém que a morte de antemão derrotou. Um vencido que não encontra na derrota razões para não lutar. Aqui, todavia, não se trata do orgulho do homem vencido, ele simplesmente não sabe habituar-se à morte, decide assim viver de vitórias efêmeras.

### **2.3. Fontes de uma Moral Compassiva**

As posições camusianas apresentadas até aqui podem aparentar, de fato, inconsistência ou superficialidade se interpretadas à parte do contexto que envolve a Segunda Grande Guerra, se pospor a imagem do sofrimento físico e apagar um imaginário violentado pelo

despropósito de uma matança ignóbil. Os campos onde se recolhiam para quarentena os suspeitos de contaminação da Peste – a título de exemplo – aludem com simetria aos campos de concentração de jugo nazista. Não havia mais hospitais ou locais suficientes para receber os suspeitos de Peste, logo se instalaram campos por toda a cidade, locais murados e vigiados para dificultar a fuga (CAMUS, 2013c, p. 208). Salvo que os verdugos não eram alemães e as vítimas não eram judias, o narrador afirmava:

[...] que a existência desses campos, o cheiro de homens que deles vinha, [...] o mistério dos muros e o temor destes lugares condenados pesavam duramente sobre o moral de nossos concidadãos e aumentavam ainda mais a desorientação e o mal-estar de todos (CAMUS, 2013c, p. 212).

Como Hitler ou Calígula, a Peste também fizera seu próprio holocausto – a alegoria torna-se cada vez mais evidente. Outra imagem farta de reminiscências corresponde à condução dos cadáveres, vítimas da Peste, para o forno crematório. Com um número agigantado de mortos, não havia mais lugar nos cemitérios. Dessa forma, foi preciso utilizar os bondes para o transporte dos corpos “e desviou-se a linha para o forno, que se tornou, assim, uma estação final” (CAMUS, 2013c, p. 158). Rapidamente as memórias da Guerra associam-se ao cortejo de bondes carregados de mortos e reveem trens nazistas carregados de judeus, conduzindo-os também em direção à morte – sua estação final. O professor Nilson Aduato nos sustenta nesta perspectiva concluindo que “no auge da peste, a evocação, no texto, dos cadáveres evacuados por bondes, num anonimato desumanizante, das fossas comuns e dos ‘fornos crematórios’ é a imagem do extermínio nos campos de concentração” (SILVA, 2008, p.67).

Neste contexto implícito e terrificante, não admira que Camus faça menção exhaustiva às vítimas da Peste. O autor já dissera que seu romance não se limita à alegoria da Guerra, pois se estende à existência e daí desconhece limites. Mudam-se os flagelos, porém, quanto às vítimas, estas os homens sempre as terão entre eles. Se verdadeira, esta premissa torna-o um romance atemporal que, no entanto, devido à crueza do contexto, notou de sobremodo o suplício das vítimas.

Feitas as devidas ressalvas contextuais, não seria correto acusar o autor de idealização do padecente ou da miséria em si. Ou ainda, dizer-lhe que o personagem Jean Tarrou não pode ser encontrado entre pessoas reais. A santidade de Tarrou, ao contrário do que se possa objetar, aspira uma simplicidade característica do pensamento camusiano, o próprio explicar-se na passagem a seguir: “Digo apenas que há neste mundo flagelos e vítimas e que é

necessário, tanto quanto possível, recusarmo-nos a estar com o flagelo. Isto lhe parecer-lhe-á talvez um pouco simples. Não sei se é simples, mas sei que é verdadeiro” (CAMUS, 2013c, p. 221). Em um mundo em que a verdade fora diluída até o desaparecimento, o Santo esforça-se em uma simplificação a fim de reduzir a existência a um saber mínimo e inquestionável, a sua verdade. A crítica camusiana aos ideais do século tornara-o atento ao perigo das idealizações românticas, o próprio Tarrou que conota a intensidade da compaixão reconhecia a inclinação volúvel do homem, sabia que “até as vítimas se encontravam, às vezes, no papel de carrascos” (CAMUS, 2013c, p. 254).

Por outro lado, descartar o lugar imprescindível da miséria e do contato com as vítimas seria uma incorreção capaz de desmontar uma interpretação plausível. Este erro quer-se evitar, uma vez que a experiência com as vítimas da Peste tornou-se, ao longo do romance, um fator de esclarecimento que desfaz a ignorância. Em um rompante de opiniões, o narrador expressara sua crença no homem, dizia que “o mal que existe no mundo provém quase sempre da ignorância, e a boa vontade, se não for esclarecida, pode causar tantos danos quanto à maldade” (CAMUS, 2013c, p. 118). O pecado do homem, neste íterim do romance, é tão somente desconhecer ou ignorar – entre outras coisas – o sofrimento. Até mesmo a boa vontade, continuava o narrador, quando não esclarecida incorre ao mal. Camus referia-se àqueles que sob o pretexto de boas intenções justificam, doravante, o assassinato. Todavia, notar-se-á também que os equívocos do romance decorrem da ignorância, assim como ações positivas depreendem-se do conhecimento.

Conhecimento e ignorância, nestes moldes d’*A Peste*, relacionam-se diretamente com a experiência do Absurdo. O Dr. Rieux, por exemplo, confessou não acreditar em Deus, dizia a Tarrou que por não aguardá-lo – por não esperar pelo socorro divino –, o dever para com os doentes era somente seu, cabia ao homem curá-los, ainda que tudo se tratasse de uma derrota interminável diante da morte. O amigo enfim perguntou-lhe: “– Quem lhe ensinou tudo isso, doutor? A resposta veio imediatamente. – A miséria” (CAMUS, 2013c, p. 115). O conhecimento do qual falara Camus avista-se além da razão e é encontrado na experiência com as misérias do homem. Mais do mesmo ocorreu com o padre Paneloux, Rieux atribuía-lhe a ignorância de alguém que ainda “não viu morrer bastante” (CAMUS, 2013c, p. 113). Rambert, por sua vez, sanou a dúvida quanto à fuga da cidade, decidiu ficar e combater o flagelo depois que “viu o que viu”, a miséria ensinou-lhe o seu lugar. O último justificado pela ignorância foi Cottard.

Cottard suscita no romance o tema do niilismo, ele claramente se identifica com o personagem “Nada” da peça camusiana *Estado de Sítio*<sup>23</sup>. No espetáculo teatral, a Peste chega a uma cidade espanhola representada pela figura de um homem acompanhado por sua secretária, a morte (CAMUS, 1979a, p. 45-46). Um entre os primeiros a se aliar ao domínio da Peste fora este simbólico personagem, o Nada. Cottard da mesma maneira aliou-se à Peste de Oran, no sentido de se sentir bem com a Peste, além de ceder à sensação de inutilidade dos esforços em combatê-la e assim, não podendo vencê-la, beneficiava-se dela (CAMUS, 2013c, p. 139-140). Tendo em vista a visível correlação entre os personagens, Cottard e o Nada, soa verossímil que a crítica camusiana se volte ao niilismo, ao equívoco de acolher o mal e a morte alegando a impossibilidade de detê-los. A derrota não deve excluir a luta. De certo, há também reminiscências do mais cruel dos niilistas camusianos, Calígula. Todavia, o romance labora Cottard com maior complacência, se comparado a Calígula. Cottard também figura um demônio de um mundo sem Deus, porém, sem muito esforçar-se, fora justificado por sua ignorância. Embora o tenha presenciado muitas vezes, faltou-lhe a clarividência diante do sofrimento. Em outras palavras, faltou-lhe compaixão.

Tratava-se, na verdade, daquele de quem Tarrou lhe tinha dito um dia: “O seu único verdadeiro crime foi ter abrigado de coração o que fazia morrer as crianças e os homens. O resto, compreendo-o, mas isto sou obrigado a perdoar-lhe”. É justo que esta crônica termine com aquele que tinha um coração ignorante, quer dizer, solitário (CAMUS, 2013c, p. 264).

Contraopondo-se a Rieux, Tarrou, Rambert e ao padre Paneloux – depois que assistiu ao martírio do infante –, Cottard serviu-se do nada que o imbuía e acolheu em seu coração as misérias do seu tempo. Como o padre no início da epidemia, Cottard justificou o flagelo e isto o fizera racionalmente. Essa crítica camusiana mais tarde se estenderia ao Socialismo soviético, em *O Homem Revoltado*. Contudo, é mister notar que o equívoco de Cottard nascera de seu coração ignorante. O capitalista assistia à miséria e lha vivenciou, no entanto, faltou-lhe o escândalo inexpraiável de Ivan Karamázov. Cottard habituou-se a ver morrer. Daí adiante, privado da Revolta, é possível que aquele que acolhe a morte também a perpetue. Tarrou o compreendia e até lhe perdoou, pois sentia o mesmo nada morando dentro de si – uma imagem memorada da amizade existente entre Calígula e Cipião, da proximidade do niilista passivo com o niilista ativo –, contanto o advertia: “Mas tente, ao menos – disse Tarrou, sorrindo –, não propagar voluntariamente o micróbio” (CAMUS, 2013c, p. 141).

---

<sup>23</sup> Uma versão d’*A Peste* adaptada para o teatro.

Àquele que aprovara o mal da existência, aconselhava-o para ao menos não repeti-lo, não somar-se a ele – como Calígula o fizera.

Embora Camus veja na experiência com a miséria uma fonte de conhecimento benigno, Cottard demonstra que é possível experienciar o Absurdo, assistir de perto à miséria, e ainda assim permanecer ignorante. Para outros, porém, como o caso do Dr. Rieux, o escândalo ante a morte e o sofrimento é a fonte de sua moral. A moral de Tarrou tem essencialmente as mesmas origens. Como acontecera com o médico e o padre, o Santo decidiu-se pelas vítimas quando viu uma delas morrer, condenada à morte. Naquele instante não lhe importou se tratar de um criminoso, ele só tinha olhos para a vítima. Quando interrogado por Tarrou sobre a razão que o fazia dedica-se tanto às vítimas – já que revelara não acreditar em Deus –, Rieux devolveu-lhe a pergunta, minutos depois, nos mesmos moldes: “– Vamos, Tarrou – disse ele. – Que é que o leva a ocupar-se de tudo isto?”. Tarrou também não acreditava em Deus, deu-lhe então uma resposta sucinta: “– Não sei. Talvez minha moral” (CAMUS, 2013c, p. 116-117). O amigo o inquiriu uma vez mais, desejava saber em que consistia esta moral, dado que a moral pode assumir um panteão de significados. Tarrou definiu-a como “a compreensão” (CAMUS, 2013c, p. 117).

A moral da compreensão existe contrária à ignorância e depreende-se da experiência concreta com a miséria, com a morte ou com o sofrimento como um todo. Indo um passo adiante, ela consiste afinal em reconhecer-se um pestífero. Pouco antes da Peste esquecerem-se, antes do banho de mar que os permitiria recomeçar a luta, Tarrou contou a Rieux um quadro detalhado da sua história. Nas primeiras frases, porém, resumiria o que havia de contar:

– Digamos, para simplificar, Rieux, que eu já sofria da peste muito antes de conhecer esta cidade e esta epidemia. Basta dizer que sou como todos. Mas há pessoas que não o sabem ou que se sentem bem nesse estado e pessoas que o sabem e que gostariam de sair dele. Por mim, quis sempre sair dele (CAMUS, 2013c, p. 214).

Além da alegoria própria do romance, nas palavras de Tarrou a Peste assumia uma conotação particular pertencente ao personagem. Para ele todos são pestíferos, alguns desconhecem sua condição enferma e outros se sentem bem com a Peste – como Cottard –, o feto de Tarrou, entretanto, é curar-se. Pestífero é aquele que consente com a morte, de forma direta ou não. Todos consentem com a morte, de acordo com Tarrou, todos são pestíferos e compartilham desta condição enferma em que reina a morte. A virtude de alguns está na tentativa de curar-se, de opor-se à maré furiosa e tentar deter a morte como aquele que tenta conter o mar – nadando contra suas ondas.

Inicialmente, a questão tratava-se apenas da pena capital, mais tarde o Santo ampliará sua luta contra a morte aos seus aspectos vários, entre eles a Peste – e somente aqui se encontra com o amigo Rieux. Tarrou acreditava que a ordem do mundo, tal como é, não privava ninguém da culpa de assassinato, pois mesmo quando não se condena à morte se é ao menos concedente com ela.

Há muito tempo que tenho vergonha, uma vergonha mortal, de ter sido, ainda que de longe, ainda que na boa vontade, por minha vez, um assassino. Com o tempo, compreendi apenas que até os que eram melhores que outros não se conseguiam impedir, hoje, de matar ou de deixar matar, porque estava na lógica em que viviam, e que não se podia fazer um gesto neste mundo sem se correr o risco de fazer morrer. Sim, continuei a ter vergonha, aprendi isso – que estávamos todos na peste – e perdi a paz (CAMUS, 2013c, p. 220).

