



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

FLÁVIO EMMANUEL PEREIRA GONZALEZ

**PALÁCIO DE CRISTAL EM CACOS?**  
Uma leitura sloterdijkiana de *La peste* de Albert Camus

**RECIFE**  
**2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

**FLÁVIO EMMANUEL PEREIRA GONZALEZ**

**PALÁCIO DE CRISTAL EM CACOS?  
Uma leitura sloterdijkiana de *La peste* de Albert Camus**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial necessário à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Professor Doutor Oussama Naouar

**RECIFE  
2016**

Catalogação na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

G643p Gonzalez, Flávio Emmanuel Pereira  
Palácio de cristal em cacos? Uma leitura sloterdijkiana de *La Peste* de Albert Camus / Flávio Emmanuel Pereira Gonzalez. – Recife: O Autor, 2016. 135 f.

Orientador: Oussama Naouar.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Escritores franceses. 3. Filosofia alemã. 4. Ficção. 5. Crítica. 6. Interpretação (Filosofia). I. Naouar, Oussama (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-53)

**FLÁVIO EMMANUEL PEREIRA GONZALEZ**

**PALÁCIO DE CRISTAL EM CACOS? Uma leitura sloterdijkiana de La  
peste de Albert Camus**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 19/2/2016.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Oussama Naouar**  
Orientador – LETRAS - UFPE

---

**Prof. Dr. Lourival Holanda**  
LETRAS - UFPE

---

**Prof. Dr. Flávio Henrique Albert Brayner**  
FUNDAMENTOS SOCIOFILOSÓFICOS DA EDUCAÇÃO - UFPE

**Recife – PE**  
**2016**

## Resumo

Por meio de uma leitura que chamamos sloterdijkiana do romance *La peste* de Albert Camus, pretendemos desenvolver uma interface entre a filosofia e a literatura. Assim, nosso intuito assenta-se na busca por uma ligação lógica entre esses dois sistemas de tal forma que haja uma iluminação recíproca de tais campos, exercício, por sinal, sobejamente praticado ao longo da história das ideias. Nosso foco dissertativo nasce da problematização sobre se o citado romance pode ser lido hodiernamente como representação ficcional da quebra do Palácio de Cristal, metáfora trabalhada no pensamento de Peter Sloterdijk para representar a sociedade ocidental pós-histórica. Na nossa percepção, a obra camusiana, escrita em momento-chave do século XX, pode ser lida atualmente sob a perspectiva de que a epidemia ficcional em que se alicerça representa uma possível derrocada das estruturas de imunidade da sociedade pós-histórica, o que levaria a um desmantelamento do Palácio de Cristal e a uma possível re-historização do mundo pelo esfacelamento do mimo e do conforto. A doença de tal romance poderia, assim, ser interpretada como contrametáfora ao Palácio de Cristal por ser fundamento cognitivo para a desibinição e o unilateralismo.

**Palavras-chaves:** Albert Camus; *La Peste*; Peter Sloterdijk; Palácio de Cristal.

## Résumé

Grâce à une lecture que nous appelons sloterdjkianne du roman *La peste* d'Albert Camus, nous avons l'intention de développer une interface entre la philosophie et la littérature. Donc, notre objectif repose sur la recherche d'un lien logique entre ces deux systèmes afin qu'il y ait une illumination réciproque de ces domaines, exercice largement pratiqué tout au long de l'histoire des idées. Notre perspective est née du questionnement à savoir si le roman cité peut être lu de nos jours comme la représentation fictive du Palais de Cristal, la métaphore travaillé à la pensée de Peter Sloterdijk pour représenter la société post-historique occidental. Dans notre perception, le travail de Camus, écrit dans un moment clé du XXe siècle, peut actuellement être lu à partir de la perspective de l'épidémie de fiction qui représente un possible effondrement des structures de l'immunité de la société post-historique, qui serait un démantèlement du Palais de Cristal et un possible ré-historiciser du monde par la désintégration de la détente et du confort. La maladie dans un tel roman pourrait donc être interprétée comme contre-métopore au Palais de Cristal pour être fondation cognitive pour la désinhibition et l'unilatéralisme.

**Mots-Clés:** Albert Camus; *La Peste*; Peter Sloterdijk; Palais de Cristal.

“Não apenas os títulos honrosos  
que ilustram a personalidade transitória,  
mas igualmente as virtudes comprovadas,  
na luta objetiva, que enriquecem a consciência eterna.”

### Círculo (03/04/2014)

Ao dobrar a esquina  
o susto  
vinha do passado  
sem pressa  
passo a passo  
como pêndulo  
ininterrupto  
cíclico  
em constância  
que só avança  
para poder voltar  
ao início  
o imóvel móvel  
que se exaspera  
por não exasperar  
a calma  
com que rumina  
sua calma  
a ilusão do movimento  
segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos idos  
apenas adiaram o encontro  
em contramão  
olhos ao chão  
queixo fincado no peito  
comissuras labiais hirtas  
corpo voltado à frente  
caminhar silencioso  
figura vista sem ser vista  
eu tão familiar a mim mesmo  
vivo redivivo

A Deus e a tudo o mais que existe,  
sem que, no entanto, eu possa tocar.

À minha mãe, Maria José Pereira Gonzalez (*in memoriam*),  
pela eternidade dos “pequenos” gestos cotidianos de amor.

Ao meu filho, Pedro,  
por me outorgar o maior título  
que um homem pode alcançar: o de papai.

À minha esposa, Bianca,  
por fazer de nosso amor sua e minha base,  
onde encontramos compreensão, carinho e aconchego.

