

O NIILISMO RETRATADO NOS PERSONAGENS DE CAMUS

[NIHILISM PORTRAYED IN THE CHARACTERS OF CAMUS]

Michelle Ferreira de Lima*

Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil

RESUMO: O objetivo deste artigo é argumentar sobre as vivências niilistas nos personagens de Camus, e pretende demonstrar que a reflexão ensaística de Camus sobre os temas do absurdo, suicídio, assassinato, niilismo e revolta são trabalhados efetivamente no romance e teatro que se complementam dentro da tessitura da obra cíclica de Camus. Para tanto, será realizada uma análise principalmente sobre as obras: *A mulher adúltera* (conto) que traz uma reflexão sobre a negação da vida; fuga e negação no conto *Jonas ou o artista trabalhando*; *O Estrangeiro* (romance), em que a questão do absurdo e do niilismo é amplamente trabalhada; *A peste* (romance), observado aqui no âmbito do consentimento assassino e niilismo ou revolta e recusa; e por fim, *Calígula* (teatro), um drama que expressa um raciocínio absurdo levado às últimas consequências dentro de uma perspectiva niilista. Contatou-se durante a análise que os personagens que expressam tais vivências niilistas, em algum momento, deparam-se com o absurdo, e cada qual, responde de um modo diferente a esse encontro: alguns permanecem no niilismo; outros partem para o suicídio, como morte em vida; outros para o assassinato; e ainda os que lutam contra a peste, e de certa forma, buscam superar o problema.

PALAVRAS-CHAVE: absurdo; suicídio; assassinato; niilismo; revolta

ABSTRACT: The aim of this article is to argue about the nihilistic experiences of Camus's characters, and to demonstrate that Camus's essayistic reflection on the themes of absurdity, suicide, murder, nihilism and revolt are effectively worked out in the novel and theater that complement each other within the fabric of Camus's cyclical work. To this end, an analysis will be carried out mainly on the works: *The Adulterous Woman* (short story), which brings a reflection on the negation of life; escape and negation in the short story *Jonas or the artist at work*; *The Stranger* (novel), in which the question of the absurd and nihilism is widely worked on; *The Plague* (novel), observed here in the context of murderous consent and nihilism or revolt and refusal; and finally, *Caligula* (theater), a drama that expresses absurd reasoning taken to its ultimate consequences within a nihilistic perspective. The analysis showed that the characters who express such nihilistic experiences, at some point, come up against the absurd, and each responds in a different way to this encounter: some remain in nihilism; others turn to suicide as a living death; others to murder; and still others fight the plague and, in a way, try to overcome the problem.

KEYWORDS: absurdity; suicide; murder; nihilism; revolt

* Doutoranda em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Bolsista CAPES com pesquisa em Nietzsche e Camus: "A Arte como superação do Niilismo".

INTRODUÇÃO

Camus se denomina um artista¹ e compreende que não existem fronteiras entre a arte e a filosofia e, mais ainda, que a filosofia pode ser expressa melhor em imagens do que por sistemas puramente lógicos. A arte apresenta uma função importante no contexto do absurdo e da revolta, porque ela surge como possibilidade de transfiguração do sofrimento; não como fuga, mas, como unidade metafísica para o sujeito face ao absurdo, ao niilismo e ao mundo desordenado e sem sentido.

As obras analisadas no decorrer deste artigo demonstram personagens que vivem o niilismo e o absurdo, alguns permanecem nesse estado e outros buscam superá-lo. O conto *A mulher adúltera*, por exemplo, presente na obra *O exílio e o Reino* (1957), traz os dilemas da protagonista Janine, que aceita viver de tal forma a negar a si mesma constantemente. Na mesma obra, o conto *Jonas ou o artista trabalhando* traduz o exemplo de um artista resignado, que esqueceu do mundo e de si mesmo. No romance *O estrangeiro*, o absurdo e o niilismo emergem na existência de Meursault: seus gestos cotidianos desprovidos de sentido, a repetição dos dias no trabalho, seus fins de semana, e também seus relacionamentos sem paixão, evidenciam uma vida absurda e niilista, porque a vida, a morte ou a sociedade não traz para ele significado algum. Enquanto no romance *O Estrangeiro* é evidenciado a nudez de um homem diante do absurdo e do nada, na obra *A Peste*, esse ponto torna-se coletivo, já que apresenta-se como um problema partilhado por todos. E o personagem Calígula após experimentar o absurdo da vida, em vez de suicidar-se, decide levar sua lógica absurda às últimas consequências.

Desta forma, a linha que atravessa todos esses personagens partem da descoberta absurda em decorrência do próprio niilismo e demonstra possibilidades de desfechos diferentes.

Métodos

A análise das obras acima citadas, estão relacionadas ciclicamente de acordo a estrutura proposta pelo próprio Camus: Cada ciclo é composto pelos diferentes gêneros de escrita, sempre incluindo romance, ensaio e peças de teatro. No início da estrutura cíclica está o Absurdo (início de 1940), pensado desta forma: romance - *O Estrangeiro*, ensaio - *O Mito de Sísifo*, teatro - *Calígula* e o *Mal-entendido*. No segundo ciclo está a Revolta (final de 1940 e início 1950), formado por: romance – *A Peste*, ensaio – *O Homem Revoltado*, teatro – *Estado de Sítio* e *Os Justos*. No estágio intermediário está a obra *A Queda* e *O Exílio e o Reino*. O terceiro e último ciclo é sobre o Amor (final de 1950): romance – *O Primeiro Homem*, ensaio – *O Mito de Nêmesis*, teatro – *Don Fausto* (Cf. SRIGLEY, 2011, p. 17). Camus menciona essa estrutura em seu *Caderno nº VI* (abril 1948 – março 1951), no qual ele escreve: “I. O Mito de Sísifo (absurdo). – II. O Mito de Prometeu (revolta). – III. O Mito de Nêmesis” (CAMUS, 1973, p. 446). Assim, “estabelece-se uma circulação de imagens, um sistema de vasos comunicantes entre suas obras: seus romances são pontos de aplicação para a reflexão ensaística” (PINTO, 2012, p. 64). Então, como um suporte na carne a máscara romanesca encarna e vive o absurdo conferindo unidade ao conjunto da obra.