Tarrou deixara a casa dos pais depois de assistir, diante de um Tribunal, seu pai pedir a morte de um homem culpado. O pai que com esmero fazia o seu trabalho obteve a condenação do acusado ou, no linguajar camusiano, obteve-lhe a cabeça. “Contudo, [dizia a Rieux] não conservei desse dia senão uma única imagem: a do réu” (CAMUS, 2013c, p. 216). Desde então Tarrou tornara-se obcecado pela pena de morte, o que o levou a um envolvimento profundo com a política. Para combater a morte, primeiro o Santo enfrentou a ordem social que fizera dele um assassino, ainda em diálogo dizia ao médico: “Acreditei que a sociedade em que eu vivia repousava na condenação à morte e que, ao combatê-la, combateria o assassinato” (CAMUS, 2013c, p. 218). O Partido o levou a compartilhar das lutas sociais da Europa, no entanto, também lá entre os melhores ideais de sociedade, entre homens bem intencionados, ele se deparou com o assassinato. Tarrou decidiu deixar o Partido, como antes deixou sua casa, quando viu “uma execução (foi na Hungria) e a mesma vertigem que atacara a criança que eu era obscureceu meus olhos de homem” (CAMUS, 2013c, p. 218). Ver morrer de perto – como viram também Rieux e Paneloux – deu-lhe a clarividência que sustentava sua moral. Tarrou tentou duas vezes escapar à Peste, à culpa de consentir com o assassinato, mas não pôde. Ele concluiu que todos, de uma maneira ou de outra, são empestados, inclusive ele o era. Restava-lhe “compreendê-los a todos e não ser o inimigo mortal de ninguém. [...] É isso que pode aliviar os homens e, se não os salvar, pelo menos, fazer-lhes o menos mal possível e até, às vezes, um pouco de bem” (CAMUS, 2013c, p. 220).

O Sr. Cottard fora um criminoso antes do surto de Peste. Tarrou dizia o compreender por julgar que todos, de alguma forma específica, consentem com a morte, com o assassinato, com a Peste, portanto, todos são criminosos direta ou indiretamente, todos são pestíferos.

Aceitar a condição humana – a condição de ser-para-a-morte – já configura consentimento. Não por sentir-se moralmente superior, mas por identificar-se com o assassino, Tarrou foi “obrigado a perdoar-lhe”. A santidade arrogada por Camus parte do princípio baixo de uma miséria comum, de que todos de antemão são vítimas e carrascos e que lhes basta o cuidado de não se somarem aos flagelos. Na maior porção do tempo, o esforço do Santo consiste simplesmente em não espalhar o micróbio. Aliás, sobre esta premissa funcionavam as equipes sanitárias, existiam para o esforço de conter a doença, de evitar a extensão do sofrimento – no entanto, não sabiam curar. Como as equipes que resistiam à Peste, a moral de Tarrou não era mais que resistir à morte. A metáfora da Peste valeu-lhe até o fim da conversação: “Sei ainda que é preciso vigiar-se sem descanso para não ser levado, num minuto de distração, a respirar na cara de outro e transmitir-lhe a infecção. [...] O homem direito, aquele que não infecta quase ninguém, é aquele que tem o menor número de distrações possível” (CAMUS, 2013c, p. 220).

Apesar da aparência de complexidade e do uso excessivo das metáforas, a moral contida em *A Peste* visa à simplicidade de homens que não se habituaram a ver morrer – a ver sofrer. Todavia a morte e o sofrimento compõem o Absurdo da existência – o micróbio é o natural, dizia Tarrou –, restava-lhes assim tão somente resistir como podiam. Chama a atenção o fato desta resistência, à qual se apropria a moral camusiana, não firmar-se sobre crenças religiosas nem sobre ideais de sociedade. Tarrou deixou a casa em que recebera a tradição dos pais e deixou também o Partido que o ensinou a crer em ideias. Em síntese, a miséria é a fonte primeira da moral camusiana, da santidade de Tarrou, da dedicação de Rieux. O Santo nivela os homens por baixo, a vítima substituiu o Deus de outrora como fonte germinal da moral camusiana. Neste mesmo ínterim, a metafísica recoberta sob uma crosta política e ideal também fora revelada secundária diante da evidência da morte, do escândalo das vítimas, da urgência que a miséria exala.

Por último, ainda desenterrando as bases de uma moral que existe imersa em uma atmosfera niilista, que há em comunhão com o nada, é crível dizer que Tarrou acresce a compaixão a tudo que já fora dito acerca desta moral. Ironicamente, uma compaixão essencialmente cristã que, contudo, não acredita em Deus. A compaixão de Tarrou coloca-o no lugar da vítima – como mais um pestífero –, assim faze-o não se habituar tão facilmente com o sofrimento de outrem. Quando levado ao tribunal para assistir seu pai condenar um homem à morte, o jovem Tarrou só tinha olhos para aquele homem aterrorizado, tão vivo quanto ele, igualmente vítima e verdugo. Apenas ali de frente para o réu, o jovem Santo deixou de vê-lo abstratamente como acusado, via-o agora como um homem condenado à

execução. Tarrou falara de uma onda que o carregava cegamente para o lado do réu e talvez seja neste ponto poético, em que um jovem é levado por uma vaga interior na direção das vítimas, que a moral comece. “E eu, [concluía Tarrou] que acompanhei, em seguida, o caso até sua conclusão, exclusivamente, tive com esse infeliz uma intimidade bem mais vertiginosa do que teve jamais o meu pai” (CAMUS, 2013c, p. 216). A morte torna-se, assim, elemento de aproximação, torna não só possível como necessária a compaixão, a moral compassiva. De fato a compaixão advém do sofrimento, o que lha faz componente impartível da moral camusiana. Contudo, não há nada de sagrado nesse movimento em direção ao outro, há apenas homens que partilham um destino comum, um destino cruel, portanto, diria Camus, é recomendável que se unam a fim de enfrentá-lo.

A miséria fora apresentada diante de Tarrou e Cottard, o primeiro procedeu moralmente e o último não. O que os distinguiu, que fazia de um santo e doutro demônio, era tão somente a compaixão, ou ainda, a simpatia que faz lutar a luta do outro – e que no fim é de todos. Tarrou seguiu por este caminho simpático – resistindo à apatia que o niilismo legou ao século – à procura da sua paz perdida, Rieux “perguntou-lhe se tinha alguma ideia sobre o caminho que era preciso seguir para se chegar à paz. [ele respondeu] – Tenho. A simpatia” (CAMUS, 2013c, p. 221).

Em prefácio d’ *O Averso e o Direito*, Camus respondeu à pergunta pelas fontes da sua moral em termos que encurtam o arrazoado e aludem ao jogo de sombras e luzes que retrata sua Argélia natal: “Sei que minha fonte está [...] nesse mundo de pobreza e de luz em que vivi durante tanto tempo [...]” (CAMUS, 1996, p. 17).

## 2.4. Condenados à Morte

Jean Tarrou busca alcançar duas metas particulares que o orientam ao longo d’*A Peste*: a santidade e por fim a paz. Segui-lo é a chave que revela o significado desta busca e o desfecho desta jornada. Muitas informações sobre Tarrou surgem de repente ao longo do romance, contudo, ele permanece um personagem misterioso, uma mescla de inferências biográficas, metáforas, posições políticas e extensas confissões de um estrangeiro que se tornara vital àquela história. O Santo também era um estrangeiro e “embora a cidade se tivesse habituado a ele pouco a pouco, ninguém sabia dizer de onde vinha, nem por que estava lá” (CAMUS, 2013c, p. 26). Nilson Aduato apresenta-o a partir de algumas informações relevantes recolhidas no decorrer do texto:

[...] ele se revela diretamente por meio de seus “carnets”, ele se explica pela confiança, é descrito por Rieux e aparece na maioria das cenas importantes. [...] Ele toma a iniciativa de organizar as formações sanitárias e se entrega totalmente à luta contra a peste. Não está isolado como os outros, seu exílio é voluntário. [...] Demonstra uma consciência lúcida, adquirida com a experiência, e critica o abuso de poder, a abstração e o crime (SILVA, 2008, p. 75).

Outra nota que o torna peculiar diz respeito à sua repulsa à pena de morte, de pronto ele a classificava como “o mais abjeto dos assassinatos” (CAMUS, 2013c, p. 217). A repugnância que as execuções provocavam em Tarrou espelham a postura do próprio Camus, definitivamente contrário à pena capital, como o revelou nas *Réflexions sur La guillotine* (1957). O tema lhe é demasiado caro, inicialmente por relacionar-se às suas convicções mais humanas e pessoais. Além disso, as reflexões camusianas sobre a pena capital fazem coro à literatura dostoiévskiana – à qual aprecia declaradamente. Por último, a sensação nauseante que a simples memória de uma execução provocava em Camus perfazia um elo, uma herança infeliz, que o ligava ao seu falecido pai.

Em *A Peste*, Albert Camus trouxe ao público um episódio familiar íntimo – e tantas vezes lembrado – através das confissões de Tarrou. Títulos posteriores, como *Réflexions sur La guillotine* e *O Primeiro Homem*, também registrariam a mesma história que Tarrou confidenciou ao amigo, o Dr. Rieux. Trata-se da memória do dia em que seu pai pedira a condenação de um criminoso – pedia que lhe cortassem a cabeça – em nome da sociedade, fazendo o jovem Santo estarrecer e abominar obstinadamente a pena de morte. Em *Réflexions sur La guillotine*, Camus retorna a mesma narrativa, agrega novos detalhes, recontando-a, agora, segundo uma experiência pessoal do seu pai, Lucien Auguste Camus (CAMUS, 1965, p. 1021). A história reaparece novamente n’*O Primeiro Homem*, um romance autobiográfico inacabado, subitamente interrompido pelo trágico acidente que levou Albert Camus a falecer em 1960. Fazendo-se caber na pessoa de Jacques Cormery, um personagem mimético feito à imagem das lembranças do escritor, Camus protagoniza o próprio romance. Manuel da Costa Pinto, prefaciando-o, ressalta a obsessão do autor por alguns temas, tal como a pena capital, que retornam – como em círculos = a obras subsequentes. Ao cabo, intitula-o um romance de “peregrinação às origens”, sobretudo de busca da memória do pai desconhecido, morto ainda jovem na Primeira Grande Guerra (PINTO, 2011, p. 11-12).

Devido ao teor biográfico do romance, os pormenores desta história surgem com maior nitidez n’*O Primeiro Homem*. Camus ouviu da mãe e da avó sobre a madrugada em que seu pai seguiu para Argel, partiu movido pelo propósito de assistir à execução de um assassino, um homem cujo crime o deixou indignado. O criminoso chocou a opinião pública,

porquanto, tomado por um frenesi sanguinário, matara violentamente uma família de fazendeiros, incluindo crianças (CAMUS, 2011, p. 80). A *Peste* recolhe apenas a imagem do réu amedrontado em face de um tribunal ávido pela sua cabeça, não descreve a natureza do crime por ele cometido. *Réflexions sur La guillotine*, entretanto, descreve o episódio hediondo com a mesma riqueza de detalhes d’*O Primeiro Homem*. No fim, o assassino/réu fora executado e uma multidão considerável o viu morrer, nela estava o pai de Albert Camus.

Mas o pai de Jacques voltara lívido, fora se deitar, depois levantara-se várias vezes para vomitar, deitara-se novamente. Daí em diante, nunca mais quis falar sobre o que havia assistido. E, na noite em que ouviu essa história, o próprio Jacques, [...] encolhido, reprimia uma náusea de horror, rememorando os detalhes que lhe tinha contado e os outros que imaginava. E por toda a vida essas imagens tinham-no perseguido até durante a noite, ou de vez em quando, mas regularmente, tornavam-se um estranho pesadelo, variado em suas formas mas com um tema único: vinham buscá-lo, ele, Jacques, para ser executado (CAMUS, 2011, p. 81).

O pai lhe deixou aquela história como herança, uma memória emprestada que nauseou o menino Albert até a idade adulta. Camus fora perseguido “pela mesma angústia que perturbara seu pai, a única herança evidente e certa que ele lhe deixara. Mas era um vínculo misterioso que o ligava ao morto desconhecido de Saint-Brieuc” (CAMUS, 2011, p. 81).