## **Agradecimentos**

Minha profunda gratidão ao Professor Oussama Naouar. Além de caminhar comigo por naturais correções de trajetória de pesquisa, seu estímulo e método foram decisivos para que eu me sentisse, a um só tempo, autônomo e assistido em todo o processo de composição desta dissertação. *Merci infiniment, cher professeur.*

# Sumário

<b>1. De onde se parte e aonde se quer chegar.....</b>	<b>11</b>
<b>2. Literatura e filosofia: pontes e travessias .....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 Uma reflexão pertinente a partir de Gilles Deleuze.....</b>	<b>19</b>
<b>2. 2 O que pode a literatura como pensamento?.....</b>	<b>23</b>
<b>2. 3 O literário iluminando a filosofia .....</b>	<b>25</b>
<b>3. “Chamo verdade a tudo o que continua” .....</b>	<b>33</b>
<b>3.1 De Albert a Camus .....</b>	<b>35</b>
<b>3.2 «C'est même là où le secret commence» .....</b>	<b>43</b>
<b>3.3 “Phénomène quasi abstrait” .....</b>	<b>51</b>
<b>3.3.1 « Il est difficile de rendre compte de sa richesse » .....</b>	<b>54</b>
<b>3.3.2 « Réserves, objections violentes ou feutrées » .....</b>	<b>64</b>
<b>4. Palácio de Cristal em cacos? Uma leitura sloterdijkiana de <i>La peste</i> .....</b>	<b>80</b>
<b>4.1 Um mundo que é um Palácio de Cristal.....</b>	<b>82</b>
<b>4.2 O Grande Interior do Sistema-Mundo .....</b>	<b>91</b>
<b>4.3 Fadiga de material: fissuras estrutuais .....</b>	<b>98</b>
<b>5. Sobre onde se quis chegar: o ainda lugar da literatura, de Camus e de <i>La peste</i> .....</b>	<b>125</b>
<b>Referências .....</b>	<b>131</b>

## 1. De onde se parte e aonde se quer chegar

“O senhor se dirige a mim para que eu o leia,  
mas para si nada mais sou que uma direção”.

(BARTHES, 2002, p. 9).

Curioso decidir iniciar uma dissertação sobre uma obra de Albert Camus com uma frase à guisa de epígrafe cuja autoria remete a alguém que, nos anos 1950, publicou artigos e até trocou cartas com o escritor, nos quais, entre outros polidos ataques, refuta a legitimidade de, em vez de uma escrita realista, Camus ter adotado uma epidemia como simbolismo em *La peste*. Explica Bernard Comment (2010, p. 14) que “c'est un refus du symbolisme qu'animait Barthes, et lui faisait refuser que la tyrannie, nazie en l'occurrence, fût métaphorisée, allégorisée”<sup>1</sup>.

A nosso ver, o calor do momento histórico, com as feridas ainda purulentas da recém-finalizada Segunda Guerra Mundial e com a efervescência das polarizações políticas que passavam a se definir, fazia muitos como Barthes perceberem a importância de as mazelas serem chamadas nas obras de arte pelos seus nomes próprios, até com iniciais maiúsculas, se possível. Nada mais natural.

Contudo, ainda mais curioso é o fato de que o próprio Barthes, com uma frase talhada nos anos 1970 e publicada em *O prazer do texto* – que tomamos emprestada como epígrafe, permite-nos uma percepção que retira Albert Camus e sua *La peste* do espaço e tempo em que se encontravam quando receberam a crítica antissimbolista para que possamos desenvolver um exercício intelectual de leitura que talvez jogue outras luzes sobre a obra e o autor em questão.

Para nós a escolha por simbolizar através de uma epidemia de peste bubônica é resultado de uma opção deliberada e, mais que isso, de uma percepção que ia além daquele momento histórico. Sim, *La peste* de Camus representa o nazismo, a ocupação da França, a resistência francesa, os campos de concentração, os fornos crematórios, os confinamentos dos guetos, a alegria da liberação de Paris, entre outras ocorrências daquele período histórico tão

traumatizante. Entretanto, é mister que coloquemos a questão em melhor frase: *representa também, mas não apenas.*

Camus, no nosso entendimento, enxergou que o *Mal* (com letra maiúscula) encontrava uma oportunidade privilegiada de manifestação histórica naquela ocasião, como outrora e como no futuro poderia e certamente voltaria a encontrar (porque é um bacilo que “ni meurt ni disparaît jamais”<sup>2</sup>, como afirma Rieux ao final da sua crônica – a advertência nos parece esteticamente válida, ainda que se considere a emenda de Pol Gaillard (1972, p. 34), ao apontar tratar-se de um equívoco do personagem-narrador quanto à longevidade do germe, pois uma “survie aussi prolongée n'a jamais été constatée dans les expériences de laboratoire”<sup>3</sup> pela ciência moderna. De qualquer forma, a intenção era demonstrar que se tratava, como o próprio Gaillard (1972, p. 34) aponta, de chamar a atenção para algo contra o qual historicamente “il faut regarder et agir”<sup>4</sup> (Gaillard, na mesma obra e página, afirma que o bacilo em questão, na verdade, pode ser interpretado como a própria morte, esta sim, invencível). Seja a peste imortal ou não, o fato é que Camus, ao optar pela via da simbolização, acabou por escolher mais “uma direção”, como lembra nossa epígrafe de Barthes, do que um leitor de um tempo histórico contingente e circunscrito.

Se tivesse adotado a perspectiva realista defendida por Barthes e por outros e chamado os elementos históricos por seus nomes, Camus teria datado sua obra de tal forma que apenas pudéssemos lê-la como testemunho de um momento histórico ido. Em vez de uma *direção* de leitura, teríamos um leitor preso a um tempo e local idos. Assim, talvez hoje, a leitura de *La peste* nos ajudasse “apenas” a compreender o momento presente como quem consulta uma fonte histórica que remete à gênese de uma cadeia de fatos iniciada há décadas. Em outras palavras, Camus perderia a direção do horizonte histórico mais longínquo em favor apenas do leitor do seu tempo.