RESULTADOS

Segue a apresentação e análise das obras propostas:

A NEGAÇÃO DA VIDA NO CONTO *A MULHER ADÚLTERA*

O conto *A mulher adúltera*, presente na obra *O exílio e o Reino* (1957), traz os dilemas da protagonista Janine, uma mulher que aceita viajar para o deserto na companhia do seu esposo, porém, ela não gostava do deserto, os insetos, o ambiente e o calor excessivo a incomodavam. Os dias se passam de forma tediosa para Janine que se arrasta enfraquecida como moribunda, em passos de desânimo na ausência de alegria ou vida:

Ela andava sem ver ninguém, curvada sobre um imenso e brusco cansaço, arrastando seu corpo cujo peso lhe parecia agora insuportável. Sua exaltação a havia abandonado. No momento, sentia-se grande demais, espessa demais, branca demais também para esse mundo onde acabava de entrar. Uma criança, a moça, o homem seco, o chacal furtivo eram as únicas criaturas que podiam pisar silenciosamente essa terra. Que faria ela ali, de agora em diante, senão arrastar-se até o sono, até a morte? Arrastou-se, de fato, até o restaurante, diante de um marido subitamente taciturno, ou que falava de seu próprio cansaço, enquanto ela lutava debilmente contra um resfriado do qual já sentia subir a febre. Arrastou-se até a cama, onde Marcel se juntou a ela e logo apagou a luz sem nada lhe perguntar (CAMUS, 2019, p. 27)

A sua vida era negada enquanto ela arrastava-se até a morte naquela existência de múltiplas negações de si mesma, que ela insistia em cumprir como se fosse de fato um dever. Fatigada de seus dias, certa noite, Janine ao observar que seu marido Marcel dormia, silenciosamente abriu o trinco da porta, e como o prisioneiro que fugiu da caverna, saiu noite a fora a caminhar, sentir o vento e ver as estrelas, por um momento, ela percebeu ouvir um chamado, mas logo, não sabia mais se realmente ouvira algo:

Logo uma angústia sem nome a invadiu-a. Desvencilhou-se de Marcel. Não, ela não superava nada, não era feliz, ia morrer, na verdade, sem se ter libertado. Seu coração doía, ela sufocava sob um imenso peso que de repente descobriu arrastar há vinte anos, e sob o qual se debatia agora com todas as forças. Queria libertar-se, mesmo que Marcel ou os outros jamais conseguissem! Desperta, ergueu-se na cama e aguçou o ouvido a um chamado que lhe pareceu bem próximo. Mas, dos extremos da noite, só lhe chegavam as vozes extenuadas e incansáveis dos cães do oásis. Um vento fraco se erguera e ela ouvia seu leve rumor no palmeiral. Vinha do sul, lá onde o deserto e a noite se confundiam agora sob o céu novamente fixo, lá onde a vida parava, onde ninguém mais envelhecia ou morria. Então, as águas do vento emudeceram, e ela nem mesmo teve certeza de ter ouvido algo, a não ser um chamado mudo que podia escolher escutar ou não, mas cujo significado jamais conheceria se não o atendesse naquele instante. Sim, naquele instante – isso ao menos era certo! (CAMUS, 2019, p. 29-30)

Ela poderia ter ouvido naquele instante o chamado para o seu despertar, escolher entre ouvir ou não, assumir sua vida ou continuar a negá-la, e nesse ponto, Camus parece introduzir a ideia de que embora a vida de Janine estivesse imersa em negação e absurdo, ela poderia naquele instante optar por outra alternativa, por recriar a vida de outra maneira. Depois de muitos anos de uma vida dormente, vazia e de sofrimentos, na noite em que ela decide sair do quarto enquanto Marcel dormia, um pequeno ímpeto a

invade e talvez uma sensação de um “basta”, como o revoltado ao dizer “não”: “Abriu a porta cuidadosamente. O trinco rangeu, ela se imobilizou. Seu coração batia loucamente” (CAMUS, 2019, p. 30). Nesse instante, ela sente-se livre como fagulhas de afirmações de si:

136

“Nenhum sopro, nenhum ruído, a não ser, às vezes, o crepitar abafado das pedras que o frio reduzia a areia, vinha perturbar a solidão e o silêncio que cercavam Janine. Momentos depois, no entanto, pareceu-lhe que uma espécie de gravidade giratória atraía o céu acima dela. Na densidão da noite seca e fria, milhares de estrelas se formavam sem trégua e seus crisais reluzentes logo se desligavam delas para deslizar insensivelmente em direção ao horizonte. Janine não conseguia sair da contemplação desses fogos à deriva. Girava com eles, e o mesmo caminhar imóvel unia-a pouco a pouco ao seu ser mais profundo, onde o frio e o desejo agora digladiavam. Diante dela, as estrelas caíam uma a uma, depois extinguíam-se entre as pedras do deserto, e a cada vez Janine abria-se um pouco mais para a noite. Respirava, esquecia o frio, o peso dos seres, a vida demente ou imobilizada, a longa angústia de viver e morrer. Depois de tantos anos durante os quais, fugindo do medo, correria loucamente sem objetivo, finalmente se detinha. Ao mesmo tempo parecia que encontrara suas raízes, a seiva tornava a subir por seu corpo que já não tremia. (...) Quando Janine voltou, com as mesmas precauções, Marcel não estava acordado. Mas resmungou quando ela se deitou e, segundos depois, ergueu-se bruscamente. Começou a falar e ela não compreendeu o que dizia. Levantou-se, acendeu a luz que a esbofeteou em pleno rosto. Caminhou vacilando até a pia e bebeu longamente da garrafa de água mineral que estava ali. Ia deslizar sob os lençóis quando, com um joelho sobre a cama, olhou para ela, sem compreender. Ela chorava, copiosamente, sem conseguir controlar-se.

– Não é nada, querido – dizia -, não é nada (CAMUS, 2019, p. 32)

Entretanto, o momento de liberdade e afirmação logo se esvai, Janine sucumbe e regressa a antiga prisão do seu quarto onde fora infeliz, e com voz de negação sobre si mesma enquanto seu mundo ruía, afirma ao seu marido: “Não é nada, querido – dizia -, não é nada” (CAMUS, 2019, p. 32).

FUGA E NEGAÇÃO NO CONTO *JONAS OU O ARTISTA TRABALHANDO*

Na obra *O Exílio e o Reino*, uma coletânea que apresenta seis contos, dentre os quais, *Jonas ou o artista trabalhando* traduz o exemplo de um artista resignado. Nesses contos Camus discute a oposição entre os extremos que alimentam a “consciência da revolta”, de um lado se encontra a solidão do estrangeiro que é abandonado à marginalização por sua sinceridade absoluta, “pela recusa à representação de um papel que a sociedade lhe atribui”, este seria o “exílio”, e no outro lado, o que seria possível designar como felicidade, o qual seria o “reino”. (Cf. N.T. CAMUS, 2019). O personagem Jonas é um pintor alheio ao mundo, ele preocupa-se apenas com “a sua estrela”, sua inspiração para pintar: “a estrela protegia Jonas, que podia assim acumular sem problemas de consciência as certezas da memória e das comodidades do esquecimento” (CAMUS, 2019, p. 99). Assim, ele vivia desvinculado dos problemas que assolam a humanidade: “a pintura devorava-o por inteiro. Aos seres e as circunstâncias comuns da vida, reservara apenas um sorriso bonachão que o dispensava de se preocupar com tais assuntos.” (CAMUS, 2019, p. 98).