A lógica camusiana mostrava-se irrecusável, como a destacou as *Réflexions sur La guillotine*. Afinal, se a punição perturbara a mente, o sono e o estômago de um homem de bem que a julgava justa e necessária, é razoável dizer que tal pena é tão repugnante quanto o próprio assassinato (CAMUS, 1965, p. 1021). O princípio evocado era o mesmo adotado ao longo d’*A Peste*. A saber, a abstração legitimadora do assassinato se desfaz diante da experiência da guilhotina, e a ignorância – ou a não vivência –, ao contrário, torna a morte um mal legítimo, justificável e até desejável. Ver morrer é ser apresentado às palavras, ao horror que elas carregam com o fim de justificar um ato desprezível. Camus acusava a imprensa de falar aos sussurros sobre a pena capital, por isso ousou expô-la sem poupar críticas, comparando-a a doenças assustadoras que sequer se ousa falar o nome (CAMUS, 1965, p. 1021). A indignação do escritor voltou-se também contra a Igreja cristã, diante da evidente contradição daqueles que não hesitavam em cometer, absolver ou consentir com o assassinato legal enquanto cultuam um crucificado no centro da sua fé (CAMUS, 1965, p. 1057).

A pena de morte surge como questão em outros textos do escritor, como o final de *O Estrangeiro* que a traz ao fundo, de maneira implícita. Em *A Peste* o problema soa mais claramente, Tarrou é categórico ao afirmar: “– Tenho horror às condenações à morte” (CAMUS, 2013c, p. 112). Autores como Neiman e Moeller corroboram com a hipótese da

influência de Ivan Karamázov sobre a construção do personagem Jean Tarrou. Neiman capturou traços comuns dos personagens: “Assim, o herói de *A Peste*, Tarrou, como Ivan Karamázov, odeia a pena de morte porque ela espelha a condição humana como um todo. Toda revolta verdadeira é uma revolta contra a existência da própria morte, pois [...] ela é má” (NEIMAN, 2003, p. 322). Susan Neiman reforça o que talvez ainda não esteja claro até aqui, o horror à pena capital, de Tarrou ou de Ivan, alude ao grito de recusa a condição humana, uma Revolta em face da morte e do sofrimento. Por estar em luta com a criação, ou seja, resistindo a um mundo que sentencia o homem à morte desde o seu nascimento, Camus não se desfaz por completo da Questão Deus, embora tente com veemência superá-la. Em seu romance, o autor representa a oposição à morte de formas várias. O que implica à imagem de Tarrou opondo-se à pena de morte, por exemplo, refere-se também ao Dr. Rieux e ao confronto interminável da medicina com a morte. Camus trabalha com imagens fitando chegar à existência em uma extensão imensurável, vez ou outra, porém, retorna às questões políticas contemporâneas ou às angústias pessoais que o transpassam em forma de memória.

Não há demarcações de saberes ou de gêneros no pensamento camusiano, seus romances flertam com a filosofia, assim como o político desposa o pessoal. As linhas que separam realidade, biografia, ficção e poesia não são claras, talvez porque nunca pretenderam ser. A exemplo do ardor que tomou o jovem Tarrou e o fizera ingressar na política para compartilhar das lutas sociais demandadas pela Europa. Depois de muito tempo, conquanto, o jovem idealista percebera que o Partido ocasionalmente também pronunciava suas próprias punições e, apesar das impressionantes razões com que amparavam aqueles atos, ao cabo, o Partido não distava dos grandes tribunais – ambos matavam a cargo de princípios superiores. A filiação de Tarrou a um partido idealista foi inspirada na passagem do próprio Camus pelo Partido Comunista da França e, pelos mesmos motivos de Tarrou, Camus também abandonou o Socialismo após um período de corroboração. Ainda que deveras atuante na Resistência à Ocupação Alemã, passado o calor da Guerra, em 1951, Albert Camus publica *O Homem Revoltado*, obra cujas críticas ao regime stalinista desta vez foram explícitas. A massa intelectual comunista o relegara, desde então, ao ostracismo, como notou o biógrafo Olivier Todd (TODD, 1996, p. 755). Ademais, Silva também acresce nota à sua polêmica com Jean-Paul Sartre: “O ensaio de Camus exprime o estado de espírito de muitos homens decepcionados com o comunismo e gera violentas polêmicas literárias e, sobretudo, políticas. A mais conhecida é aquela que pôs fim à amizade entre ele e Sartre” (SILVA, 2008, p. 85).

A querela de Camus com o Comunismo teve sua gênese neste espírito de Revolta e decepção que teceu a imagem paradigmática de Jean Tarrou. Jean intuiu o gérmen do homem

revoltado camusiano quando decidiu “recusar tudo o que, de perto ou de longe, por boas ou más razões, faz morrer ou justifica que se faça morrer” (CAMUS, 2013c, p. 220). D’A *Peste* até *O Homem Revoltado*, o filósofo travara uma guerra pessoal contra um imaginário de abstrações que, depois de muitas voltas, desaguava no assassinato justificado. Quanto ao direito à morte, Camus fora intransigente, renunciaria o reino de Deus na terra se lhe custasse o sacrifício de pessoas. Negaria o próprio paraíso e suas beatitudes – como Ivan Karamázov prometeu fazê-lo – se lhe custasse o choro de uma criança. Ante boas ou más razões, a morte para Camus permanece um escândalo perpétuo. No cerne, o erro que aplaca um escândalo necessário traduz-se pela admissão de raciocínios em lugar da experiência, ou de outra, é preciso assistir à execução – nausear-se, vomitar e perder o sono – antes de argumentar-lhe a excelência.

Dostoiévski – mais acertadamente *Os Irmãos Karamázov* – legou a Camus um quinhão de questões acerca do tema. Ivan Karamázov abomina a pena de morte, ela é o alvo das suas críticas – e quiçá o gatilho da sua loucura. Racionalmente, Ivan consentiu com o assassinato do pai, Fiódor Karamázov, findou atormentado pela contradição. Tarrou fora outra vítima da contradição, afiançado em boas razões, o jovem Santo consentiu com o que mais repugnava, a pena de morte. Envolto às promessas do Partido, Tarrou confessa a incoerência de suas ações: “Descobri que tinha contribuído indiretamente para a morte de milhares de homens, que tinha até provocado essa morte, achando bons os princípios e as ações que a tinham fatalmente acarretado” (CAMUS, 2013c, p. 219). A descoberta de Tarrou tirou-lhe a paz que, até o final do romance, procura recuperar. Ivan enlouquece, Tarrou perde a paz. Um passo além d’A *Peste*, *O Homem Revoltado* revela como a contradição que consumiu Ivan e Tarrou também reside no centro do Socialismo Soviético. Ambos os personagens encarnam o equívoco de uma época ainda vigente, a era dos homens que lutam contra a morte praticando-a de acordo com seus fins, seja de forma direta ou não.

O Santo de Camus continua a partir de onde termina a história de Ivan, a partir da contradição. Assim, não admira que o ensejo de Tarrou seja a paz de outrora, que lhe seja devolvida como antes de perdê-la. Camus forja um Santo do substrato hermenêutico-existencial de Ivan Karamázov, conseqüentemente, confere seguimento à história de Ivan na persona de Tarrou. De fato, há poucos indícios para sustentar essa hipótese, não obstante, Jean Tarrou persistirá imbuído da mesma Revolta que alhures possuiu Ivan Karamázov e lha ampliará diante de um mundo que igualmente condena homens à morte. Seu protesto não mais se restringirá somente à penalidade imposta pelo Estado, estender-se-á a outros inúmeros flagelos tão mortais quanto à guilhotina ou à própria Peste. No mais, Tarrou enxergou a

condenação à morte atada à ordem da existência, ela é natural como a Peste é natural, “o resto – a saúde, a integridade, a pureza, se quiser – é um efeito da vontade, de uma vontade que não deve jamais se deter” (CAMUS, 2013c, p. 220). Sobre o alicerce desse arrazoado, dois caminhos despontam, um caminho que leva à contradição e outro que segue depois dela. De Ivan a Jean<sup>24</sup>, Camus fez um Santo.

No agregado de duas heranças acha-se a pena de morte, como Camus a fitou. Do pai, o menino herdou a memória que o angustiava. De Dostoiévski, o escritor herdou um feixe de ideias, um personagem-tipo – o prólogo do seu Santo. À luz d’*Os Irmãos Karamázov*, poder-se-á dizer que, em *A Peste*, a pena de morte significa mais do que a condenação imposta pela sociedade, e aqui basta recordar o óbvio: todos estão condenados à morte. Também nos instantes finais d’*O Estrangeiro*, pelas palavras de Meursault, Camus lança luz sobre esta sentença que antecede o crime ou a culpa, o bem ou o mal:

[...] um só destino devia eleger-me a mim próprio e comigo milhares de privilegiados que, como ele, se diziam meus irmãos. Ele compreendia? Ele compreendia o que eu queria dizer? Todos eram privilegiados. Só havia privilegiados. Também os outros seriam um dia condenados. Também ele seria um dia condenado (CAMUS, 2013c, p. 109).

No imo da resistência à pena capital repousa um princípio camusiano aplicado à existência. A morte suscita a Revolta, logo, a pena de morte também deveria suscitá-la. Ao fim e ao cabo, no fundo de todo ato de Revolta contra a morte há um protesto velado contra Deus, ou ao menos contra a criação. Seguramente, Albert Camus se opõe ao mundo tal como ele é – seja ou não seja ele obra de uma divindade. A alegoria de um velho paciente do Dr. Rieux tem a força para iluminar o que, porventura, ainda continua escurecido. O velho explicava ao doutor o significado da Peste: “Mas que quer isso dizer, a peste? É a vida, nada mais” (CAMUS, 2013c, p. 267). Pelos resmungos de um velho doente o enigma do romance fora revelado. Finalmente, o que quer dizer isso, a pena de morte? É a vida, nada mais.

## 2.5. A Razão e as Contradições – ou a paz de Tarrou

A paz de Tarrou não se encaixa, exatamente, na semântica consensual da palavra paz, antes se aproxima do significado atribuído à inocência, refere-se à condição de um ser inculpável ou àquele ainda intocado pelo Absurdo. Jean Tarrou desejava retornar ao estado de

---

<sup>24</sup> Em uma tradução livre para o português, os nomes de ambos os personagens, Ivan e Jean, chamar-se-iam João. Ver 2.7. A Genealogia dos Santos, p. 149.

conforto em que não lhe pesava o fardo escarpelar de um crime. Ele era um jovem inocente antes de adentrar um tribunal – para assistir um julgamento – e reconhecer-se na mesma condição de um homem condenado à morte. Sobre este dia divisor, Tarrou rememora a paz que o possuía até ali: “Quando eu era jovem, vivia com a ideia de minha inocência, isto é, sem ideia nenhuma. Não sou do gênero atormentado, comecei como convinha. [...] e, se tinha algumas inquietações, passavam como tinham vindo. Um dia, comecei a refletir. Agora...” (CAMUS, 2013c, p. 214). Camus já dissera outrora, n’*O Mito de Sísifo*, que “começar a pensar é começar a ser atormentado” (CAMUS, 2013a, p. 20). Nesse dia, Tarrou perdeu a rara virgindade daqueles que desconhecem o Absurdo, daqueles que ainda não se sabem condenados, daqueles alheios à própria culpa.

Antes e depois de refletir. Assim, nestas poucas palavras, a inocências de Tarrou foi resumida. Inocência que descreve um estado de paz e de irreflexão, um lugar no tempo ainda não invadido pela sensação do Absurdo. Se olharmos atentamente para esse tempo de inocência, os resquícios do mundo ensolarado de *Núpcias* tornar-se-ão notáveis. Nesse ínterim, a juventude de Tarrou se confunde com a própria juventude de Camus. A inocência se encontra instantes antes da descoberta do Absurdo. A paz de Tarrou é, acima de tudo, nostalgia do mediterrâneo, da despreziosa felicidade sensível encontrada nas obras de juventude do autor. Literariamente, a paz mora nos escritos camusianos que precedem a crise de *Calígula*<sup>25</sup>.

Por outro lado da história, a paz de Tarrou deve sua impermanência à culpa que segue após os consentimentos do personagem. No instante que o humanismo combatente de Tarrou concedeu a outrem o direito de matar, sua paz fora perdida. As justas razões que moviam seus atos ofereciam-lhe o conforto do convencimento, ainda assim, não lhe omitiam a contradição. O drama de Jean Tarrou é o mesmo que Dostoiévski imputara a Ivan Karamázov, o peso da concessão – esse demônio zombeteiro que a cada minuto denunciava-lhe a contradição. Em *O Homem Revoltado*, Camus leu o singular Ivan Karamázov como um homem cuja virtude e a razão mediram forças dentro de si e o devoraram até a loucura.