Não foram necessários tantos anos assim para que a História confirmasse que o Mal voltaria a ter oportunidades privilegiadas de se manifestar, demonstrando que a via da simbolização fora uma opção estética aceitável – e, mais do que isso, acertada. Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo passou a testemunhar que totalitarismos e atrocidades não eram privilégios dos regimes nazifascistas. Arsenais nucleares cada vez maiores e mais destrutivos por parte da URSS e dos EUA. Campos de concentração da Sibéria e eliminação deliberada de milhares de

opositores de Stálin. Guerra do Vietnã com uso de bombas de napalm pelos EUA sobre civis, até mesmo sobre crianças. Descolonização da África e todos os conflitos decorrentes fomentados por interesses de capitalistas e socialistas. Fomento de ditaduras sangrentas tanto por norte-americanos quanto por soviéticos numa ação cruzada de contenção do bloco rival e de sua ideologia. Sem falar na perspectiva sempre espicaçante de um novo conflito mundial, desta feita ainda mais mortífero via hecatombe atômica, com direito à quase deflagração no episódio da Crise dos Mísseis de Cuba. Não à toa, desde cedo, Camus percebeu a tendência totalitarista do comunismo e de qualquer visão radical de mundo.

A epígrafe de *La peste* – uma frase de Daniel Defoe – demonstra bem a necessidade de ampliação do horizonte da obra, ao anunciar de antemão no “pórtico” do livro, a adesão de Camus à percepção da validade da simbolização como caminho de representação estética: “Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas”<sup>5</sup>.

Partiremos, portanto, das interpretações “clássicas” da obra de Camus para, em seguida, encetarmos uma leitura que chamamos “sloterdijkiana” de *La peste*, porque entendemos ser possível que o livro, com o passar do tempo, tenha seguido em direção a um horizonte simbólico novo, podendo representar uma nova faceta histórica do Mal, *hodierna*, abordada na filosofia de Peter Sloterdijk. Este é o ponto de chegada que pretendemos alcançar: demonstrar que *La peste* de Camus, a despeito de sua inegável vinculação a determinado contexto histórico, parece rediviva sob um novo prisma histórico-filosófico, ajudando a entendermos o papel e o lugar de “velhas” questões, caras a Camus na época da militância em *Combat*, por exemplo, mas tão atuais num mundo “pós-histórico” e globalizado como aponta Sloterdijk: o absurdo, a revolta, a justiça, o engajamento, o não heroísmo, a fraternidade, a felicidade, a morte, a vida. Nada disso, como pretendemos demonstrar, é apenas uma experiência contingente e cada uma dessas palavras parece ganhar novos sentidos no mundo contemporâneo.

Mas será que o mundo pós-histórico ainda comporta estupefação diante do absurdo que realmente leve a uma consequente revolta? Ou o atual sistema político-econômico-ideológico criou sistemas de imunidade realmente capazes de domar qualquer germe epidemiológico, concreto ou simbólico? O homem engajado é aquele que tem performance política tanto no mundo virtual quanto no concreto, a

exemplo do Wikileaks de Julien Assange, um novo Tarrou? Movimentos sociais, como o Greenpeace ou Ocupe Estrelita, guardam alguma ressonância histórica com a luta fraternal que se lê em *La peste*?

Essas são apenas algumas das problematizações que acreditamos serem passíveis de análise por meio de uma leitura sloterdijkiana do romance *La peste* de Albert Camus.

Antes de chegarmos a relacionar Camus, *La peste* e Sloterdijk, julgamos necessário, no capítulo dois, refletirmos sobre a interface entre a filosofia e a literatura, já que nossa proposta se assenta na busca por uma ligação lógica entre esses dois sistemas de tal forma que haja uma iluminação recíproca de tais campos, exercício, por sinal, sobejamente praticado ao longo da história das ideias.

No capítulo três, nossa intenção é compor um quadro do que podemos chamar de uma fortuna crítica “clássica” a respeito de Albert Camus e *La peste*, buscando registrar como este autor e sua obra têm sido interpretados. Logicamente, aspectos de sua biografia e consequente atuação em outros campos – como o jornalismo e o teatro – serão abordados, ainda que não sejam nosso foco dissertativo, porque certamente ajudam a jogar luzes no momento atual e na leitura que pretendemos fazer de *La peste* a partir da filosofia de Peter Sloterdijk.

No capítulo quatro, apresentaremos nossa apreensão do pensamento de Sloterdijk, sobretudo, em relação ao livro *Palácio de Cristal: Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*. Como temos demonstrado nesta seção introdutória, nosso foco dissertativo nasce da problematização sobre se *La peste* pode ser lido hodiernamente como representação ficcional da quebra do Palácio de Cristal, metáfora trabalhada no pensamento de Peter Sloterdijk para representar a sociedade ocidental pós-histórica. Nessa obra, o filósofo alemão apresenta reflexões que ensejam interessantes cotejos com as ideias camusianas. Por exemplo: a globalização torna evidente a finitude do interesse do ser humano por ser humano, gerando uma espécie de epidemia de misantropia (axioma da imunidade individualista: ninguém faz pelo indivíduo o que ele não consegue fazer por si mesmo). Ou: a generalização do conforto (e do tédio) é um modo de garantir a não ruptura da pós-história pela inibição de atos de insatisfação dos indivíduos.

Ainda no capítulo quatro, apresentaremos nossa leitura sloterdijkiana de *La peste*, ao abordar nossa percepção de que a obra de Camus, escrita em momento-chave do século XX, pode ser lida atualmente sob a perspectiva de que a epidemia

ficcional em que se alicerça representa uma possível derrocada das estruturas de imunidade da sociedade pós-histórica, o que levaria a um desmantelamento do Palácio de Cristal e a uma possível re-historização do mundo pelo esfacelamento do mimo e do conforto. A doença de tal romance poderia, assim, ser interpretada como contrametáfora ao Palácio de Cristal, por ser fundamento cognitivo para a desibinição e unilateralismo do mundo contemporâneo. Buscaremos, por exemplo, analisar as personagens do romance, visando identificar se há nelas comportamentos, ideias, posicionamentos, ações que possam ser lidos à luz de como Sloterdijk interpreta o homem da sociedade atual “de paredes finas”. Caberá também uma reflexão sobre a própria função da arte e, em especial, da literatura, na vivência sob o Palácio de Cristal, que é o mundo globalizado, pós-histórico, segundo o filósofo germânico.