Ao perder sua inspiração, retira-se da vida familiar, social e política, se isola em

um estúdio que ele criou como um degrau separado no pé direito superior da casa pequena. Ele não descia do local, passava dias e noites no escuro a espera da sua estrela, de sua inspiração para novamente pintar:

Começava um belo dia, mas Jonas não se dava conta disso. Virara a tela para a parede. Esgotado, esperava sentado, com as mãos espalmadas sobre os joelhos. Dizia a si mesmo que de agora em diante nunca mais trabalharia, estava feliz. Ouvia o s resmungos dos seus filhos, os ruídos da água, o tilintar da louça. Louise falava. As grandes vidraças vibravam com a passagem de um caminhão na rua. O mundo ainda estava ali, a jovem, adorável: Jonas escutava o belo rumor que os homens fazem. De tão longe, esse ruído não contrariava a força alegre que havia nele, sua arte, esses pensamentos que não conseguia exprimir, para sempre silenciosos, mas que o colocavam acima de todas as coisas, num ar livre e vivo. (CAMUS, 2019, p. 130)

Jonas traduz assim, o artista recluso, que ao olhar apenas para a sua estrela, e para a sua tela, desvinculou-se do mundo, dos problemas e esqueceu de si mesmo, na ausência de ações ele próprio deixou assim de existir, imerso e afogado em um mar de resignações.

ABSURDO E NIILISMO NA OBRA *O ESTRANGEIRO*

Na tessitura do romance *O estrangeiro*², o absurdo e o niilismo emergem na existência de Meursault: seus gestos cotidianos desprovidos de sentido, a repetição dos dias no trabalho, seus fins de semana, e também seus relacionamentos sem paixão, evidenciam uma vida absurda e niilista, porque a vida, a morte ou a sociedade não traz para ele significado algum. A honestidade e a dureza que transcorrem em suas páginas colocam o espectador nesse cenário denso, realista e desertificado.

Na obra *Paisagens interiores* e *Outros Ensaio*s, o escritor Manuel da Costa Pinto afirma que o estrangeiro é a máscara romanesca que encarna e vive o absurdo: “A figura emblemática que se sente estranha a si mesma e as suas origens, contudo, não consegue se desligar desse universo do qual brotou sua consciência do estranhamento e que é sua identidade negativa” (PINTO, 2012, p. 65)

“O mal que apenas um homem experimentava torna-se peste coletiva” – uma frase capital, que revela o caráter concêntrico, repetitivo da obra de Camus; uma frase que faz referência tanto a Mito de Sísifo – “o mal que apenas um homem experimentava, ou seja, o absurdo vivido individualmente – quando ao romance *A Peste*, já que *O Homem Revoltado* seria uma reflexão sobre o absurdo como “peste coletiva”, fazendo do ensaio uma espécie de contrapartida teórica do romance, da mesma maneira que *O Mito de Sísifo* fora a contrapartida filosófica de *O estrangeiro*. (PINTO, 2012, p. 138- 139)

Camus apresenta o sentimento absurdo como uma separação entre o “humano e seu cenário”, e a percepção desse fato, como um ponto inicial para o qual são direcionadas suas representações literárias, seus personagens e suas reflexões (Cf. PINTO, 2012, p. 64).

Para Camus, o significado do termo estrangeiro implica em uma confissão, que se traduz em dizer, que tudo lhe é estranho. (Cf. CAMUS, 1973, p. 156). Nesse contexto, em agosto de 1937, Camus faz uma observação em seus *Cadernos*³1: “Um homem que procurou a vida naquilo que geralmente a aplicamos (casamento, situação etc.) e que de súbito se apercebe, ao ler um catálogo de modas, até que ponto foi estranho à sua própria vida” (CAMUS, 1973, p. 49).

Roland Barthes no ensaio *O Estrangeiro, Romance solar*, afirma que o indivíduo desprovido de álibis (Deus, razão) é tomado por uma lucidez a respeito da sua condição humana, assim, lançado em meio a solidão, atinge a tragicidade de sua união com um mundo que ele não entende (BARTHES, 2004, p. 93).

O estrangeiro constituiu uma espécie de síntese de todos esses temas: seu herói, Meursault, situado na cotidianidade mais medíocre, a do pequeno assalariado, não sente revolta por isso; aceita as obrigações sem reclamar e realiza todos os atos aparentes do conformismo social; cumpre até mesmo os ritos dos grandes sentimentos, a posição de filho, de amigo. Mas todo esse gestual da passividade é assumido por Meursault numa espécie de transe, que é o estado de indiferença fundamental às razões do mundo. Por exemplo, Meursault enterra a mãe, mas a cada gesto convencional que realiza, deixa à mostra a fissura do ritual, concorda com a cena, mas não com o álibi moral que todos querem atribuir-lhe. E é precisamente o que a sociedade não lhe perdoa: Meursault revoltado teria sido combatido, admitido, pela sociedade; Meursault opaco é o mundo questionado, e a sociedade só pode rejeitá-lo com o mais vivo horror, como um objeto contaminado por sua própria alteridade, como a excrecência intolerável de um mundo que só se suporta em família e que se sente ameaçado de deteriorar-se ao menor olhar de estranheza que pouse sobre ele (BARTHES, 2004, p. 93-94)

No tribunal, ao ser condenado por um crime, quando interrogado sobre o que o motivou ao ato, ele responde que foi “por causa do sol”: “É como se o sol figurasse o esclarecimento sobre a realidade trágica da humanidade, visto que é após esse acontecimento fatídico que Meursault começa a perceber efetivamente a sua condição – que também é a nossa – de condenado à morte” (TOLEDO, 2020, p. 26). Nos âmbitos da sua vida, seja no trabalho, na interação com os outros, ele costuma responder que “tanto faz” sempre que é indagado sobre algo, o que evidência falta de sentido e indiferença, características do absurdo e do niilismo. A indiferença e nulidade de significados também aparece em seu relacionamento com Marie, ele se detém apenas nas sensações que constituem os instantes presentes e que logo se esvaem, mas sem atrelar isso a um significado.

Paralelo ao modo de vida pacato, e repetitivo, Meursault também se sente inebriado em suas sensações: com os perfumes, com o mar, com o calor extremo do sol, com os cabelos e os tecidos dos vestidos de Marie, com a sensação de tocar-lhe o corpo, com os cheiros da cidade. Em todos os momentos é narrada também a presença do sol.