O mesmo homem que tomava o partido da inocência de modo tão veemente, que tremia diante do sofrimento de uma criança, que desejava ver “com os próprios olhos” a corça dormir perto do leão, a vítima abraçar o assassino, a partir do

---

<sup>25</sup> Crise de *Calígula*: expressão utilizada para situar um momento de crise na vida de Albert Camus. Moeller (1958, p. 51) foi o primeiro a cunhar o termo e a relacionar a peça *Calígula* com problemas de saúde do autor. De *Calígula* adiante, o tema do Absurdo assume o lugar da felicidade na obra camusiana. Cf: 2.1. De *Calígula* até *A Peste*, p. 68.

momento em que recusa a coerência divina e tenta encontrar sua própria regra reconhece a legitimidade do assassinato (CAMUS, 2013b p. 77).

Camus arrazoa ainda que tal contradição – na qual o Marquês de Sade viveria à vontade – estrangulou Ivan fazendo-o incapaz de ação (CAMUS, 2013b, p. 81). Nem o alívio do cinismo lhe foi dado. Quanto a Tarrou, Camus foi mais indulgente, não fez dele um cínico nem o enlouqueceu. No entanto, embora a contradição não o tenha impedido de agir sobre o mundo, roubou-lhe a paz. Tarrou não irá encontrar novamente a paz perdida, porém, buscá-la o colocou ao lado das vítimas do mundo, buscá-la significava evitar outra vez a contradição. As propostas existenciais depreendidas do personagem são resoluções simples, ancoradas na vida e contrárias à complexidade abstrata de onde o assassinato extrai suas razões. As ambições do Santo limitam-se à coerência. Se a razão se opuser à virtude, é preferível seguir virtuoso ou, ao menos, recusar-se permanecer do lado dos flagelos. Tarrou procurava construir tais ideias com a maior simplicidade possível e as expunha em tom de confissão:

Falta-me uma qualidade para ser um assassino razoável. Não é, pois, uma superioridade. Agora, porém, consinto em ser o que sou – aprendi a ser modesto. [...] Ouvi tantos raciocínios que por pouco me fizeram perder a cabeça, mas que viraram outras cabeças o bastante para fazê-las consentir no assassinato, que compreendi que toda a desgraça dos homens provinha de eles não terem uma linguagem clara. [...] Por isso, digo que há flagelos e vítimas, e nada mais. [...] Foi assim que decidi pôr-me do lado das vítimas, em todas as ocasiões, para limitar os prejuízos. No meio delas posso ao menos procurar como se chega à terceira categoria, isto é, à paz (CAMUS, 2013c, p. 221).

Albert Camus, ali profuso nas palavras do seu Santo, dividiu o mundo entre vítimas e flagelos, logo em seguida, notou a necessidade de “uma terceira categoria, a dos verdadeiros médicos [...]” (CAMUS, 2013c, p. 221). Esses são poucos, dizia Tarrou. Os verdadeiros médicos não obrigatoriamente são médicos, a despeito da medicina, são semelhantes ao Dr. Rieux – posicionam-se ao lado das vítimas. Ademais, Camus equipara essa terceira categoria rara à paz que o Santo procura. Tarrou não sabe, afinal, como chegar à paz, mas está certo que ela se encontra em algum lugar ao lado das vítimas do mundo.

Também salta do texto a descrença camusiana na razão moderna, quando revela o potencial assassino e enlouquecedor de raciocínios obscurecidos por ideias desencarnadas. Sem arrogar superioridade, Tarrou confessa que lhe falta a capacidade de ser um assassino lógico. Neste limiar, Camus opõe a razão e a virtude, como um caminho cindido em dois a partir de um determinado ponto de compreensão. O filósofo tornará a opor o lógico e o virtuoso em *O Homem Revoltado*, em primeiro lugar, para evidenciar o crime que existe em

conformidade com a razão, em segundo lugar, para elucidar a questão que consumia Ivan Karamázov. Para Camus, eis o grande dilema de Ivan: “ser virtuoso e ilógico ou lógico e criminoso” (CAMUS, 2013b, p. 78). Um século depois de Dostoiévski, Camus ressuscitou em *Tarrou* o mesmo dilema dostoiévskiano e, como se aprendesse com os erros de Ivan, o Santo camusiano decidira-se pelo “virtuoso e ilógico”. Dessa forma, acrescenta-se ao retrato da santidade uma virtude que independe de Deus ou da razão.

Ivan Karamázov representa a mais obstinada revolta metafísica dos homens modernos. Conquanto, além da descrença em Deus, o pródigo personagem de Dostoiévski também legou a Camus a descrença na razão iluminista. Por mais desprezíveis que sejam, na luta contra a Peste, os homens nada têm senão eles mesmos. Não significa dizer que o filósofo renegue os direitos do racional ou que não preserve os limites da razão – os quais defendeu com afínco em *O Mito de Sísifo*. Camus apenas quer expor o desvio da razão, quando empregada para legitimar a violência. O filósofo, leitor de Dostoiévski, reconheceu difuso no século o grande dilema de Ivan, a virtude dos dias de Camus dificilmente caminhou acompanhada pela lógica-racional-moderna. Um passo à frente, mas ainda atado ao divórcio do lógico e do virtuoso, o autor introduziu no centro do romance a impossibilidade essencial de “curar e saber” ao mesmo tempo. De fato, no suceder da tragédia, as respostas eram as mais escassas. Se lhes perguntassem as razões que os moviam naquele sentido moral, *Tarrou* e *Rieux* não saberiam apontar uma fonte racional. Eles não sabiam por que arriscavam suas vidas naquele interminável combate à epidemia. Sem sequer balbuciar o nome de Deus, *Rieux* respondia que, simplesmente, não se habituava a ver morrer (CAMUS, 2013c, p. 114). A resposta do médico foi o elo que mais aproximou o curar e o saber ao longo d’*A Peste*, mesmo assim não havia porquês suficientes para justificar a virtude. A seguinte conclusão do Dr. *Rieux*, ao cabo, excluiu a exigência do saber como fundamento para uma moral camusiana: “Então, curemos [declarou o médico], o mais depressa possível. É o mais urgente” (CAMUS, 2013c, p. 184).

A primazia da experiência em detrimento dos imperativos racionais, definitivamente, atravessa *A Peste* do início ao fim. Entretanto, o que se pode acrescentar ainda é, novamente, a influência Karamázov sobre as inclinações literárias de Camus. A pequenez da razão diante do agigantamento da existência, sua inabilidade para abarcar a extensão da realidade ou o modo como coadjuva o irracional nos atos dos homens, enfim, o trato de Camus com a razão

o insere no que ele chamou de tradição do pensamento humilhado<sup>26</sup>. Todavia, para além do direito do irracional, Camus fitou uma moral que é sem saber por quê. Tarrou e Rieux seguem virtuosos sem “saber”, existem sob o peso do paradoxo e conscientes que a pena não vale o esforço, ainda assim, à imagem de Sísifo, rolam suas pedras e não se detêm pela ausência da razão. Em outras palavras, isto é conviver com o Absurdo sem dele escapar. Não obstante, *O Homem Revoltado* revela que a força desta matéria moral – que compõe os Santos de *A Peste* –, fora capturada da determinação existencial de Ivan Karamázov:

“Se não tivesse mais fé na vida, se duvidasse da mulher amada, da ordem universal, persuadido pelo contrário de que tudo nada mais é do que um caos infernal, mesmo assim eu desejaria viver, apesar de tudo”. Ivan vai portanto **viver e vai amar também “sem saber por quê”** (CAMUS, 2013b, p. 76, *grifo nosso*).

Da contradição angustiante à ousadia de viver sem porquês, Ivan constitui substancialmente os personagens positivos do romance, sobretudo, Jean Tarrou – o Santo sem Deus. Diremos, então, que o sangue Karamázov ainda pulsa no Santo de Camus. Não se pode esquecer, entretanto, que o Ivan sobre o qual Camus manuseia seu personagem decorre de sua interpretação particular d’*Os Irmãos Karamázov*, uma leitura, aliás, refém dos filtros da Revolta. Não nos cabe aqui uma procura pelo autêntico Ivan Karamázov – se esse consenso de fato existir –, contudo, é oportuno notar que a exegese camusiana deste personagem sugere o enredo que determinará as ações do Santo ao longo da trama. Camus mira a questão que o interessa na tragédia Karamázov: “A pergunta que, enfim, Ivan formula a si próprio, a que constitui o verdadeiro progresso dado por Dostoiévski ao espírito da revolta, é a única que nos interessa aqui: pode-se viver mantendo-se permanentemente na revolta?” (CAMUS, 2013b, p. 78). Na leitura camusiana, a questão está posta por Dostoiévski, porém, ainda é preciso experimentá-la, outra vez mais, antes de propor uma resposta. Em Ivan, a questão não se acaba, porquanto, o personagem foi interrompido pelo demônio da contradição. Tarrou, entretanto, é o experimento literário de Camus que pretende manter-se permanentemente em Revolta. O que o difere de Ivan reduz-se apenas a uma escolha autoral, a contradição não o interrompe, não o enlouquece, tão somente, rouba-lhe a paz. Tarrou é o que a vida pode se tornar se não se deter pela contradição, é a resposta de Camus à pergunta que Dostoiévski

---

<sup>26</sup> “Sempre houve homens para defender os direitos do irracional. A tradição do que podemos chamar de pensamento humilhado nunca deixou de estar viva. A crítica ao racionalismo foi feita tantas vezes que parece não haver mais o que dizer” (CAMUS, 2013a, p. 35).

legou ao século. Uma resposta positiva, embora o destino do Santo seja – como o de Ivan – igualmente trágico.

Por último, resta recontar, à luz da santidade moral, o destino último de Jean Tarrou. O Santo será entregue aos açoites da Peste e ela o tomará como sua derradeira vítima antes de partir.

Mas se era isso ganhar a partida, como devia ser duro viver apenas com o que se sabe e aquilo de que se tem lembrança, privado do que se espera! Era assim, sem dúvida, que Tarrou tinha vivido, e ele tinha consciência do que há de estéril numa vida sem ilusões. Não há paz sem esperança, e Tarrou, que recusava aos homens o direito de condenar quem quer que fosse, que sabia, contudo, que ninguém se pode impedir de condenar e que até as vítimas se encontravam, às vezes, no papel de carrascos, Tarrou tinha vivido no sofrimento e na contradição, jamais conhecera a esperança. Seria por isso que ele tinha querido a santidade e buscara a paz a serviço dos homens? (CAMUS, 2013c, p. 254).

Com a imagem do corpo queado de Tarrou, o Dr. Rieux escrevia estas notas sobre o amigo, morto naquela noite. Camus não lhe restituiu a paz nem suprimiu a contradição que o atormentava, mas manteve Jean em constante Revolta até as últimas páginas dedicadas a ele. A Revolta não é sem o Absurdo, portanto, Tarrou não escapou a lucidez que o tornava consciente do nada profuso sob toda ação humana. Resistindo e ao mesmo tempo preservando o que o oprimia, ele não fugiu à luta, enfrentou o Absurdo desprovido de qualquer esperança redentora que o conduzisse para além do que se sabe – para fora da experiência sensível. E, como o autor sublinhou acima, o caminho que o levou à santidade não o levou a nenhum desfecho vitorioso. Camus é de um realismo dilacerador que conclama o homem à luta sem sequer oferecer-lhe o direito à dúvida, afinal, diz-lhe de antemão que o seu fado não é outro senão o nada. O Santo morreu ao lado das vítimas, sabia, porém, que uma simples passagem de olhos pela história revelaria que das vítimas também nascem verdugos, bem como dos pobres nascem capitalistas soberbos. Conviver com o que há de estéril em seus atos, eis o jogo da Peste e da vida. Nesse jogo, ressaltava Rieux, o homem só pode ganhar “o conhecimento e a memória. Talvez fosse isso o que Tarrou chamava ganhar a partida!” (CAMUS, 2013c, p. 254). Viver só do que conhece e do que se recorda, sem os subterfúgios da esperança, Rieux considerava penosa a vida de um Santo.

Seguimo-lo e ao fim da jornada de Tarrou não havia paz. Sem esperança não há paz, notou o médico enquanto divagava sobre o amigo. Recusar-se ao que excede o conhecimento é privar-se, conscientemente, de esperança, é viver apenas com o que se sabe. Todavia, falta registrar que o conhecimento para Camus não está sujeito apenas ao escrutínio da razão,

conhecimento é, sobretudo, o que os sentidos capturam e o que a memória preserva. Algumas lembranças de Tarrou e a imagem “deste corpo espesso estendido agora, sem movimento. Um calor de vida e uma imagem de morte, era isso o conhecimento” (CAMUS, 2013c, p. 254). Por fim, o Dr. Rieux fora provido do conhecimento e das recordações deixadas pelo amigo, não incorreríamos no erro se disséssemos que ele ganhou a partida.