Já, no capítulo cinco, desenvolveremos nossas considerações finais, esperando fazer um balanço de onde quisemos chegar. Teremos feito o que pretendemos? Seremos uma direção de leitura na qual *La peste* simbolize o Mal redivivo e tornado ainda mais sofisticado numa nova oportunidade de concretização histórica? As próximas páginas responderão por nós.

---

<sup>1</sup> Optamos em dar prioridade, sempre que possível, aos textos em suas línguas originais, notadamente as fontes em língua francesa, grafando as versões originais no corpo da dissertação. As traduções serão apresentadas em notas de final de seção como esta. Quando tivermos tido acesso a versões traduzidas, daremos a estas a prioridade de transcrição nas notas em relação à nossa livre tradução. Quando não fizermos referência à autoria da tradução isso significará que se trata da nossa livre tradução. Sobre o trecho de Bernard Comment supracitado, eis a tradução livre feita por nós: “era uma negação do simbolismo que impulsionava Barthes e o levava a refutar que a tirania, nazista naquele caso, fosse metaforizada, alegorizada”.

<sup>2</sup> “não morre nem desaparece nunca” (tradução de Valerie Rumjanek Chaves para a versão brasileira: CAMUS, Albert. *A peste*. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007).

<sup>3</sup> “uma sobrevivência tão prolongada nunca foi constatada nas experiências de laboratório”.

<sup>4</sup> “É necessário observar e agir”.

<sup>5</sup> “É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma coisa que não existe.” (tradução de Valerie Rumjanek Chaves para a versão brasileira já referenciada).

## 2. Literatura e filosofia: pontes e travessias

“A soma da sabedoria humana não está contida em nenhuma linguagem e nenhuma linguagem em particular é CAPAZ de exprimir todas as formas e graus da compreensão humana.” (POUND, 2007, p. 2, grifo original do autor).

Ruína ou fortuna do gênero humano: mais e mais conhecimento, mais e mais compreensão de não saber ainda tudo, de nunca ser capaz de saber tudo. O movimento enciclopedista do século XVIII foi um dos lances interessantes dessa jornada de pretensão humana, ao tentar pôr em papel tudo o que se sabia até então. O que diriam Diderot e d'Alembert hoje daquela empreitada, quando, ao tomarem contato com o infinitesimal Bóson de Higgs e com o descomunal olhar do telescópio orbital Hubble, constatassem que a pretensão humana permanece a mesma, mesmo que o conhecimento adquirido não caiba mais em papéis, mas, quem sabe, em zetabytes?

Constatariam também que o ser humano, como bem lembra Pound acima, ainda não foi capaz de desenvolver a linguagem unívoca que expressasse tudo o que foi capaz de conhecer ao longo da sua história. Veriam que filosofia, ciência, religião e arte continuam a bifurcar-se, mais e mais, ora parecendo convergir, ora distanciando-se. Seria para eles evidente que a percepção humana continua como um prisma a decompor em diferentes cores a luz una, branca, que lhes chega aos olhos.

Interessa-nos aqui apenas uma parte dessa dinâmica complexa, aquela que diz respeito ao que querem e o que podem literatura e filosofia em inter-relacionamento. Essa discussão nos parece particularmente útil, lembrando que nosso propósito é dissertar a respeito de um autor – Albert Camus – que alimentou sua obra literária através desse entrelaçamento com a filosofia.

Gilles Deleuze inicia sua *Présentation de Sacher-Masoch: le froid et le cruel* com uma pergunta, também basilar para nosso estudo: “À quoi sert la littérature?” (DELEUZE, 1967, p. 15). Seguindo o seu raciocínio, chega à seguinte constatação que, logo após, servirá de base para uma determinada conclusão, cara a qualquer análise de obra literária: “Quand un médecin donne son nom à une maladie, il y là un acte à la fois linguistique et sémiologique très important, dans la mesure où cet acte

lie un nom propre et un ensemble de signes, ou fait qu'*un nom propre connote de signes.*<sup>6</sup> (DELEUZE, 1967, p. 16). Baseado em tal percepção, ele compõe uma inferência sobre Sade e Sacher-Masoch, mas que *mutatis mutandis*, poderia muito bem ser aplicada a outros escritores notáveis pela capacidade de traduzir através da literatura uma “sintomatologia” de seu tempo:

Sade et Masoch sont-ils, en ce sens, des grands cliniciens? [...] Il n'en reste pas moins que Sade et Masoch nous présentent des tableaux de symptômes et de signes inégalabes. [...] En tous cas, «malades» ou cliniciens, et les deux à la fois, Sade et Masoch **sont aussi des grands anthropologues, à la manière de ceux qui savent engager dans leur oeuvre toute une conception de l'homme, de la culture et de la nature – de grands artistes, à la manière de ceux qui savent extraire de nouvelles formes, et créer de nouvelles manières de sentir et de penser, tout un nouveau langage.**<sup>7</sup> (DELEUZE, 1967, p. 16, grifo nosso).

Gilles Deleuze demonstra bem a capacidade de a literatura representar “verdades” sensíveis do ser humano através da análise das obras de Sacher-Masoch e Sade. Se outros ramos do saber tomam a literatura para demonstrar sua capacidade de representação, por que seria menos legítimo à própria literatura raciocinar sobre tal capacidade? A psicanálise dota a literatura de uma função prática: estar a serviço de uma terapêutica. A literatura pode ela mesma dotar-se de uma função própria? E neste sentido, seria ela um modo peculiar de pensamento?