A respeito do elemento sol, Barthes comenta que existe uma mitologia empregada nesse símbolo onde a ambiguidade entre o sol- calor e o sol – lucidez torna *O Estrangeiro* uma tragédia:

Como em toda obra autêntica, o elemento mítico não para de desenvolver suas figuras, e não é propriamente o mesmo sol que conduz Meursault nos três momentos de sua narrativa. O sol funerário do início é, visivelmente, apenas condição de uma viscosidade da matéria: suor nos rostos ou amolecimento do asfalto, na estrada tórrida por onde passa o cortejo, tudo é imagem de um meio pegajoso; Meursault não se desliga do Sol assim como não se desliga dos próprios ritos, e o fogo solar tem a função de iluminar e enviscar o absurdo da cena. Na praia, outra figura do sol: esse não liquefaz, endurece, transforma a matéria em metal, na mar em espada, a areia em aço, o gesto em homicídio: o sol é arma, lâmina, triângulo, mutilação, oposto à carne mole e surda do homem. E, na sala do tribunal onde Meursault é julgado, eis finalmente um sol seco, um sol-poeira, o raio vetusto do hipogeu. Esse misto de sol e nada sustenta o livro a cada palavra: Meursault não está apenas às voltas com uma ideia do mundo, mas também com uma fatalidade – o Sol – extensiva a toda a ordem ancestral de

signos, pois o Sol aqui é tudo: calor, sopor, festa, tristeza, poder, loucura, causa e iluminação (BARTHES, 2004, p. 97-98)

Como bem mencionado por Barthes, o sol em alguns momentos parece reconfortante, mas em outros, esmagador, como pode-se perceber em todo o decorrer da obra, como exemplo nostrosos seguintes:

Estava ocupado em sentir que o sol me fazia bem. A areia começava a esquentar sob os pés (...) Depois Marie chegou, estava toda viscosa de água salgada e segurava os cabelos para trás. Estendeu-se encostada a mim e os dois calores, o do seu corpo e o do sol, fizeram-me adormecer um pouco.

(...)

A areia superaquecida me parecia agora vermelha. Avançávamos no mesmo ritmo em direção aos árabes (CAMUS, 2019, p. 56-59)

Raymond, vizinho de Meursault, teve problemas com um grupo de árabes, e quando estavam descansando na casa de um amigo de Raymond, eles percebem que os árabes ossegurirão até o local, então uma briga começa, eles se agridem, e os árabes recuam ameaçando-os com uma faca. Raymond, teve o braço ferido e disse que voltaria até a praia, Meursault, decide então segui-lo. Chegando na praia, Meursault pede a Raymond que lhe entregue orevólver e que caso o árabe pegasse a faca, ele o mataria. E mais uma vez, os árabes recuaram,foi quando tudo parecia ter se resolvido, eles voltavam para a casa, e subitamente, Meursault decide voltar até a praia a fim de caminhar um pouco:

Era o mesmo brilho vermelho. Na areia o mar ofegava com toda respiração rápida e sufocada de suas pequenas ondas. Eu caminhava lentamente para os rochedos e sentia a testa inchar sob o sol. Todo este calor me apertava, opondo-se aos meus passos. E cada vez que sentia seu grande sopro quente no meu rosto, trincava os dentes, fechava os punhos nos bolsos das calças, retesava-me todo para triunfar sobre o sol e essa embriaguez opaca que ele despejava sobre mim. (CAMUS, 2019, p. 62)

Fatigado pelo calor, ele avista um rochedo e pensando em encontrar alguma sombra e repouso, se aproxima, quando inesperadamente depara-se com o árabe que parecia estar desocupado:

Pensei que bastava dar meia volta e tudo estaria acabado. Mas atrás de mim comprimia-se toda uma praia vibrante de sol. Dei alguns passos em direção à nascente. O árabe não se mexeu. Apesar disso, estava ainda bastante longe. Parecia sorrir, talvez por causa das sombras sobre o seu rosto. Esperei. O queimar do sol ganhava-me as faces e senti gotas de suor se acumularem nas minhas sobrancelhas. Era o mesmo sol do dia em que enterrara a mãe e, como então, doía-me sobretudo atesta, e todas as suas veias batiam juntas debaixo da pele. Por causa deste queimar, que já não conseguia suportar, fiz um movimento para a frente. Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol se desse mais um passo. Mas dei um passo, um só passo à frente. E desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol (...) Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrimas e de sal. Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo

começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruí o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça (CAMUS, 2019, p. 64)

Meursault acaba assassinando o árabe, e condenado pela morte. Os investigadores o acusavam de insensibilidade no dia do enterro da mãe, e Meursault explicava ao seu advogado, que os impulsos físicos perturbavam com frequência os seus sentimentos (Cf. CAMUS, 2019, p. 68-69).

A PESTE: CONSENTIMENTO ASSASSINO E NILISMO OU REVOLTA E RECUSA

Camus inicia a obra *A Peste* com a seguinte citação: “É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma coisa que não existe” (CAMUS, 2020, p. 07). Referindo-se a esse sentido, Roger Grenier comenta: “O desenvolvimento de um mito baseado em um mundo concreto e real é o projeto de *A Peste*. Isto é o que Sartre já havia comentado sobre *O Mal-entendido*”⁴ (GRENIER, R., 2014, p. 130)

Hermann Broch, refletindo sobre o mito, diz de Rachel Bestpaloff: “Mito é o arquétipo de todo conhecimento humano fenomenal do qual a mente humana é capaz”. Arquétipo de todo conhecimento humano, arquétipo da ciência, arquétipo da arte, mito é, portanto, o arquétipo da filosofia”. Camus, julgando seus próprios livros e personagens, em seus Cadernos, parece ecoá-lo: “...seres sem mentiras, portanto não reais”. Eles não estão no mundo. É por isso que provavelmente não sou um romancista no sentido em que o entendemos. Mas antes um artista que cria mitos na medida da sua paixão e da sua angústia” (GRENIER, R., 2014, p. 129)

Assim, nessa perspectiva os símbolos são construídos sobre o concreto, e a história que objetiva ser realista na construção do cenário, nos acontecimentos, na descrição clínica da enfermidade, narra como a peste explode na cidade de Oran, que por sua vez, não se trata de um local imaginário, mas uma cidade que será excluída do mundo, abandonada à própria sorte, e como poucos saberão como se opor a peste, através da revolta. (Cf. GRENIER, R. 2014, p. 130). Roger Grenier afirma que a obra acima foi resultante de um longo período de maturação:

Talvez tenha começado com a leitura da famosa palestra de Antonin Artaud *Le Théâtre et la Peste*, proferida em 1933 na Sorbonne, publicada em 1934 em *La Nouvelle Revue Française*, e que se tornará parte do duplo *Théâtre et son*. Um pouco mais tarde, *Calígula* ilustra este “Teatro da Crueldade”. O imperador deplora o fato de o seu reino ter sido demasiado feliz e de não ter conhecido “nem peste universal nem religião cruel, nem sequer um golpe de Estado...”. Por isso ele decide: “Finalmente, sou eu que substituo a peste”. Já em 1938, existem notas em seus Cadernos. (...) Por volta de 1941, Camus escreveu uma Exortação aos Doutores da Peste, com um tom sarcástico que não é o do romance. Ele publicou este texto em 1947 na revista *Les Cahiers de la Pléiade*, juntamente com um *Discours de la peste à ses administrés* que pode ser encontrado em *L’Etat de siège*. Os dois estão agrupados sob o título *Os arquivos de A Peste*. Por um momento ele teve a ideia de completar estes Arquivos, desde que notou em seus Cadernos, em junho de 1947: “Para colocar nos arquivos da Peste: 1) Cartas anônimas denunciando famílias. O tipo de interrogatório burocrático;” 2) Tipos de prisão. A guerra, em setembro de 1939, traz um significado mais preciso ao

símbolo. (GRENIER, R., 2014, p. 130)

Desta forma, percebe-se os contornos iniciais da obra *A Peste*, anterior mesmo à guerra, embora esta tenha acentuado a ideia: “*A Peste*, diz Camus, é mais do que uma crônica da resistência; em todo caso, não é menos que isso. Ao mesmo tempo, diz o escritor, o fato de essa alegoria transcender a experiência localizável da Ocupação, não cancela os nexos históricos, os riscos e as violências da Resistência, mas amplifica seus efeitos e sua ética de compromisso” (PINTO, 2012, p. 142). Em anotações de seus *Cadernos IV* datados entre Janeiro de 1942 a Setembro de 1945, Camus escreve: “Romance. Não incluir *A Peste* no título. Mas antes qualquer coisa como *Os Prisioneiros*. (CAMUS, 1972, p. 221).

Nesse contexto, *A Peste* representa também a guerra, mas está é ainda o primeiro nível do símbolo:

Nos seus *Cadernos de Notas* lemos: “A guerra rebentou. Onde está a guerra? Além das notícias que devem ser acreditadas e dos cartazes que devem ser lidos, onde estão os sinais do evento absurdo a serem encontrados?” Isto se repete, quase palavra por palavra, em um rascunho do romance: “A peste irrompeu”. Onde está a peste? Além das notícias que você tem que acreditar e dos cartazes que você tem que ler, onde estão os sinais do terrível evento? No final ele deixou cair este fragmento, originalmente destinado a fazer parte do diário de Tarrou. Deve-se notar, de passagem, que o absurdo foi substituído por terrível. (GRENIER, R., 2014, p. 131-132)

Nos seus *Cadernos IV*, Camus comenta que *A Peste* tem um sentido social e um sentido metafísico, da mesma forma, essa ambiguidade surge também na obra *O Estrangeiro*. (Cf. CAMUS, 1972, p.229). Manuel da Costa Pinto comenta na obra *Paisagens Interiores e outros ensaios* sobre esse ponto comum entre essas duas obras de Camus:

Camus escreve em seus *Cadernos*: O estrangeiro descreve a nudez do homem em face do absurdo. *A Peste*, a equivalência profunda dos pontos de vista individuais em face ao mesmo absurdo. É um progresso que será precisado em outras obras. Mas além disso, *A Peste* demonstra que o absurdo não ensina nada. (PINTO, 2012, p. 148)

Em Carta de Albert Camus a Roland Barthes em janeiro de 1955, Camus escreve:

Comparada à *O Estrangeiro*, *A Peste* marca, sem discussão possível, a passagem de uma atitude de revolta solitária ao reconhecimento de uma comunidade de cujas lutas é imperativo tomar parte. Se há evolução do *Estrangeiro* à *Peste*, ela se deu no sentido da solidariedade e da participação (CAMUS, 1955)

Sobre os múltiplos significados da peste, Roger Grenier comenta sobre as anotações de Camus em seus *Cadernos* em 1942, que a peste representa também a asfixia e o exílio que o humano vive:

Nos *Cadernos* em 1942: “Quero expressar por meio da peste a asfixia de que sofremos e o clima de ameaça e exílio em que vivemos. Ao mesmo tempo, quero estender esta interpretação à noção de existência em geral. A peste, ou seja, o terror do sofrimento e da morte, o confinamento, o exílio, mesmo que seja “exílio em casa”, a separação, é o destino dos homens. Podem render-se a ela, admitir a derrota, ver a mão de Deus castigando quem sabe que pecado, ou recuperar a sua dignidade e liberdade através da revolta e da solidariedade. (GRENIER, R., 2014, p. 134)

Em seus *Cadernos IV*, Camus descreve que no fim da peste todos os habitantes parecem emigrantes: “Qual é o ideal do homem a braços com a peste? Vou fazê-los rir: é a honestidade” (CAMUS, 1972, p. 247).

Em meio a peste, Camus afirma: “a alma do assassino é cega, e não há verdadeira bondade nem belo amor sem toda clarividência possível” (CAMUS, 2020, p. 125). A respeito do ato perverso de matar ou consentir, ele comenta: “Os homens são mais bons que maus, e na verdade a questão não é essa. Mas ignoram mais ou menos, e é a isso que se chama virtude ou vício, sendo o vício mais desesperado o da ignorância, que julga saber tudo e se autoriza, então a matar (CAMUS, 2020, p. 125). Tal ignorância e egoísmo, poderiam ser combatidas pela revolta, nutrindo um sentimento comum a todos de recusa da servidão resignada, que não permitisse a aniquilação da vida.

CALÍGULA: O SENTIMENTO DO EXTREMO ABSURDO AO NILISMO

Na trilogia da obra de Camus, a peça *Calígula* pertence ao ciclo do Absurdo⁵. O personagem em questão se trata de um imperador romano que após experimentar o absurdo da vida, em vez de suicidar-se, decide levar sua lógica absurda às últimas consequências em uma busca desesperada por obter algo de impossível, como a lua, a felicidade ou a imortalidade, para talvez conseguir algum sentido, mesmo que ações violentas e assassinas sejam necessárias, já que acontecem na ausência de sentido ou valor algum. Ele destrói como um niilista feroz a estrutura vigente, ordena o assassinato de pessoas, violenta mulheres, e afirma que está sendo lógico, pois, se deseja algo, ele faz ou ordena que façam, totalmente despreocupado com as consequências, ou se isso resultará na morte ou sofrimento dos outros⁶. Decide agir como um deus da criação e da destruição, e nesse aspecto, Camus parece ter encontrado inspiração notadamente na obra *O Nascimento da Tragédia*, já que Calígula apresenta traços dionisíacos da criação e da destruição (Cf. ZAWADA, 2013, p. 38)⁷.