O homem é sempre refém das suas verdades – dizia Camus acerca do Absurdo que impregnou a alma dos que o descortinaram –, “Uma vez que as reconhece, não é capaz de se desfazer delas” (CAMUS, 2013a, p. 42). Talvez este aforismo camusiano lance luz ao percurso existencial de Jean Tarrou, o Santo que conviveu com a contradição e que não recuperou a paz perdida – isso porque foi vítima das próprias verdades. O Santo que nega à razão o direito de legitimar a morte e a necessidade explicar a vida. Um Santo sem razão. Um homem revoltado.

## 2.6. Equilíbrio e Santidade

Obras literárias pertencem às impressões do tempo, são amalgamas do homem com o mundo. O espírito do tempo passa pelo autor e nele deixa sua marca. Esta síntese, tempo e escritor, compõe as literaturas. Albert Camus, por sua vez, escreve ancorado no cenário político europeu do final da primeira e início da segunda metade do século XX, ao mesmo tempo em que permeia entre filosofia e biografia. Quando Tarrou deixa o Partido a que havia se filiado, por exemplo, em um único tomo do romance Camus recorre a três fontes distintas que, concomitantemente, nutriram esta composição. Duas destas fontes já foram comentadas e a última particularmente nos interessa por agora. Primeiramente, Camus inspira-se em sua saída do Partido Comunista da França. Em termos mais amplos, o autor também ataca indiretamente o Totalitarismo stalinista e a deificação de ideias dos regimes políticos. Por último, Camus refere-se a uma concepção inspirada no pensamento grego que lhe é caríssima, a saber, a clássica noção de limite. No que toca a Revolta, esta noção será aprimorada em *O Homem Revoltado* e lhe servirá como referência para medir e julgar os excessos históricos da Revolta. Em outras palavras, a Revolta, quando desconhece os limites morais, torna-se instrumento eficaz de destruição. Jean Tarrou hesitou cruzar a linha que separava a Revolta do assassinato, se autoimpôs um limite ante os desmandos do Partido. É notável que desde *A Peste* Camus já entreviesse um limite moral à Revolta, antes de propô-la diretamente dotou-a com freios éticos.

A noção grega de limite perpassa trechos importantes do romance, ressurgindo também como uma forma de equilíbrio necessária em um mundo de extremos e convulsões sociais. Manuel da Costa Pinto esboçou uma gênese grega, envolta por influências nietzschianas, do tema – como nota em *Albert Camus, um elogio do ensaio*:

De maneira um pouco mais sistemática, esse tema reaparece em “O Exílio de Helena”, onde a alusão ao mundo grego se dá menos por uma referência filosófica do que por uma noção nietzschiana de equilíbrio entre forças dionisíacas e apolíneas – equilíbrio perdido em um mundo de valores absolutos (PINTO, 1998, p. 179).

Tanto quanto Nietzsche, Camus travara um intenso diálogo com a cultura grega. A admiração de Camus pela Grécia Antiga fez-lho, segundo Nilson Aduato, associar cada ciclo da sua obra a um mito grego, as etapas de criação revelam-se à luz de um rosto mitológico: “Sísifo encarna o Absurdo e Prometeu a Revolta; ao tema do Amor corresponderia a figura de Nêmesis” (SILVA, 2008, p. 34). O dionisíaco e o apolíneo também medem forças em *A Peste*, como um pêndulo que alterna do mediterrâneo à Europa, da juventude à maturidade do autor. Tensão que é especialmente visível no personagem Rambert – dividido entre o seu hedonismo e os apelos aquém dos muros da Peste. Ver-se-á outra luta interior semelhante em *Tarrou*, porém, antes, é mister aclarar outro quinhão deste axioma camusiano, “equilíbrio-limite”.

Camus é avesso aos excessos. Sísifo fora feito insígnia da condição absurda à qual o homem está mergulhado, o mito que inspirou o ensaio realçou a negatividade da existência a fim de enfrentá-la sem, entretanto, escapá-la. Contudo, apesar de verossimilhança entre o mito e a existência, Camus não esgota o real à percepção do Absurdo, Sísifo não é o único ser mitológico que espelha a realidade dos homens. Diante do excesso da negatividade, sem fazê-la obsoleta, Camus tenciona o Absurdo à positividade da Revolta. Antes, falava-se de um destino aterrador, cuja evidência levou muitos ao suicídio, agora é tempo de falar sobre o enfrentamento deste destino absurdo – em coletividade. Prometeu, enfim, empresta-lhe o rosto e Camus torna-o símbolo da Revolta. O pêndulo camusiano move-se sem demorar-se nos extremos. Assim, quando a Revolta não se distingue do assassinato, se disposta a toda sorte de males contra aquele a quem deveria proteger, o limite revela-se impreterível para a defesa do homem e a desmedida encontra-se ante as fronteiras da deusa Nêmesis.

A mitologia grega gestara Nêmesis, a deusa da medida, cujas mãos punem os excessos dos homens. N’*O Exílio de Helena* (1948), Camus rememora a imagem da deusa ao propósito

da denúncia dos excessos europeus. O mito de Nêmesis serviu-lhe no ataque aos Totalitarismos que se espalhavam entre as políticas europeias:

Nossa Europa, ao contrário, lançada à conquista da totalidade é filha da imoderação. [...] exalta apenas uma única coisa: o império futuro da razão. Recua, em sua loucura, ultrapassando os limites eternos e, no mesmo instante, as Fúrias obscuras se abatem sobre ela, destroçando-a. Nêmesis vigia, deusa da justa medida, nome da vingança. Todos aqueles que ultrapassam o limite são por ela punidos impiedosamente (CAMUS, 1979b, p. 103-104).

À imagem de um profeta bíblico, da mitologia grega Camus tomava o símbolo da reprimenda para acusar políticas que ultrapassavam o limite do humano. A medida camusiana – as lentes pelas quais repreendia o século das ideologias – era uma herança grega que “sempre se entrincheirou na ideia de limite. [O pensamento grego] Nada desenvolveu até o fim; nem o sagrado, nem a razão, porque nada negou, nem o sagrado nem a razão” (CAMUS, 1979b, p. 103). A noção de equilíbrio fora intuída por Camus desde os textos de juventude, incluindo o trabalho de pesquisa que escrevera para obtenção do seu Diploma de Estudos Superiores, cujo título tardio chamava-se *Metafísica Cristã e Neoplatonismo*. O texto ressalta as intensas trocas e infusões do helenismo no pensamento cristão. Doravante, o jovem Camus encontra sabedoria exatamente a meio caminho dos extremos, entre a razão e o sagrado, ou seja, na justa posição “entre” Plotino e Santo Agostinho<sup>27</sup>. Camus desfaz-se dos polos, nem Hegel nem Kierkegaard. A razão, definitivamente, mostrou-se limitada e ao longo desse século confessava-se também assassina, no entanto, ultrapassar os seus limites é incorrer no que Camus chamara de “Suicídio Filosófico”. Nem a razão nem o irracional, o espírito camusiano anda a meio caminho.

O equilíbrio de Albert Camus revelava-se também no seu gosto de vida e na sua obsessão pela morte, uma imagem possibilitada somente quando se fita sua obra completa, como um todo que acolhe luzes e sombras, os prazeres salgados do mar e os sintomas pútridos da peste. Em memória, Jean-Paul Sartre trazia à luz o equilíbrio que compunha o significado pleno da felicidade para Camus, “A felicidade não era bem um estado nem era bem um ato, era essa tensão entre as forças da morte e as forças da vida, entre a aceitação e a recusa, pela qual o homem define o presente [...]” (MATHIAS, 1975, p. 173). É notável como Camus fora lembrado pelo equilíbrio que imprimira em seu pensamento, referências tais revelam o lugar de importância da Nêmesis grega em sua obra.

<sup>27</sup> Referência ao comentário de Roger Quilliot intitulado *Entre Plotino e Santo Agostinho* a respeito do ensaio de Camus, *Metafísica Cristã e Neoplatonismo* (CAMUS, 1965, p. 1220).

Compondo as entrelinhas d'*A Peste*, referências ao equilíbrio surgem das histórias individuais dos principais personagens do romance, como a relação Absurdo e felicidade que constitui o âmago dos dilemas de Rambert. Como já fora dito, a busca de Rambert, que de diversas formas procura transpor o exílio da Peste e reencontrar a mulher amada, é uma busca não censurável embora impedida pela realidade da Peste. A visão do cotidiano, da miséria e das vítimas, o demoveu de seu propósito e o colocou ao lado de Rieux e Tarrou no trabalho de contenção do flagelo. Rambert rememora o jovem Camus, seu gosto pela vida, os textos que contemplam o Sol do mediterrâneo, a felicidade sensível de um jovem em núpcias com o mundo. Camus não ousa repreendê-lo por seu desejo de felicidade, apenas apresenta a Rambert evidências do Absurdo e isto lhe bastou para a tomada de decisão. O pêndulo que se movia em direção ao Sol tornava a mover-se a caminho da miséria. Nêmesis vigia.

Se seguida atentamente, a trajetória de Tarrou mostrar-se-á inversa a de Rambert, como se dois seres antagônicos se colidissem ao cabo de uma mesma história. Em um instante de inflamada discussão, Rambert acusava Tarrou, porquanto este se entregava totalmente às ações de combate à epidemia. A crítica afinal dizia respeito a homens capazes de morrer por uma ideia. O Dr. Rieux, que acompanhava a conversa esbaforida, imediatamente corrigira o engano do jornalista: “– O homem não é uma ideia, Rambert” (CAMUS, 2013c, p. 144). De acordo com o senso camusiano, a crítica de Rambert não abandonara a sensatez, nenhuma ideia é tão digna quanto o homem. Contudo, este equívoco não se aplicava a Tarrou desde que ele se afastou dos velhos ideais partidários. Tarrou agora dedicava sua vida ao único valor que Camus fizera irreduzível, o homem. Rambert continuou a discussão, como se quisesse convencer-se da legitimidade das razões que o faziam escolher a felicidade, não precisou sequer insistir, em um rompante de altivez Rieux deu-lhe a completa razão: “– Não – disse com energia –, não está errado. Rambert olhava-os, pensativo. – Creio que ambos nada têm a perder em tudo isso. É mais fácil ficar do lado bom” (CAMUS, 2013c, p. 144).

Rambert escolhera a felicidade, Tarrou escolhera o homem, ambos, dizia Rieux, nada têm a perder com suas escolhas. Tarrou e Rambert, duas forças que se enfrentam dentro de Camus. Em *A Peste*, porém, o escritor cuidará de conciliá-las. E, embora ambos caminhem amparados por duas verdades camusianas, felicidade e Revolta – dois lados de um mesmo bem –, Camus ainda os conduzirá ao encontro do equilíbrio. Foi o que acontecera a Rambert que não soube desistir da felicidade, não obstante, tomou parte daquele destino infeliz e dedicou-se ao combate da Peste tanto quanto Tarrou. Não importava o quão irrepreensível era a sua busca pelo amor, Nêmeses lhe impôs o limite.

A relação felicidade e Absurdo, expressa em Rambert, dará lugar a relação felicidade e Revolta, refletida em Tarrou. Em ambos os casos, o fito de Camus mira a medida do equilíbrio. Por conhecer demasiadamente a miséria e a morte e o seu dever para com elas, Tarrou julgava não haver mais nada que necessitasse saber, explicando-se ao Dr. Rieux ele lhe dizia: “É ainda por isso que esta epidemia não me ensina nada senão que é preciso combatê-la ao seu lado” (CAMUS, 2013c, p. 220). Recusar-se a aprender com o flagelo é uma forma de evitar justificá-lo e de certo nenhum benefício posterior apagaria ou compensaria os horrores vividos nos dias de Peste – ou nos anos de Guerra. Todavia, faltava ao Santo apenas uma última lição de equilíbrio, sobrava-lhe grandes ações, mas faltava-lhe um grande sentimento (CAMUS, 2013c, p. 143).

Os cadernos de Tarrou confessavam algo que ele reconheceu ainda mais eficaz do que as formações sanitárias de combate à doença, Tarrou deslumbrou-se com o castanho claro nos olhos da mãe do Dr. Rieux, anotava “que um olhar onde se lia tanta bondade seria sempre mais forte que a peste [...]” (CAMUS, 2013c, p. 105). O amor que Rambert procurava além dos muros da Peste, Tarrou encontrara nos olhos ternos de uma mãe. Talvez reconhecesse naquela senhora a ternura da própria mãe que há muito partiu – pouco se pode dizer. Todavia, em seu leito de morte, depois das vagas de febre, dos açoites do flagelo, dos assaltos do anjo da Peste, Tarrou acordara ao som de um suspiro e era a Sra. Rieux que velava à cabeceira do seu leito. Vendo-a, ele sorriu pela primeira vez desde que se descobriu enfermo. Pouco antes de morrer crispou um último sorriso:

Tarrou tinha a cabeça voltada para a Sra. Rieux. Olhava para a pequena sombra abatida perto dele, numa cadeira, com as mãos juntas sobre as coxas. E contemplava-a [...] a Sra. Rieux pôde ver que ele continuava a olhá-la. Curvou-se sobre ele, endireitou o travesseiro e, ao levantar-se, pousou um instante a mão sobre os cabelos úmidos e emaranhados. Ouvia, então, uma voz abafada, vinda de longe, dizer-lhe obrigado e que tudo agora ia bem. Quando ela se sentou de novo, Tarrou fechara os olhos, e o rosto esgotado, apesar da boca lacrada, parecia sorrir de novo (CAMUS, 2013c, p. 251-252).