Nossa visão coaduna-se com a percepção deleuziana. Inspirados pelas problematizações trazidas a lume na Conferência *Du statut philosophique et épistémologique de l'écriture du monde: les «dits» de la littérature au prisme de la pensée de Gilles Deleuze* (NAOUAR, 2013), pretendemos refletir neste capítulo sobre o que é um pensamento literário e se a literatura se configura como um horizonte heurístico. Para tanto, além de algumas considerações teóricas a respeito, pretendemos ilustrar nossas percepções através de *La peste* de Albert Camus.

Assim, tomaremos Camus como “grand anthropologue” por ter sido capaz, nessa e em outras obras, de apresentar uma concepção de homem e cultura que se relaciona, por exemplo, com a crise aguda de seu tempo, de modo a traduzi-la literariamente num quadro metafórico de sintomas e sinais, agindo, assim, como doente/médico clínico que demonstra bem como opera o pensamento literário. Por um lado, doente, porque ele mesmo foi afetado pelo mundo a sua volta com todas

as suas contradições. Por outro, é igualmente médico clínico por apresentar uma sintomatologia literária como alguém capaz de, mesmo na condição de afetado, criar novas formas de sentir e pensar a partir do mundo a sua volta.

Nossa intenção neste capítulo, portanto, é relacionar concepções filosóficas – por exemplo, os pensamentos de Jacques Rancière e Peter Sloterdijk – com as agudas percepções camusianas em tela. Trata-se de um exercício de demonstração de iluminação recíproca entre literatura e filosofia, proposta que será base, mais tarde nesta dissertação, para guiar aquilo que chamamos de leitura sloterdijkiana de *La peste* de Albert Camus.

## **2.1 Uma reflexão pertinente a partir de Gilles Deleuze**

Neste subtópico, pretendemos apresentar considerações de Naouar (2013) a respeito *Du statut philosophique et épistémologique de l'écriture du monde: les «dits» de la littérature au prisme de la pensée de Gilles Deleuze*, que são resultantes de uma conferência pronunciada em 23 de maio de 2013, na Aliança Francesa do Recife (PE) por ocasião da *Journée d'étude littéraire L'écrivain comme conscience éclairée*, em comemoração aos 100 anos do nascimento de Albert Camus.

Como veremos, a citada conferência tece uma interessante reflexão sobre o inter-relacionamento entre literatura e filosofia, tomando por base o pensamento de Gilles Deleuze. Naouar inicia com uma advertência bastante pertinente: interrogar-se sobre o estatuto do modo de dizer da literatura passa necessariamente por um diálogo sobre sua natureza, seu fundamento, sua essência. E aponta que há, sim, uma problemática entre filosofia e literatura que vai na direção de se constatar que a filosofia se oferece como um campo pertinente de iluminação da literatura:

Interroger la littérature sur ce qu'elle comporte de «dits», c'est déjà prendre le risque de ne pas la comprendre !

**Et pourtant, se poser la question des «dits» de la littérature ne peut se faire que depuis ce lieu étrange appelé philosophie!**

La littérature nous dit ce qu'il en est du monde et de nous, **elle nous dit ce que d'autres champs ne peuvent pas dire, elle tient ce dire par sa forme même!**<sup>8</sup> (NAOUAR, 2013, grifos nossos).

Ficam evidentes na fala de Naouar tanto a especificidade da literatura quanto a pertinência e mesmo necessidade de se olhar para a literatura a partir da filosofia. Há algo, portanto, na diversidade de linguagens humanas, que a literatura oferece de si que não é igualado por outro campo (mas não no sentido de escala de importância, mas sim de modo peculiar de fazer e de ser) que a filosofia parece perceber muito bem. Não à toa Naouar (2013), comentando Deleuze, assevera: “La littérature, ce qu’elle nous «dit», elle le formule à l’intention des bêtes que nous sommes”<sup>9</sup>.

Avançando na reflexão, chega-se a um ponto fulcral neste debruçar-se filosófico sobre a literatura, numa delimitação conceitual à luz da obra de Gilles Deleuze:

Qu'est ce que philosophiquement un «dit» en littérature?  
 Quelle est la validité épistémologique des «dits» de la littérature?  
 [Il faut] Tenter de cerner à travers la formule «les dits de la littérature» son essence sans lui ôter son indétermination essentielle.  
**La littérature n'est pas simplement une série d'agencements textuels, elle est la formulation de «dits» qui nous donnent à voir la concrétude d'un monde, d'une époque, de personnages singuliers.**  
**Les «dits» de la littérature permettent de dégager l'idée (ou l'essence) qui était enveloppée en eux.**  
 Deleuze nous rappelle que tout langage n'a de sens que s'il révèle un aspect de la condition humaine.<sup>10</sup> (NAOUAR, 2013, grifos nossos).

Salta aos olhos, de fato, a capacidade de a literatura dar concretude não só a “uma época” e “personagens singulares”, mas, em especial, a ideias. Talvez por esta percepção – e não sem algum exagero – Camus tenha escrito em seu caderno de anotações em algum momento a famosa afirmação “Si tu veux être philosophe, écris des romans”<sup>11</sup> (CAMUS, 1962, p. 18). Mas é inegável – e talvez venha daí o desvanecimento de Camus com a literatura – que poucas linguagens revelam tão bem aspectos da condição humana como a literatura.

A certa altura, Naouar nos dá uma consideração que nos lembrará certa afirmação de Compagnon: “A literatura pode estar de acordo com a sociedade, **mas também em desacordo**; pode acompanhar o movimento, **mas também precedê-lo.**” (COMPAGNON, 2001, p. 37, grifos nossos). Ao abordar a visão deleuziana sobre o que quer a literatura, Naouar raciocina:

Les «dits» de la littérature visent:

- à déconstruire le système majeur de l'opinion;
- à contester les schèmes rigides de la pensée;
- Cela permet l'émergence de nouveaux états affectifs.

La création littéraire repose sur un processus d'adhésion empathique vis-à-vis de «devenirs».

Ces «devenirs» deviennent politiques par leur capacité à miner les formes sociales dominantes.<sup>12</sup> (NAOUAR, 2013).