No Primeiro Ato, a cena I inicia com um diálogo que enfatiza quase em todas as frases a palavra “nada”, tratava-se do desaparecimento do imperador depois da morte de Drusila, e a sequência de “nadas” parece revelar um movimento cíclico no qual o “nada” impera:

METELO

– Nada, sempre nada.

SENECTO

– Nada de manhã e nada de tarde.

OCTÁVIO

– Nada há três dias.

SENECTO

– Os correios partem, os correios voltam. Abanam a cabeça e dizem:

“Nada”.

OCTÁVIO

– Bateram-se os arredores de ponta a ponta, não há mais nada a fazer.

METELO

– Não vale a pena preocupar-se antes do tempo: Esperemos: Assim como foi, pode voltar.

SENECTO

– Eu o vi sair do palácio. Tinha um olhar estranho.

METELO

– Também o vi, e até lhe perguntei o que tinha.

OCTÁVIO

– E ele respondeu?

METELO

– Uma palavra apenas: “Nada”. Pausa. Entra Hélicon, comendo cebolas (CAMUS, [s.d.], p. 10-11)

Para a comentadora Raquel Ruivo, essa sequência de respostas que remontam sempre ao “nada” demonstram o primeiro sinal de absurdo como um estado de vazio da alma, experienciado por Calígula e sintetizado na palavra nada, o qual seguirá como sua futura execução de aniquilamento (Cf. TOLEDO, 2020, p. 46)⁸. Na obra *O Mito de Sísifo*, quando Camus escreve sobre a sensibilidade absurda, ele comenta que muitos morrem por julgar que a vida não vale ser vivida (suicídio), e outros, morrem por uma ideia ou ilusões que lhe conferem ilusões de viver (Cf. CAMUS, 2019, p. 18), no caso de Calígula, ele parece tomar para si a ilusão de que se talvez obtesse a lua ou algo de impossível lhe seria possível viver ou ser feliz, contrariando a evidência demonstrada na sua fala: “Os homens morrem e não são felizes” (CAMUS, [s.d.], p. 23), entretanto, longe de alcançar a felicidade, como se percebe ao longo da peça, as ações desse personagem culminarão em destruição dos outros e de si mesmo durante a sua busca.

DISCUSSÃO

No conto *A mulher adúltera*, Janine que experienciava a negação da sua vida não sente forças para mudar e permanece nela infeliz, embora um ímpeto ensejo por uma vida diferente a invada por alguns instantes, ela regressa ao antigo modo de viver.

Camus entende que os indivíduos precisam estar conscientes de seu papel e não resignados à ação, pois, a não ação, ou a omissão implica em negação da vida, o personagem Jonastraduz assim, o artista recluso, que ao olhar apenas para a sua estrela, e para asua tela, desvinculou-se do mundo, dos problemas e esqueceu de si mesmo e do mundo, na ausência de ações ele próprio deixou assim de existir, imerso e afogado em um mar de resignações.

Camus oferece uma estética da absurdidade, através de Meursault, pois, seus sentimentos, pensamentos e ações estão diretamente ligados aos elementos que o cercam, tais como, o sol, o mar, o suor, o vento, o corpo, é possível verificar claramente essa imersão na natureza, por exemplo, durante o enterro da sua mãe, onde seu incômodo insistente era em relação ao calor, e também no momento do assassinato, é o calor excessivo e a luz intensa da praia que o levam a atirar, e assim, ele afirma que matou “por causa do sol” (SILVA, 2020, p. 49):

Essa ausência de esforço em prol das aparências, essa sinceridade absoluta para consigo e com os outros não é geralmente bem vista numa sociedade preocupada com os rituais e as ideias fixas, e Meursault, um homem “pobre e nu” diante da vida, é condenado à morte, mais a título de indiferente do que de assassino, como se verá. Camus explica, no prefácio à edição americana do romance: O herói do livro é condenado por se recusar a jogar o jogo. Nesse sentido, ele é estrangeiro na sociedade em que vive; ele erra, à margem, nos subúrbios da vida privada, solitária, sensual [...] Portanto, não seria tão inadequado ler em O estrangeiro a história de um homem que, sem qualquer atitude de tipo heroico, aceita de bom grado morrer pela verdade (SILVA, 2020, p. 49)

Para Barthes, um Meursault revoltado seria reprovado ou admitido pela sociedade, mas quando ele se mostra indiferente, o mundo é questionado e a sociedade

o rejeita por sua alteridade. Assim, o olhar de estranheza de Meursault, o seu silêncio a respeito das boas razões do mundo, acaba desvelando o mundo e o torna objeto de um olhar, é por esse motivo que ele é condenado, mais pelo olhar do que pelo ato criminoso:

O que se condena em Meursault é o voyeur, não o criminoso. Percebe-se como essa promoção completamente nova do homem – pois é afastamento do Olhar, e não revolta do Gesto ou da Palavra, como na mitologia nietzschiana ou revolucionária – pode ter parecido harmonizar-se com os grandes temas da filosofia nova: aqui como lá, o homem não abandona a sociedade por Deus, nem Deus pelo Mal, nem nenhum dos dois por uma utopia: o homem continua indissolivelmente ligado a um mundo no qual, entretanto, está absolutamente só. Naturalmente, para esse tema novo era preciso uma narrativa nova. Como a singularidade de Meursault está na divergência entre seus gestos e seus olhares, o ato é promovido à categoria de unidade fundamental do tempo romanesco, e não mais as razões do ato, como na psicologia do romance tradicional (BARTHES, 2004, p. 95)

Interessante notar o que Barthes menciona acima sobre a singularidade de Meursault estar centrada na contradição entre seus gestos e seus olhares, onde o ato é promovido e visto como categoria que confere unidade ao tempo romanesco, e não como razões do ato.

Meursault, de modo semelhante, desempenha papéis e age como os outros, mas a diferença reside no fato de que seus gestos são desprovidos de razões ou álibis, a própria opacidade demonstra a sua solidão. Barthes ainda afirma, que Camus propõe não um ato atrelado a ecos subsequentes, mas um ato propriamente preso ao estrato da causa, envolvendo justificação, consequência e duração, um ato puro e inconsequente para revelar uma submissão ao caráter absurdo do mundo e substancialmente breve de modo a irromper a recusa em justificativas ilusórias acerca desse absurdo (Cf. BARTHES, 2004, p. 95).