O Dr. Rieux, que também o acompanhou até o fim, não sabia dizer se ele havia encontrado a paz que procurava. Quando recebera, entretanto, o amor de uma mãe em seu leito de morte, Jean Tarrou conheceu um grande sentimento – e quiçá a paz. No momento crasso que ignora o amor, mesmo a santidade pode equivocar-se. Antes do suicídio, a Mãe de João, em *O Equívoco*, confessa delirante que mesmo neste mundo onde tudo se pode negar restara uma força inegável, o amor de uma mãe pelo seu filho (CAMUS, [19--]a, p. 221). Tarrou, que caminhava a passos largos em direção à santidade, tornou um passo atrás e mirou

a felicidade, não pôde deixar de olhá-la até o derradeiro instante – até que Peste lhe escureceu a visão.

De si para o outro e do outro para si, assim Rambert e Tarrou, respectivamente, personificaram movimentos existenciais fundamentais em *A Peste*. Não admira que sejam personagens tão importantes à trama, suprimir um deles encerraria o romance rumo às extremidades do pensamento. Escolher um lado unívoco e nele caminhar cegamente é tornar divina outra ideia humana. A crítica camusiana aos Totalitarismos não se detém somente aos regimes políticos, estende-se também à existência. O seguimento da obra camusiana permite entender que a felicidade antecede o Absurdo que precede a Revolta, e é imperioso que estes três coexistam em equilíbrio dentro do homem, ainda que a força da evidência exija atenção urgente para a miséria e a morte – sobretudo em dias de Peste ou Guerra. Nêmesis vigia a desproporção.

A felicidade de Rambert ou a santidade de Tarrou enganam os leitores fascinando-os, inicialmente, como vislumbres positivos no cenário da Peste – e de fato o são. No entanto, a mensagem central do romance incide sobre o Dr. Rieux, nele felicidade e santidade conciliam-se e gestam, ao cabo, um homem equilibrado. Um ser livre das totalidades, nem santo nem feliz, alguém que tece acordos com Apolo e Dionísio e presta contas à deusa Nêmeses. Ao fim do romance, o que resta é a moderação do Dr. Rieux. Felicidade, Absurdo e Revolta coexistem tencionados e unidos, dançando a três. No caminho do meio vemos os rastros de Camus, compondo um pêndulo de forças de vida e forças de morte que acasalam no interior da sua obra e – como Sartre o disse – aí mora a beleza de algo indefinido e feito à imagem da própria vida.

## **2.7. A Genealogia dos Santos**

Os Santos camusianos são pensados no Absurdo – João e Cipião –, e finalmente elaborados na Revolta – Tarrou, Rieux e Diogo. O pensamento cuja origem é a não significação do mundo permitiu a formação desse tipo literário que nasce como resposta lítero-dramática ao Absurdo da existência. O Santo sem Deus torna visível o amadurecimento do autor, desde o ciclo do Absurdo, colhendo os frutos negativos do niilismo moderno, até o ciclo da Revolta o qual vislumbra este renascimento do homem. Pensá-lo renascido como um Santo, antes de qualquer coisa, não quer dizer superação do niilismo a menos que superar signifique conviver resistindo.

A proposição que inicia o raciocínio consiste na junção dos ciclos camusianos, do Absurdo e da Revolta, vendo-os como etapas complementares. O itinerário camusiano tem início com a pergunta nevrálgica que ainda ecoa no arrolar das suas obras: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder a pergunta fundamental da filosofia” (CAMUS, 2013a, p. 19). Antes de ensinar o homem a viver sob a pena do Absurdo era preciso responder à questão do suicídio, descobrir se a vida vale ou não a pena ser vivida.

A lucidez do pensamento camusiano – a honestidade com que revela o Absurdo – instiga a fuga desta pena vexatória que acompanha a vida. De fato, ao deter-se na falta de sentido da existência, o indivíduo incorre neste erro de apreciação. Contudo, Camus não pergunta pelo sentido da vida, ele parte do princípio negativo – não há sentido<sup>28</sup>. A questão consiste em saber se vale a pena continuar vivendo em posse desta verdade absurda. *O Mito de Sísifo* opta pela pena. Abandonada a hipótese do suicídio, interessa agora aprender a viver nessa condição de Absurdo, sem negá-la ou divinizá-la: “Quero saber se posso viver com o que sei, e só com isso. [...]” (CAMUS, 2013a, p. 49). A história de *A Peste* começa quando se opta pela pena de existir apesar do Absurdo. Como Sísifo aceita a sua pedra, o homem aceita a pena de viver sob os assaltos do nada e da certeza da morte. No decurso desta pena, enfim, nasce a pergunta pela santidade sem Deus.

O Absurdo era no princípio. O retorno à origem dos Santos camusianos leva à conclusão d’*O Mito de Sísifo*: o sentido é prescindível, a vida não é. A santidade sem Deus é o que pode se tornar a vida quando se descobre que ela não tem sentido. Antes da santidade, porém, Camus realçou outra possibilidade do que a vida pode se tornar: no teatro Camus concebeu o mais cruel dos niilistas, o Imperador Caius Calígula. O próprio personagem é um ator que pretende imitar as irracionalidades da existência. Se o mundo é injusto Calígula também o é. Se mata aleatoriamente Calígula também o faz. *Calígula* revela que a pergunta pela santidade sucede um século marcado pela violência, surge como forma de oposição ao niilismo moderno.

Além da influência ancestral da cultura grega, o olhar demorado sobre o Absurdo engendrou o tono trágico da literatura camusiana. *A Peste* traduz-se finalmente como resistência à tragédia humana, ao destino que faz do homem um ser-para-a-morte. A mensagem d’*A Peste* cabe nos instantes finais de Édipo, de olhos vazados em um último

---

<sup>28</sup> O sentido retornará na maturidade do autor, como já discutimos anteriormente orientados pelo professor Moeller (MOELLER, 1958, p. 53). Todavia, talvez por razões metodológicas, *O Mito de Sísifo* constrói-se sobre a hipótese de total ausência de sentido.

ímpeto de Revolta contra seu destino. Não obstante, o foco de Camus não está na tragédia, está naqueles que a resistem. E estes são os Santos de Camus.

Nas composições de negação são encontrados os primeiros rascunhos de Santos. Ressalva-se, porém, o protagonismo de personagens negativos no Teatro do Absurdo, a exemplo de Calígula e Marta. Em *O Equívoco* desponta o personagem João, o filho pródigo camusiano que prefigura o retrato do Santo em *A Peste*. Por se tratar de uma obra cuja ênfase recai sobre a negação – tal como *Calígula* –, João não chega à completude da imagem de um Santo, a considerar *A Peste* como modelo de maturação deste tipo literário. Este mesmo raciocínio aplica-se a Cipião de *Calígula*, personagem de poucas aparições e frequentemente ofuscado pela centralidade do Imperador romano. João e Cipião não são Santos de fato, não como Tarrou o é, o que os faz antecessores de um Santo sem Deus é tão somente o status positivo que recebem no decorrer das peças. No entanto, embora sejam apenas rascunhos de santidade, em João e Cipião resumem-se os poucos vislumbres de positividade nascidos em um mundo sombrio e de tragédias irreconciliáveis. Dessa forma, ambos os personagens revelam a origem de onde evoluiu o tipo literário, embora confessem mais disparidades do que semelhanças com o personagem Tarrou. Sem eles, porém, não se pode capturar a evolução do Santo sem Deus, até tornar-se o que é em *A Peste*. Não obstante, porque positivos chamá-los-emos Santos, facilitando assim o que se discorre a seguir.

*Calígula* é de composição anterior ao *O Equívoco*, isto faz de Cipião a representação primeira do Santo sem Deus. O pensamento de Camus nunca pretendeu mascarar o nada que habita a existência, ao contrário, fez-lho ainda mais visível, notadamente em peças como *Calígula*. Cipião fora o único personagem desta tragédia que igualmente viu o que viu o Imperador, enxergou o vazio que se esconde além da moral, dos deuses, dos hábitos, do amor. De semelhante modo, Tarrou mergulha nos abismos da existência, não foge ao niilismo profuso na Modernidade, e é a partir deste ermo que pensa a construção de novos valores. Depois de muitos desacertos, o Santo sem Deus erigiu uma moral própria assentada sobre seu horror à morte. A paisagem deserta pela qual Calígula passara seguido por Cipião revelou-se também a Tarrou, como um tipo de epifania do Absurdo que toma os homens de tempos em tempos para revelar-lhes a última verdade da vida: “os homens morrem e não são felizes”. Deste princípio partira Calígula, Cipião e Tarrou. Todavia, Calígula somou-se à tragédia, multiplicando-a. Cipião tomou consciência do Absurdo, mas não se tornou parte dele. Tarrou viu o que os outros viram, porém, escolhera resistir àquele destino, opôs-se à morte sem negar-se à felicidade. Em ambos os lados foi vencido, a morte o levou e a felicidade o deixou depressa, acreditava, no entanto, não haver na derrota razões que o impedissem de lutar. O

fito sobre os personagens ilumina a evolução ocorrendo no interior do pensamento camusiano, pequenas raízes de positividade em *Calígula* tornar-se-ão resistência em *A Peste*.

*A Peste* e *O Equívoco* são obras mais próximas em termos cronológicos, a última foi pela primeira vez apresentada em 1944 e o romance data de 1947. Uma obra assiste ao início da Guerra, a outra contempla o seu fim. *O Equívoco* anuncia um tempo trevoso, percebe no céu as sombras que se acumulam e que “[...] em breve vão invadir toda a Terra. Que fazer?!” (CAMUS, [19--]a, p. 200). *A Peste* reflete sobre esses dias de trevas, recolhe suas memórias e propõe o que fazer. Conquanto, antes de levantá-lo e pô-lo em luta contra o flagelo, Camus advertia o homem na suma d’*O Equívoco*: Não cair de joelhos! Aguardar a resposta de Deus à angústia que voltava ao coração, foi o equívoco que encerrou com a vida de João e violentou a fé de sua esposa, Maria. João fora feito sobre elementos mais tarde abandonados na composição do Santo camusiano, como a religiosidade incipiente que o habitava. João é um Santo que ainda existe às voltas com a Pergunta Deus. Velar a própria identidade custou-lhe a vida que, de modo assustador, fora tirada pela própria mãe. As alegorias sugerem, repetitivamente, não cair de joelhos, bem como a permanência onde se possa ver com clareza. Tarrou permanece às fronteiras da lucidez, apegou-se de tal forma ao que lhe é claro que a Pergunta Deus não o preocupou. Seguir moralmente sem Deus é a única pergunta de seu interesse. Tarrou é a superação dos equívocos de João, porquanto, aceitou o silêncio como resposta ao Absurdo. Silêncio que antecede a santidade.

De Cipião a João e de ambos a Tarrou. A composição do Santo sem Deus requereu ao menos dois personagens anteriores, cujo desenvolvimento seguiu paralelo à história da Segunda Guerra Mundial. Seria Jean Tarrou uma proposta existencial para um mundo pós-guerra? Sim, os indícios apontam nessa direção. No entanto, embora o labor dissertativo tenha em mira o Santo, vale ressaltar que o Dr. Rieux recebe maior protagonismo no romance, pensá-lo implica ir um passo além do Santo sem Deus. Nele a evolução do pensamento camusiano alcança um estágio final, portanto, uma proposta de vida ainda mais verossímil repousa neste personagem. Deixando-o de lado por um pouco, em Tarrou os personagens Cipião e João são desenvolvidos e também corrigidos, conforme as demandas do século. A moral desesperançada de Cipião, por exemplo, continua em Tarrou até alçar à altura da compaixão, de modo a corrigir a indiferença do personagem original. O heroísmo de João, que o leva à procura da família a fim de conceder-lhes felicidade, desvanecerá completamente em *A Peste*.