Repousa aí uma compreensão basilar em qualquer olhar filosófico sobre a literatura. Desconstruir configurações sociais e sistemas hegemônicos de opinião em favor de uma adesão empática com um futuro diverso foi sempre uma virtude que notabilizou a literatura como um campo antecipatório da cultura. Exemplos são fartos de obras literárias que exerceram tal capacidade e Naouar apresenta alguns: *La vénus à la fourrure* (de Sacher-Masoch); *Les hauts de hurlevent* (de Emily Brontë); *Bartleby, le scribe* (de Hermann Melville); *La metamorfose* (Franz Kafka); *Mort à crédit* (Céline); e *Cahier d'un retour au pays natal* (Aimé Césaire).

Obras como tais têm a capacidade, segundo Naouar, de realizar as três condições que tornam possível o dizer em literatura: “arracher quelque chose au chaos; lutter contre l'opinion et promouvoir un peuple à venir”<sup>13</sup>. Dessa forma, os escritos literários podem desmascarar uma falsa unidade clínica, pois demonstram a singularidade daquilo que é constituído como patológico.

E um elemento da literatura é primordial, como aponta Naouar, para sua tarefa, a personagem, pois:

Les «dits» de la littérature nous donnent à voir des tableaux d'affects à travers les personnages.

**Le personnage est à la littérature ce que le concept est à la philosophie.**

Les «dits» de la littérature sont ainsi une invitation continue à experimenter des modes de vie inédits.<sup>14</sup> (NAOUAR, 2013, grifo nosso).

Quixote, Hamlet, Raskolnikov, Ivan Karamazov, Godot, Anna Karenina, Emma Bovary, Meursault, Gregor Samsa, Capitu, Werther, Macunaíma, Dorian Gray, Macabéa, Riobaldo, Diadorim, Clarissa Dalloway, Brás Cubas. A lista poderia ser quase interminável de personagens que conseguiram dar corpo, concretude e alma

a conceitos da literatura capazes de solapar as bases do que parece constituído e inabalável num sistema de crenças dado.

São os personagens, sobretudo, que ajudam a compor a validade que a literatura sempre demonstrou, dando sentido ao que Naouar lista como virtudes da literatura:

Les «dits» de la littérature tracent une ligne de fuite.

Les «dits» de la littérature sont plus que des verbiages.

Les «dits» de la littérature ne se limitent pas à la fiction et au sens.

**Les «dits» de la littérature sont des expérimentations de transformations du réel.**

**Les «dits» de la littérature nous aident à défaire l'expérience ordinaire.**

**Les «dits» de la littérature suspendent notre perception immédiate.**

**Les «dits» de la littérature rendent possible un dépassement entre le possible et l'empirique, entre le vivable et le vécu.**

Cela veut aussi dire que les «dits» de la littérature ne délimitent pas un artefact du monde...

...Mais une matérialisation capable d'exposer et de décrire un champ intensif de l'individuation.

**Les «dits» littéraires proposent des mouvements de différenciation.**

**Seuls les «dits» de la littérature sont capables d'enregistrer les «devenirs» = dynamismes spatio-temporels.<sup>15</sup> (NAOUAR, 2013, grifos nossos).**

Ressalta-se, assim, a capacidade que a literatura proporcionou sempre ao ser humano de tornar possível, factível, outras percepções sobre a vivência empírica, demonstrando a possibilidade e até a urgência de modos de vida diversos. Muitas rupturas deram-se primeiro nas páginas de um livro e depois na vivência prática, que fora afetada de tal forma a não mais fazer sentido, pelo menos, não como antes de ser solapada por personagens e enredos de contestação.

Como conclusão de sua conferência, Naouar apresenta um raciocínio que evidencia este caráter emancipatório da literatura, via trabalho peculiar como a linguagem:

Les grands auteurs sont ceux qui font remonter la formulation des «dits» littéraires aux conditions du langage.

**Les «dits» de la littérature ne sont valides que dans la mesure ou ils réussissent à s'émanciper du vécu empirique.**

«La littérature ce n'est pas sa petite histoire à soi».

**Écrire c'est porter le langage à ses limites = un devenir-minoritaire comme germe d'une nouvelle humanité.**

**Les «dits» littéraires sont ces résistances qui mettent en échec les effets de domination produits par la langue.<sup>16</sup> (NAOUAR, 2013, grifos nossos).**

## 2. 2 O que pode a literatura como pensamento?

Como já temos dito, nosso intuito para a dissertação, entre outros objetivos, é utilizar *La peste* para refletir sobre a problematização ensejada pelos textos literários sobre outro campo, a filosofia. Mas por ora, neste capítulo, utilizando textos teóricos como a *Partilha do Sensível* de Rancière e *Regras para o parque humano* de Sloterdijk, pretendemos refletir sobre como a obra literária de Camus, tomada como configuração de experiências de atos estéticos, enseja novos modos de sentir e induz formas de pensar filosófico, características que apontam para uma autonomia da literatura como um horizonte heurístico capaz de contribuir sobremaneira na iluminação da filosofia.

Ivete Waltly (1999) apresenta uma percepção sobre a literatura com a qual queremos iniciar nossa problematização sobre o que a literatura teria a oferecer como um horizonte heurístico próprio. Eis o pensamento da autora:

[...] o que caracteriza o texto dado como literário é justamente sua polissemia, suas lacunas a serem preenchidas pelo leitor, mesmo quando se tenta guiar esse leitor em seu ato de leitura, sentidos se formam que escapam ao controle do mediador da leitura. A leitura é uma das produções sociais onde o imaginário tem espaço de circulação garantido. E é lá que, ao lado das regras, encontra-se a possibilidade de transgressão rumo à utopia. (WALTY, 1999, p. 52).