Enquanto no romance *O Estrangeiro* é evidenciado a nudez de um homem diante do absurdo e do nada, na obra *A Peste*, esse ponto torna-se coletivo, já que apresenta-se como um problema partilhado por todos. Também a questão abordada no *Mito de Sísifo* sobre um indivíduo solitário que se ingada suicidar-se ou não, transforma-se ainda mais agravante, pois, se antes a decisão estava centrada sobre a própria vida, no contexto da peste, a decisão ou a omissão acarreta em assassinato dos outros, e as consequências de um niilismo levado ao extremo começam a aparecer, já que nada tem sentido, porque a vida do outro teria? Os indivíduos ambicionados pelo poder sentem-se autorizados a matar, e o próprio consentimento assassino é derivado como consequência do niilismo.

Camus deduz que diante do assassinato de outros, quando não ocorre de modo solidário a recusa e a revolta coletiva, o consentimento em matar transforma aquele que consente também em assassino, e a omissão é vista como um ato de matar. Entretanto, apesar de todos estarem empestados, poucos se opõem a peste e aderem a revolta.

E por fim, o último personagem aqui analisado: Calígula, ele se mostra como um personagem absurdo e revela a ambiguidade, pois, se por uma lado age como um tirano assassino, ele o faz por se descobrir como vítima de um destino trágico e injustificável assim como todos, da morte. A sua singularidade reside na forma como reage a sua descoberta absurda, respondendo a ela como uma negação absoluta, da sua própria vida e também a dos outros (Cf. TOLEDO, 2020, p. 47).

O mundo tal como se apresentava não era suficiente para o imperador romano, ele cria suas leis acreditando exercer plenamente sua liberdade, porém, sem importar-se com a aniquilação dos outros. Nesse sentido, compreende-se que Calígula parte do

sentimento extremo do absurdo até chegar ao niilismo, como aniquilação completa, embora talvez suas ações revelem uma tentativa desesperada por algum sentido que aliviasse a dor humana que sentia.

CONCLUSÃO

Percebe-se que a ausência de sentido advinda da dissolução de crenças, ou, a percepção do sentimento de absurdo e nulidade, gera o sentimento de vazio na existência com a perda de valor, sentido ou finalidade. O niilismo existencial demonstra a morte dos valores e o surgimento do absurdo, já que o homem sente dificuldade em se tornar criador do sentido. Diante disso, Camus faz um diagnóstico da contemporaneidade e o traduz por meio das suas obras, apresentando a ideia de revolta como responsabilidade e engajamento, como criação de universos que enfrentam o absurdo e o niilismo, por meio da arte. Para Camus, a arte e a revolta se expressam de modo completo na criação; a revolução encontra seu firmamento numa civilização, mas não em meio ao terror ou à tirania. Ele questiona se a criação e a revolução seriam possíveis e tal questionamento poderia ser resumido a uma única questão: o renascimento de uma civilização. Dessa forma, Camus perfaz uma crítica à civilização que tanto na revolução quanto na arte encontrou unidade no niilismo, e afirma: “A civilização só é possível se, ao renunciar o niilismo dos princípios formais e ao niilismo sem princípios, o mundo reencontrar o caminho de uma síntese criadora. O mesmo ocorre na arte” (CAMUS, 2018, p. 352).

Embora o absurdo seja tratado como uma consequência do niilismo e ambos estejam relacionados, é importante destacar a diferença presente entre eles. No ensaio *Le Mythe de Sisyphe*, apesar de Camus tratar incessantemente sobre o absurdo ele parece deixar o niilismo como cenário de fundo ao problema, e nos *Textes Complémentaires – Lettre au sujet du - Parti pris -*, carta dirigida à Francis Ponge escrita em janeiro de 1943, Camus afirma que a obra *Le Mythe de Sisyphe* é uma tentativa de definição apaixonada de niilismo⁹.

Na análise dos personagens aqui tratados, percebe-se as diferentes reações de cada um frente ao problema do absurdo e do niilismo, tal como foi possível observar durante o desfecho do texto, e de certa forma, todos apresentam uma dor. Finalizo então com Calígula: as palavras de Calígula anteriores à morte expressam tamanha dor humana, um coração infeliz e insaciável que não encontrou repouso ou satisfação em lugar algum, mesmo exercendo total liberdade e poder, não foi capaz de se sentir feliz, pleno ou satisfeito. Ao constatar o absurdo e o vazio da vida, buscou obter algo de impossível, como a lua, a felicidade ou a imortalidade, perseguiu seus objetivos de modo impetuoso e violento negando a vida de muitos, chegou ao aniquilamento de seus súditos e de si mesmo. Ele morre assassinado com golpes pelas costas e todos ferem-no, neste momento, Calígula rindo e soluçando, grita: “Ainda estou vivo” (CAMUS, [s.d.], p. 157).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O Estrangeiro, Romance solar*. Inéditos, vol. 2 – Crítica. Martins Fontes: São Paulo, 2004.
- CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução Valerie Rumjanek Chaves. 31ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- CAMUS, Albert. *Cadernos IV (janeiro de 1942 – setembro de 1945)*. Edição: Livros do Brasil –

- Lisboa, 1973.
- CAMUS, Albert. *Cadernos V (setembro de 1945 – abril de 1948)*. Edição: Livros do Brasil – Lisboa, 1973.
- CAMUS, Albert. *Cadernos VI (abril de 1948 – março de 1951)*. Edição: Livros do Brasil – Lisboa, 1973.
- CAMUS, Albert. *Calígula*. [s.d.].
- CAMUS, Albert. Jonas ou o artista trabalhando. In: *O exílio e o reino*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- CAMUS, Albert. *Oeuvres complètes d'Albert Camus*. Paris: Editions du Club de l'honnête homme, 1983.
- CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. – 46ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. – 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman, 16 ed. Paulina Watch. – Rio de Janeiro: Record, 2019.
- GRENIER, Roger. *Albert Camus Soleil Et Ombre: Une Biographie Intellectuelle*. Paris: Gallimard, 2014.
- ONFRAY, Michel. *L'Ordre libertaire. La vie philosophique d'Albert Camus*. Flammarion, 2012.
- PINTO, Manuel da Costa. *Paisagens interiores e outros ensaios*. São Paulo: B 4 Editores, 2012.
- TOLEDO, Sandro Mira. *A criação absurda de Albert Camus: uma análise estética de O Estrangeiro e Calígula*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2020.
- ZAWADA, Kinga Anna. *Détruire, créer, jouer: lire la folie de Caligula chez Camus*. Revista Criação & Crítica, n. 10, p. 38-46, maio 2013.