Por último, a genealogia dos Santos também se apresenta na escolha – intencional? – dos nomes dos personagens. Na versão original francesa da peça *O Equívoco*, o filho pródigo

que retornou ao lar chamava-se Jan, a tradução portuguesa chamou-o João. Coincidência ou não, Jean é o primeiro nome do personagem Tarrou. Em uma tradução livre para o português, ambos os personagens chamar-se-iam João. Não se deve ignorar, porém, que outros dois personagens positivos do teatro camusiano não atendem a essa hipótese, Cipião de *Calígula* e Diogo de *Estado de Sítio*<sup>29</sup>. Por outro lado, sem inferir conclusões precipitadas, nomes de grandes personagens que exerceram influência inegável sobre Camus, se a portuguesesados, chamar-se-iam João, é o caso de Ivan Karamázov de *Os Irmãos Karamázov* e Jean Valjean de *Os Miseráveis*. O fato é que as origens desse personagem-tipo, o Santo sem Deus, combinam diversas fontes – fragmentos internos e externos ao pensamento do autor. Nesta síntese bibliográfica, o Santo sem Deus é fruto de uma herança histórico-literária, cuja origem atende a uma evolução que se desdobra desde as obras de negação e desemboca em *A Peste*.

## CONCLUSÃO

O trabalho de pesquisa efetuou uma análise do percurso literário que fizera o escritor Albert Camus, do silêncio de Deus à santidade sem Deus. Ou, em outros termos, fez-se uma passagem analítica pelas peças *Calígula* e *O Equívoco* e paragem no romance *A Peste*, a fim de elucidar a composição da moral camusiana arrogada pelo Santo sem Deus.

Expresso no Teatro do Absurdo, o silêncio de Deus fora revelado como *a priori* que impele à santidade sem Deus. A pedra angular que fundamenta a argumentação exposta encontra-se neste texto de elo, onde termina *Calígula* e *O Equívoco* e começa a mensagem central d'*A Peste*: “Já que a ordem do mundo é regulada pela morte, talvez convenha a Deus que não acreditemos nele, e que lutemos com todas as nossas forças contra a morte, sem erguer os olhos para o céu, onde ele se cala” (CAMUS, 2013c, p. 115). O labor que compôs *Calígula* e *O Equívoco* também explicitou este mundo governado pela morte, acima do qual Deus permanece em silêncio. A santidade sem Deus intuída em *A Peste* não significa senão essa luta coletiva contra a morte sem o apoio da fé. Ou seja, no interior desta Revolta reside uma forma de escatologia negativa que recusa a Providência divina e segue moralmente sem Deus. *A Peste* continua a partir da negação apregoada pelo Teatro do Absurdo, ela é uma obra de reação ao Absurdo pensado anteriormente, portanto expressa positividade e maturidade do autor. As demais conclusões que seguem são extensões corolárias destas primeiras resoluções.

---

<sup>29</sup> Diogo protagoniza o drama visivelmente inspirado em Tarrou e Rieux.

Seguimos o mesmo itinerário do pensamento camusiano, do Absurdo à Revolta. No entanto, além da perspectiva metodológica adotada, a vastidão da obra camusiana compeliu a pesquisa a traçar um caminho de observação que estivesse atento às aparições da religião no itinerário das obras, do Teatro do Absurdo ao romance *A Peste*. Dessa forma, Absurdo e Revolta foram pensados de modo delimitado, em termos de silêncio e santidade. Aliás, o silêncio de Deus e a santidade sem Deus – a evidência de relação entre ambos – são as primeiras conclusões deste esforço dissertativo. Silêncio e santidade, respectivamente, são respostas que seguem à pergunta por Deus e pela moral diante de um mundo em Guerra. Por conseguinte, relacionam-se à religião cristã e ao lugar que ela assumiu na Modernidade, especialmente no século XX. Fitou-se também a inserção significativa das Grandes Guerras do século XX na obra camusiana. As obras analisadas manifestam a presença constante, velada ou não, da Guerra na redação de Albert Camus. Com efeito, Deus e Guerra são fantasmas que se velam e se desvelam no decorrer do pensamento camusiano, negá-los lhe amputaria um quinhão da estrutura teórica e vivencial que ampara seu pensamento.

A revisão bibliográfica realça como a pergunta por Deus foi aos poucos esquecida na obra camusiana e, doravante, substituída pela questão da santidade sem Deus. A negação à Pergunta Deus mostrou-se evidente no desdobrar de *O Equívoco*. Camus antes nega do que responde. O silêncio de Deus que rege o espetáculo teatral serve-lhe tanto mais como negação do que como resposta às inquietações metafísicas do homem. Em um mundo em Guerra, o equívoco é fiar-se naquilo que não é claro para o homem – que excede a lucidez. Ao ocultar sua identidade, o personagem João provocou o mal-entendido que culminou com seu assassinato, assim dramatizara o equívoco da fé. Ademais, no Velho criado de *O Equívoco* Camus teceu o retrato literário de Deus, não para responder à pergunta por ele, mas para revelar quão esta pergunta é vã. Se insistirmos em colher uma resposta camusiana à Pergunta Deus, concluiremos que – de acordo com Albert Camus – Deus é silêncio. Uma vez que Deus se cala, o que fazer em face da tragédia da existência? Deste ponto adiante, seguimos em direção à santidade sem Deus.

A peça *Calígula* eleva ao cume a negação camusiana. O Imperador Caius Calígula deu-se à negação metódica de todos os valores do homem, evidenciou, portanto, a falsa moral, mimetizou a tirania política, revelou a falência dos hábitos e a obscuridade dos deuses. A constatação do Absurdo não o tornou um Santo sem Deus, antes lho fez à imagem de um demônio sem Deus. O Absurdo levou-o ao niilismo, aliás, tornou-o o mais cruel dos niilistas. As loucas ações de Imperador romano são teatrais e pedagógicas: ele fez-se irracional porquanto o mundo é um atropelo de irracionalidades, tornou-se incompreensível porque os

deuses o são, abusou dos assassinatos visto que a vida rende-se aos desmandos da morte. Calígula é cruel porque o destino o é. Ele representa a imagem cênica do mundo como Camus o vê – sob o prisma da negação. No que toca aos deuses, fazendo-se à imagem deles, Calígula revelou-os incompreensíveis e cruéis como o próprio destino implacável que persegue os homens. De fato, este simbolismo cênico antecede o que em *O Equívoco* tornar-se-á evidente, Deus é silêncio – uma alegoria imperscrutável que não inspira confiança.

De *Calígula* até *A Peste* a existência permanece trágica aos olhos de Camus, o Absurdo reina indefensável e não finda em sua obra. Contudo, novas camadas de significação são sobrepostas ao pensamento original, e é nesta perspectiva que se pôde pensar Camus do silêncio à santidade. Em *Calígula*, no entanto, o escritor faz sua paragem no silêncio. O Imperador que nega, metodicamente, converter-se em niilismo. Deste ponto adiante, ainda jovem, Camus toma para si uma grande questão moderna: uma vez que Deus morreu, o que fazer com essa espantosa liberdade? Somar mais dores a conta de sofrimentos do mundo ou minimizá-la o tanto quanto possível? *A Peste* traduz-se pela escolha desta última opção.

A pergunta pela santidade sem Deus nasce desse duplo, o silêncio de Deus e a crueldade dos homens. Em *O Mito de Sísifo* e em *O Homem Revoltado* Camus desfez a lógica que extrai suicídio e assassinato da falta de sentido da vida. Matar-se ou matar a outrem apenas corrobora com o Absurdo da existência. A santidade é o esforço camusiano de extrair vida de onde a morte – logicamente – depreende. A santidade que apregoa *A Peste* não ignora o Absurdo ou a nulidade da existência, recusa-se, porém, extrair mais desumanidades deste nada essencial.

O romance *A Peste* é a obra camusiana que melhor intui a fusão do Absurdo com a Revolta, do silêncio com a santidade. *A Peste* narra a desventura de uma cidade assolada pelo flagelo da Peste, uma alegoria estarecedora do Absurdo histórico que incide, indiscriminadamente, sobre todos os habitantes da cidade. A Peste vem como um destino, cujas origens são desconhecidas e cujo mal é inescapável, como um Deus mau que se apraz com a morte dos homens e percorre silenciosamente casas e ruas varrendo vidas, tomando-as com sordidez e sem ofertar explicação. A cidade é isolada, a tragédia restringiu-se àquela pequena amostra de homens devolvendo-os, doravante, a sua solidão original. Em *A Peste* Camus soergue o Absurdo à esfera da coletividade, uma alusão que remete seus leitores às memórias recentes da Segunda Grande Guerra, mais especificamente ao Sítio Alemão que ocupou a França em 1940. O deflagrar da epidemia reunindo ao seu redor montanhas de mortos assinala o Absurdo em seu ápice, entretentes, a resistência coletiva dos cidadãos – a luta para conter o flagelo e abreviar o número de mortos – realça a necessidade da Revolta

que insurge contra a morte. Nesta obra única, Absurdo e Revolta se chocam nas veredas do romance, de maneira que não há vencedores ou heróis, há apenas vítimas em luta pela existência.

A negação camusiana continua em *A Peste*, o mundo ainda é trágico. A positividade do romance resume-se na resistência pueril às feições trágicas da existência, não fitando vencê-las – apenas abreviá-las. A santidade consiste na prática do bem, mas este bem implica simplesmente em evitar o mal. No arrolar do romance, conter a disseminação da doença é tudo que cabe ao Santo. Não obstante, o Santo sem Deus encarna a nervura central do romance através da resistência compassiva e desesperançada à eterna injustiça, à tragédia irremediável do existir, aos flagelos vários que assolam o homem, à morte afinal.

*Cartas a um amigo alemão* (1945), elaborada ao longo do período de Ocupação Alemã, é um texto de composição paralela com *A Peste*. Nele – desprovido da alegoria que embala o romance – Camus revelou a suma do Santo sem Deus, suspendeu-o à parte do desespero que tomou século. As conclusões finais acerca do Santo e d'*A Peste*, de certo estariam perfeitamente traduzidas nestas palavras:

Onde estava, por conseguinte, a diferença? No facto de que você desesperava de ânimo leve, no passo que eu nunca aceitei contente o desespero. E ainda porque você admitia facilmente a injustiça da nossa condição, não hesitando mesmo em aumentá-la, enquanto que eu, pelo contrário, considerava que o homem devia colocar a justiça ao serviço do combate contra a eterna injustiça, e devia criar felicidade para protestar contra o universo do sofrimento. Você fez do desespero uma embriaguez, libertou-se dele a partir do momento em que o proclamou como um princípio, aceitou destruir as obras do homem e combater o próprio homem para mergulhar mais ainda na sua miséria essencial (CAMUS, [19--]b, p. 78-79).

Não raro, o contexto social que inspirou o romance descobre-se e revela-se parte de sua estrutura composicional – como rascunhos de santidade. Impregnado de realidade, o Santo sem Deus vivencia aceitação e recusa simultâneas. Nesse sentido, *A Peste* insurge como manifesto de Revolta e equilíbrio, que diz sim e não ao mesmo tempo: sim à condição injusta da existência e não à aceitação resignada desta condição. Desde *O Mito de Sísifo* o filósofo preparara o tono irreduzível reservado ao seu romance, dizia Camus: “Essa revolta é apenas a certeza de um destino esmagador, sem a resignação que deveria acompanhá-la” (CAMUS, 2013a, p. 60). Assim, o olhar camusiano contempla a Revolta como única saída existencial coerente com um mundo de sofrerres inevitáveis.

No próprio mal inescapável da existência a obra camusiana encontrou seu sentido último, combatê-lo. O autor de *A Peste* conhece, entretanto, o paradoxo que é o enfrentamento

de uma condição infundável, desse modo decidiu não amparar sua moral somente na razão – pois se assim o fosse tornar-se-ia outro niilista. A moral camusiana nasce da evidência do mal, da tentativa de não se habituar a ele, do escândalo imprescindível que segue cada morte e cada sofrer, da compaixão que torna qualquer dor imperdoável e toda morte injustificável. A moral que Camus soergue em *A Peste* é uma moral secular, o rebento tardio de um século eclipsado pela Guerra. *A Peste* tece a moral da desesperança, arraigada ao presente e à força incontrovertida da evidência. Um moralismo peculiar preso somente ao fato, portanto desprovido de Deus, do triunfalismo da razão ou de esperanças impalpáveis. Em nítido enfrentamento às abstrações, a santidade permanece apenas com a evidência da experiência sensível, sobretudo em seu aspecto mais terrificante – de miséria e de morte.

O último elo entre a moral camusiana e a moral cristã reside na compaixão. A compaixão foi feita importante ao pensamento camusiano, porquanto ela é também resultado da experiência com o real imediato – com a miséria. O contato sensível com o sofrimento de outrem intermedeia a compaixão e faz-lha oposta às abstrações severamente combatidas na extensão do romance. A incapacidade de acreditar de novo naquilo que, ligeiramente, ultrapasse as fronteiras da evidência impeliu *A Peste* ao combate ininterrupto das abstrações. O efeito último desta peleja literária constituiu uma moral substancialmente compassiva e, em parte ao menos, ironicamente cristã.