No nosso entendimento, um dos traços mais peculiares e, portanto, mais representativos de como opera a literatura como forma de pensamento, é o uso deliberado da polissemia. Diferente de outros ramos do pensamento, como a ciência, a literatura pode e pretende produzir na sua linguagem verbal

multiplicidades de sentidos de palavras, locuções e textos como um todo. Assim, o texto literário é capaz de oferecer a possibilidade, dentro de uma relação dialógica:

[...] de cultivar espaços constantes de recriação e reformulação interior a partir do confronto autor-obra-interlocutor. Partindo desse estado de recriação interior, de reformulação da subjetividade, que se dá sempre na interação eu-outro, é possível transpor as formas de ação imediatas e buscar níveis mais profundos e consistentes de atuação na coletividade. (PACHECO, 2011).

A literatura opera, assim, buscando não traduzir a verdade matematicamente através de um único sentido válido, mas por meio da dubiedade, apontando para percepções não unívocas como postura de aproximação da verdade, tentando explorar mais as dúvidas do que as certezas, mais o relativo do que o absoluto. A literatura permite ao ser humano o privilégio da dúvida por excelência como forma de pensar. Daí certamente o interesse que a literatura sempre recebeu de filósofos, como bem atesta o seguinte comentário de Mathieu: “L'intérêt pour la philosophie de cette ‘vérité de la littérature’ est alors le suivant: relativiser la portée, la prétention à la vérité des discours que les philosophes tiennent sur le monde, puisque leur vecteur est ce même langage dont l'emprise sur le réel est si fragile”<sup>17</sup>. (MATHIEU, 2002, *online*).

A literatura parece ser capaz de demonstrar a fragilidade da pretensão de sentido absoluto, lançando uma espicaçante advertência sobre todos os ramos do pensamento, porque, como ela, utilizam a linguagem como veículo de tradução. O texto literário se alimenta de seu potencial herético de fuga da monotonia do consenso, do aprisionamento em sentido “válido” e “uno”. Jean-Pierre Martin (2010) afirma a heresia da linguagem literária como um horizonte heurístico próprio:

Le régime de pensée propre à la littérature est fondamentalement hérétique. À condition qu'on l'envisage dans ses retournements et dans ses inflexions disparates (non dans ses effets grossis ou à retardement), il manifeste une indépendance salutaire à l'égard de tous les langages vernaculaires, de toutes les *doxa*: les idées reçues qui parasitent l'évaluation et la critique des œuvres, la formation des idées politiques ou philosophiques, le rapport à la biographie, la tradition anthropologique ou philosophique.<sup>18</sup> (MARTIN, 2010, *online*).

Nesse sentido, “a literatura é, a um só tempo, sentido posto e sentido retirado” (BARTHES, 1963, p. 11). É o sentido posto por quem escreve, mas também, ao mesmo

tempo, o sentido retirado por quem lê, não necessariamente – e quase nunca – coincidente com o primeiro. E esta multiplicidade de sentidos pode ser interpretada como uma espécie de utopia da literatura: do texto que nunca se esgota num só sentido. Esse para nós é o modo próprio de pensar da literatura, sua grande virtude, seu horizonte heurístico. O paroxismo da pluralidade de sentido do texto literário seria alcançar a dimensão de labirinto para o leitor, como no poema de Jorge Luis Borges:

### LABERINTO

No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
y el alcázar abarca el universo  
y no tiene ni anverso ni reverso  
ni externo muro ni secreto centro.  
No esperes que el rigor de tu camino  
que tercamente se bifurca en otro,  
que tercamente se bifurca en otro,  
tendrá fin. Es de hierro tu destino  
como tu juez. No aguardes la embestida  
del toro que es un hombre y cuya extraña  
forma plural da horror a la maraña  
de interminable piedra entretejida.  
No existe. Nada esperes. Ni siquiera  
en el negro crepúsculo la fiera.<sup>19</sup>

(BORGES, 1971).

## 2. 3 O literário iluminando a filosofia

Nesta subseção, queremos demonstrar como a literatura é capaz de iluminar o pensamento filosófico, utilizando-nos notadamente de Jacques Rancière e Peter Sloterdijk, para revelar que a literatura pode ajudar a iluminar outros campos, sendo essa também uma de suas peculiaridades.

Em nossa opinião, *La peste* pode ser lido como tentativa deliberada de simbolizar a agudeza da crise da sociedade pós-histórica, demonstrando como a literatura pode operar como uma instância autônoma de pensamento. No caso de Camus e de sua obra, é evidente uma relação direta com uma ocorrência não ficcional: a expansão do nazismo durante a II Guerra Mundial. A peste que dá nome ao livro é uma espécie de alegoria de uma ameaça vivida realmente. Camus criou literariamente uma peste que descortinasse a crueza de desumanidade do mundo.

Nesta nossa dissertação, propomos interpretar a obra camusiana como fractal do mesmo mundo em momentos históricos diferentes, já que pode ser lida sob a perspectiva de que a epidemia ficcional em que se alicerça representa a derrocada das estruturas de imunidade da sociedade pós-histórica, o que levaria a um desmantelamento do Palácio de Cristal e a uma possível re-historização do mundo pelo esfacelamento do mimo e do conforto. A doença de tal romance poderia, assim, ser interpretada como contrametáfora ao Palácio de Cristal por ser fundamento cognitivo para a desibinição e unilateralismo (conceitos de SLOTERDIJK, 2008).

Fractal é uma estrutura geométrica complexa cujas propriedades, em geral, repetem-se em qualquer escala. Tomando este conceito figuradamente como apoio, defendemos ser possível analisar a cidade presente em *La peste* de Albert Camus como “redução” em escala literária de um “objeto” mais amplo: a sociedade em que tal romance foi produzido. Camus transportou para a urbe ficcional suas próprias referências de problematização da realidade, que podem ser interpretadas como fissuras do Palácio de Cristal, que é, segundo Sloterdijk (2008), a sociedade ocidental pós-histórica.