NOTAS

- 1 Em outras palavras, tornei-me um artista, se é verdade que não há arte sem recusa nem consentimento.(CAMUS,2020, p.15).
- 2 O estrangeiro foi publicado em 1942, em maio de 1940, Camus escreve em seus *Cadernos*: “O Estrangeiro está terminado” (CAMUS, 1973, p. 166). Em 21 de fevereiro de 1941, em outra anotação em seus *Cadernos*, ele afirma: “Terminado Sisyphé – Os três absurdos estão acabados – começos de Liberdade” (CAMUS, 1973, p. 173). Assim, posterior ao ciclo do absurdo ele escreve o ciclo da revolta, e pensava também em escrever o ciclo sobre o amor, entretanto, este último foi interrompido devido a morte de Camus em 1960.
- 3 Caderno Nº III (abril 1939 – fevereiro 1942)
- 4 *O Mal-entendido* ou *O Equívoco* é uma peça teatral apresentada por Camus entre 1943-1944, ela seria publicada em conjunto com *Calígula*.
- 5 A obra de Camus é escrita em ciclos e neste primeiro capítulo será abordado o primeiro deles, o ciclo do Absurdo, “nos últimos anos da década de 30, quando trabalhava em *L'étranger* e *O Mito de Sísifo* (publicados ambos, com cinco meses de intervalo, em 1942) e, um pouco mais tarde, as peças de teatro *Calígula* e *O Equívoco*. Numa carta de 1939 a Christiane Galindo, sua amiga e datilógrafa fiel de muitos dos seus manuscritos, diz que «juntamente com o meu romance e o meu ensaio sobre o Absurdo, [Calígula] constitui o primeiro estágio daquilo a que agora já não tenho medo de chamar a minha obra» (citada por Grenier, p. 138-139); numa nota de 1941 refere pela primeira vez «os três absurdos»; numa

entrada dos Carnets, em 1947, pretende escrever em cinco grandes áreas: Absurdo, Revolta, Julgamento, O Amor, O Sistema, das quais, sabemo-lo, apenas teve tempo para abordar as três primeiras. Os títulos acima referidos integram a série (ou ciclo) do Absurdo. (FERREIRA, 2013, p. 27).

- 6 A vida de Calígula, relatada por Suetônio e Dio Cássio, comentada por Tácito e Sêneca, é relativamente conhecida. Embora a sua condição patológica continue a ser objecto de debate, foram as suas acções estranhas e sanguinárias que lhe valeram a reputação de soberano demente e cruel. Reconhecemos um gosto particular pela vingança, pelo castigo e pela crueldade – pensemos no seu famoso slogan que instrui o carrasco a golpear as vítimas de tal forma que estas sintam que estão a morrer – bem como uma propensão para outros desvios. Calígula pratica incesto, estupra as esposas de seus amigos, se gaba de que dormirá com a lua, faz seu povo passar fome, planeja proclamar seu cavalo cônsul, adorna-se frequentemente com roupas femininas, instala mulheres nobres em uma casa de prostituição, ordena ao seu exército que recolha mariscos, afirma que conversa com Júpiter, disfarça-se de divindades” (ZAWADA, 2013, p. 38).
- 7 No artigo intitulado *Détruire, créer, jouer: lire la folie de Caligula chez Camus*, a professora Kinga Anna Zawada comenta: “No prefácio americano de *Calígula* e em três outras peças, Camus designa *Vidas dos Doze Césares* como a fonte primária de sua peça. No entanto, como este artigo demonstrará, mesmo que Camus tome de fato emprestados episódios e detalhes de Suetônio relativos à vida do imperador, ele confere a todos estes elementos um novo significado. Ao contrário de Suetônio, que atribui a loucura de Calígula a uma doença, Camus procura dar a esse comportamento violento e estranho um significado que foge ao domínio médico. Tendo trabalhado extensivamente em Nietzsche, notadamente em *O Nascimento da Tragédia*, Camus marca seu personagem com traços dionisíacos, chamando especialmente a atenção para o aspecto simultâneo da criação e da destruição (ZAWADA, 2013, p. 38).
- 8 A dramaturgia *Calígula*, pertencente ao primeiro ciclo de obras de Camus, gira em torno do problema da negação. Como bem observa Ruivo, essa trama aborda o modo negativo de viver. Seu protagonista, levado ao desespero pelo sentimento do absurdo, nega o mundo e as pessoas que nele habitam. Para o professor Roberto Carlos Ribeiro, a recorrente presença da palavra “nada”, sobretudo nos primeiros diálogos da trama, marca essa negação e prenuncia os iminentes comportamento e pensamento niilistas do protagonista da peça. Um projeto niilista engendrado pelo ódio de Calígula ditará, ao longo do drama, todas as suas ações. O imperador interpreta que a utilidade do poder, e por conseguinte o ato de governar, é tornar possível o impossível. Por isso entende que sua liberdade não tem limites, e despreza o mundo assim como a vida humana que há nele. Intentando ser fiel a si mesmo, Caio César tentará então despovoar o mundo, tentará até o fim negar a existência humana, incluindo a sua própria. Ou ainda nas palavras de Ribeiro: “Calígula não quer momentos felizes, ele procura a felicidade plena na desconstrução da mesma. Presa do desespero humano, o homem quer atingir o inatingível, a plenitude da felicidade. Como essa não é possível, só lhe resta a morte como solução” (RIBEIRO, 2007, p. 71). Calígula busca o nada absoluto no intento de cessar todo o seu desespero diante da vida. Não obstante, é necessário ter em mente que, sendo um personagem absurdo, Calígula tem uma natureza ambígua. Se por um lado o imperador manifesta-se como um tirano genocida, por outro, ele se comporta dessa forma por se

descobrir vítima, como todo ser humano, de um destino trágico, por perceber que a morte é um fim inevitável e injustificado. Após a morte de Drusila, Caio César descobre o quão precária e efêmera é sua vida, mesmo sendo um imperador. Ainda que afirme o seu desejo pela verdade, Calígula nega a sua frágil condição humana, e, mediante um poder ilimitado, intenta seguir até o fim com uma lógica absurda, cuja imperiosa conclusão é a destruição humana. A peculiaridade desse protagonista absurdo está sobretudo nesse modo como reage à descoberta da absurdidade de sua existência, respondendo-lhe com uma negação absoluta (TOLEDO, 2020, p. 47)

- 9 É por isso que tomei tantas precauções para mostrar o carácter provisório da posição definida no Mito. É porque sou cauteloso comigo mesmo - e quero poupar-me à possibilidade de ser completamente pessoal, por outras palavras, de pensar à margem deste niilismo moderno do qual o Mito é precisamente uma tentativa de definição apaixonada. Embora possa não parecer, este estudo tem um aspeto histórico e, para o julgar corretamente, é preciso olhar para ele também desse ângulo. Como disse na minha introdução, a questão é saber se é possível definir um bom niilismo. Parece-me que tu, pelo menos, demonstraste que é possível. A julgar pelas suas notas, a definição seria a seguinte: o bom niilismo é aquele que conduz ao relativo e ao humano. (CAMUS, 1965, p. 1666) – (tradução de minha autoria)