Por outro lado, o trato de Camus com o pensamento cristão, essencialmente personificado na figura do padre Paneloux, não foi inteiramente de acolhida. Embora o padre caminhe para a positividade do romance, ainda que se converta à força da evidência e abandone as velhas asserções religiosas que explicavam o sofrimento, a história do padre Paneloux chocou outra vez a fé com a morte, o corolário deste encontro desvelou a religião tal como ela é, abstração. O tomo central da história, a dor assistida de um infante torturado pelos sintomas da Peste, desfez toda forma de abstração remanescente na atmosfera do romance. Ver morrer uma criança inocente – supliciada como um pequeno Cristo na cruz – revelou ao padre Paneloux a inconsistência das teodiceias. Camus testou as súplicas de um padre, pôs-lho de joelhos diante do martírio de um inocente e observou suas orações retraírem-se impotentes para dar lugar à morte. A escatologia negativa d'*O Equívoco* permanece em *A Peste*. O Deus silencioso que transitava oculto em *O Equívoco* e o Deus incompreensível feito à imagem de um César romano em *Calígula* é o mesmo Deus que se cala em *A Peste*. Seu silêncio aterrador – outrora encenado – permanece incólume em face do horror da epidemia.

Em *A Peste* as teodiceias existem a fim de apaziguar o incômodo silêncio de Deus, elas se instalam neste vácuo de respostas defronte o escândalo da morte e do sofrimento,

portanto, é porque Deus se cala que as teodiceias falam. Por sobre o silêncio de Deus abstrações humanas são erigidas. Contudo, disfarçar a evidência do mal ou mostrar-lhe a excelência suprime o que há de essencial à constituição da moral camusiana – o escândalo perpétuo na presença da morte. Para Camus, o sofrimento não pode ser tornado aceitável, sob nenhuma justificativa – nem mesmo religiosa. O escândalo que constitui a moral camusiana retrocede à Revolta de Ivan Karamázov, suscitada diante do sofrimento dos homens, a qual nem mesmo a revelação da eternidade poderia extinguir – nem as justificativas do próprio Deus o faria aceitar a tortura de uma criança. Neste mirar camusiano, o horror à morte é uma condição imprescindível à existência da moral. O Santo é aquele que simplesmente não se habitua a ver morrer – por isso tão avesso à pena de morte. A teodiceia abriga o silêncio recôndito de Deus, enfrentá-la traduz uma crítica ao que escamoteia o Absurdo e represa a Revolta.

Acomodada no núcleo de composição de *A Peste*, achou-se a episódica felicidade camusiana. O tema da felicidade decorre da juventude do autor, como um eco longínquo nascido em *Núpcias* e feito um dos pilares fundamentais d'*A Peste*. De modo inesperado, a felicidade sensível – de inspirações mediterrâneas – não fora negada, de forma a integrar o universo trágico da literatura camusiana. No entanto, o já maduro autor de *A Peste* ressaltou a primazia do “outro” em tempos de revés. Dividido entre o eu e o outro, o personagem Rambert representou um lado da tensão camusiana, aquele que toma partido do eu e exige felicidade. Por sua vez, Jean Tarrou fora posto no outro extremo, fez opção pelas vítimas da Peste. Ambos, Tarrou e Rambert, caminham em acordo com o pensamento camusiano, assegurando que é preciso ser santo, mas não mais do que é urgente ser feliz. O Dr. Rieux, entretantes, concilia as questões camusianas, o que o torna o único personagem completo do romance, somente nele exigência de felicidade e busca por santidade se equilibram desde o princípio. O equilíbrio é o fim último alçado por Camus, por esse motivo Rambert caminha de si em direção ao outro e Tarrou do outro em direção a si.

Ao fim e ao cabo, a santidade sem Deus não recebe uma conceituação delineadora e desencarnada da dinâmica da existência, muito menos atende a regras de conduta racionalizáveis que, quando submetidas ao tempo ou à exaustão, revelam tão somente o esconderijo da hipocrisia humana. Camus também não propunha um novo herói combatente do mal, dado a irrupções de bondade e coragem, nem um abnegado religioso consagrado às vítimas tomado por esperanças – à espera incansável da revelação dos novos céus e da nova terra. Essencialmente, o Santo sem Deus apenas traduz um inexprimível horror à morte e um

insaciável apego à vida, traços temperamentais do próprio Camus, a notar por suas confissões pessoais em *Núpcias*:

Penso agora em flores, sorrisos, desejo de mulher, e compreendo que todo o meu horror de morrer está contido em meu ciúme de vida. Sinto ciúme daqueles que viverão e para os quais as flores e o desejo de mulher terão todo o seu sentido de carne e de sangue. Sou invejoso porque amo demais a vida para não ser egoísta. A eternidade não me importa. [...] Sei diante deste mundo que não desejo mentir, nem quero que me mintam. Quero suportar minha lucidez até o fim e contemplar minha morte com toda a exuberância de meu ciúme e de meu horror (CAMUS, 1979b, p. 23-24).

Albert Camus, o Santo sem Deus. Eis a suma da santidade camusiana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

ALMEIDA, Kleiton. *Existência e religião em Albert Camus: Relações entre o absurdo e a revolta*. 2010. 122 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Humanidades e Direito, São Bernardo do Campo. 2010.

ALVES, Rubem. *O Enigma da Religião*. Campinas: Papyrus, 2006.

ARAÚJO, Pedro. *O papel do escritor em Albert Camus*. 2013. 110 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília. 2013.

ARNOLD, J. *La poétique du Premier Caligula, Camus lecteur de Nietzsche, Cahier Albert Camus 4*. Paris: Gallimard, 1984.

BERGER, P. *O Dossel Sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus, 2011.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011. Edição revista e atualizada no Brasil.

CAMERINO, Luciano Caldas. *O conceito de absurdo no pensamento de Albert Camus*. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 1987. 193 f.

CAMUS, Albert. *A desmedida na medida*. São Paulo: Hedra, 2014.

\_\_\_\_\_. *A morte feliz*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

\_\_\_\_\_. *A Peste*. 22ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2013c.

\_\_\_\_\_. *A queda*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007.

\_\_\_\_\_. *Bodas em Tipasa*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

\_\_\_\_\_. *Carnets, mai 1935 – février 1942*. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. *Carnets II, janvier 1942 – mars 1951*. Paris: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. *Carnets III, mars 1951 – décembre 1959*. Paris: Gallimard, 1989.

\_\_\_\_\_. *Calígula; O Equívoco*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--]a.

\_\_\_\_\_. *Calígula version de 1941*. Cahiers Albert Camus 4. Paris: Gallimard, 1984.

\_\_\_\_\_. *Cartas a um amigo alemão*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--]b.

\_\_\_\_\_. Da solidariedade à participação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 jan. 1997. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs050111.htm> >. Acesso em: 20 dez 2016.

- \_\_\_\_\_. *Diário de Viagem. A visita de Camus ao Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Estado de sítio; O estrangeiro*. São Paulo: Abril Cultural, 1979a.
- \_\_\_\_\_. *Núpcias, o verão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979b.
- \_\_\_\_\_. *O avesso e o direito*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O Estrangeiro*. 4ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013d.
- \_\_\_\_\_. *O homem revoltado*. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *O primeiro homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Os justos*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--]c.
- \_\_\_\_\_. *Os possessos*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Primeiros cadernos*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--]d.
- \_\_\_\_\_. *O não crente e os cristãos*. Fragmentos de sua palestra. In: BRISVILLE, Jean Claude. Albert Camus. Vida, pensamento e obra. Lisboa: Editorial Presença, 1962.
- CARVALHAES, Claudio. A nervura do sagrado: a intertextualidade da obra de Camus e o cristianismo. In: BINGEMER, Maria Clara; CABRAL, Jimmy Sudário. (Org.). *Finitude e Mistério: Mística e Literatura Moderna*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Mauad, 2014. p. 103-122.
- CHAVANES, François. *Albert Camus: “Il faut vivre maintenant”*. Questions posées au christianisme par l’oeuvre d’Albert Camus. Paris: Les Editions du Cerf, 1990.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Os irmãos Karamázov*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FERREIRA, Camila. A travessia das pedras na obra de Albert Camus. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 9, p. 59-65, dez. 2005.
- FEUERBACH, Ludwing. *A essência do cristianismo*. Campinas: Papyrus, 2001.
- FONSECA, Ludmilla Carvalho. O envolvimento e a ruptura de Albert Camus com o pensamento de sua época. *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro, n. 31, jul-set. 2013.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GERMANO, Emanuel. *O pensamento dos limites: contingência e engajamento em Albert Camus*. 2007. 498 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

\_\_\_\_\_. Combate ao Nihilismo e ao Totalitarismo em Camus: um contraponto teatral e filosófico às concepções lúdicas e estéticas da existência. *Revista Criação & Crítica*, n. 10, p. 23-37, maio 2013.

GINESTIER, Paul. *Pour connaître la pensée de Camus*. Paris-Montréal: Bordas, 1964.

GRENIER, Jean. Préface. In: CAMUS, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1963.

GRENIER, Roger. *Albert Camus: soleil et ombre*. Paris: Gallimard, 1987.

HANNA, Thomas L. Albert Camus and the Christian Faith. In: BRÉE, Germaine (ed.). *Camus. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1962.

HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica?* 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KIERKEGAARD, Soren. *A repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

\_\_\_\_\_. *Temor e tremor*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

LEITE, Lourenço. O Epígono do Absurdo. In: SALLES, João Carlos. (Org.). *Filosofia e Consciência Social*. Salvador: Quarteto Editora, 2003.

LOWY, Michael. Le jeune Lukács et Dostoiévski. *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n. 45/1, 1978.

MARTINELLI, Bruno Oliveira. *A Filosofia camuflada de Jean-Paul Sartre e Albert Camus*. 2011. 169f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

MATHIAS, Marcello Duarte. *A felicidade em Albert Camus*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MOELLER, Charles. *Literatura do século XX e o cristianismo: O silêncio de Deus*. São Paulo: Editora Flamboyant, 1958.

MUMMA, Howard. *Albert Camus e o Teólogo*. São Paulo: Carrenho Editorial, 2002.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 6ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: Uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Assim falava Zaratustra*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 6ª ed., 1989.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PENHA, João da. *O que é o existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 2014.

PEREIRA, David. Narrando-resistindo: Joseph Grand, personagem de A Peste, romance de Albert Camus. *Itinerários*, Araraquara, n. 10, p. 175-185, 1996.

PESSANHA, José Américo Motta. Camus: o absurdo na paisagem. *Folhetim do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 4-5, 6 jan.1985.

PEYRE, Henri. Camus the Pagan. In : BRÉE, Germaine (ed.). *Camus: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1962.

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

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: CAMUS, Albert. *O primeiro homem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

QUILLIOT, Roger. *The Sea and Prisons. A commentary on the life and thought of Albert Camus*. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, 1970.

RAMOS, Flamarion Caldeira. Absurdo e Revolta em Albert Camus. *Integração*, São Paulo, n. 49, p. 177-183, 2007.

RUBIRA, Luís. O amor fati em Nietzsche: condição necessária para a transvaloração? *Polymatheia*, Fortaleza, v. IV, n. 6, p. 227-236, 2008.

RUNHO, Rosiane Cristina. O Equívoco Espetacular: Teatro Diegético. *Itinerários*, Araraquara, n. 6, p. 165-177, 1993.

SADE, Marquês de. *Justine ou os infortúnios da virtude*. Lisboa: Europa-América, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. *As Dores do Mundo – o amor, a morte, a arte, a moral, a religião, a política, o homem e a sociedade*. São Paulo: Edipro, 2014.

SCRUTON, Roger. *Uma breve história da filosofia moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

SIENA, Robertomaria. Nietzsche, Camus e il problema del superamento del nichilismo. *Sapienza*, Napoli, v. XXVIII, 1975, p. 38-48.

SILVA, Nilson A. G. da. *A Revolta na obra de Albert Camus: Posicionamento no campo literário, gênero, estética e ética*. 2008. 220 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

\_\_\_\_\_. Violência e intolerância em Albert Camus e Denis Diderot. *Revista Criação & Crítica*, n. 10, p. 81-94, maio 2013.

STEIN, Ernildo. *Introdução ao pensamento de Martin Heidegger*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2005.

TILLICH, Paul. *História do pensamento cristão*. São Paulo: Aste, 1998.

\_\_\_\_\_. *Dinâmica da fé*. São Leopoldo: Sinodal, 1985.

TODD, Olivier. *Albert Camus, uma vida*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. *Albert Camus, une vie*. Paris: Gallimard, 1996.

VOLPI, Franco. *O niilismo*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet. *Cândido ou o otimismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991. 1 v.