Nesse sentido, a Oran camusiana é um espaço de abordagem da crise que o escritor vivenciou e pode ainda ser lida, como acreditamos, numa ampliação de horizonte de leitura, como símbolo do mundo em seu momento atual. Oran, como aglomerado humano, é ameaçado pelo surgimento de uma epidemia de peste. A luta contra as doenças é o símbolo da possibilidade de esfacelamento da sociedade. Trata-se de usar o espaço circunscrito de uma cidade como representação reduzida, fractal do mundo. Apesar de “menor” que o conjunto do qual é unidade, a cidade pode ser vista como o globo em miniatura.

Pensando sobre a “partilha do sensível”, conceito-chave para o pensamento de Rancière, vemos que a literatura pode ser exercida de modo a ter papel peculiar na compreensão do mundo e de suas contradições. Nesse sentido, Camus, em especial, em *La Peste*, foi capaz de empreender uma verdadeira “partilha do sensível”, pois optou por escrever sobre o sistema que sentia ruir, agindo como um doente do mundo travestido de médico clínico. Na nossa percepção, Camus, tentando pensar o real através da ficção, remete-nos a certa consideração de Rancière:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.

[...]

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas.

[...]

Reencontramos aqui a outra questão que se refere à relação entre literalidade e historicidade. **Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer.** (RANCIÈRE, 2005, p. 58; 59, grifo nosso).

Nesse sentido, podemos perceber uma confluência entre o dito na obra de Camus e o pensamento de Rancière, por perceberem a literatura como um exercício dos que, doentes, não apenas sofrem as contradições do mundo, mas se esforçam por serem “antropólogos”, médicos clínicos de tais contradições. Dessa forma, coaduna-se com a percepção de Rancière de que “o homem é um animal político, porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (RANCIÈRE, 2005, p. 59-60).

Camus, em *La Peste* e em toda a sua obra literária, agiu como um animal literário e político. Percebeu, no cotidiano frugal do homem comum, as marcas das contradições da sociedade e usou as palavras para compor gestos de observação, sentidos diversos, sobre a problemática implícita na suposta normalidade do mundo que o cercava. Viu na vida do homem comum os sintomas de uma doença que se normaliza cotidianamente, levando-nos ao que Rancière defende no seguinte excerto:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico. Não se trata apenas de compreender que a ciência histórica tem uma pré-história literária. **A própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade e contrapõe essa sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública.** (RANCIÈRE, 2005, p. 49, grifo nosso).

Mas cabe uma advertência, que nos é dada, em especial, por Sloterdijk: é necessário observar os próprios limites e impasses da literatura neste mesmo mundo que por ela é problematizado. O que nos remete inescapavelmente a inquietadoras indagações, tais como: qual o possível lugar da literatura como meio de pensamento no atual contexto pós-histórico? Esse possível lugar da literatura nos levaria forçosamente a ler de outra forma obras como *La peste*? Que novas leituras seriam essas?

Essas necessárias inquietações surgem quando tomamos contato com uma aguda percepção de Sloterdijk:

[...] é apenas marginalmente que os meios literários, epistolares e humanistas servem às grandes sociedades modernas para a produção de suas sínteses políticas e culturais. **A literatura de modo algum chegou ao fim por causa disso;** mas diferenciou-se em uma subcultura *sui generis* e os dias de sua supervalorização como portadora dos espíritos nacionais estão findos. A síntese social não é mais – nem mesmo em aparência – algo em que livros e cartas tenham papel predominante. Nesse meio tempo, novos meios de telecomunicação político-cultural assumiram a liderança, reduzindo a uma modesta medida o esquema das amizades nascidas da escrita.

[...]

O que ainda domestica o homem, se o humanismo naufragou como escola da domesticação humana? O que domestica o homem, se seus esforços de autodomesticação até agora só conduziram, no fundo, à sua tomada de poder sobre todos os seres? O que domestica o homem, se em todas as experiências prévias com a educação do gênero humano permaneceu obscuro quem – ou o quê – educa os educadores, e para quê? Ou será que a questão sobre o cuidado e formação do ser humano não se deixa mais formular de modo pertinente no campo das meras teorias da domesticação e educação? (SLOTERDIJK, 2000, p. 35, grifo nosso).

A constatação de Sloterdijk desse caráter marginal da literatura é profundamente inquietante, mas, como ele mesmo defende, não remete ao fim da literatura. Mas, quem sabe, nos leva a um novo uso, talvez ainda mais necessário, exatamente porque marginal, ou seja, porque representa a areia nas engrenagens do sistema? Dessa forma, a literatura representaria a esperança para encontro da verdadeira essência do humano, por ser o uso da linguagem como “casa do ser”, remetendo-nos, mais uma vez, a Sloterdijk:

As linguagens tradicionais do gênero humano tornaram capaz de ser vivido o êxtase do estar-no-mundo, ao mostrar aos homens como esse estar no mundo pode ser ao mesmo tempo experimentado

como estar-consigo-mesmo. Nessa medida, a clareira é um acontecimento nas fronteiras entre as histórias da natureza e da cultura, e o chegar-ao-mundo humano assume desde cedo os traços de um chegar-à-linguagem. (SLOTERDIJK, 2000, p. 35).

Um dos caminhos possíveis para que a crítica pós-histórica aponte para um reumanizar é a desconstrução do sistema binário em que estava baseado o velho humanismo, à maneira do que Derrida (1995) fez por meio de seu conceito de *différence*. Trata-se de adotar uma postura de remodelamento do caráter antes absoluto de oposições binárias como humano X desumano; racional X irracional; individual X coletivo; sanidade X enfermidade; dor X cura; corpo X pensamento; bem X mal; civilização X barbárie. Neste contexto de *différence*, significados absolutos são relativizados de tal forma que tais oposições binárias são desconstruídas, sendo possível apenas interpretá-las como paradoxos, num complexo jogo de relativismo. Assim, onde supostamente só haveria civilização, sanidade, razão, conforto, inibição e consenso, deve haver paradoxalmente indícios de barbárie, enfermidade, emoção, desconforto, desinibição e dissenso.

A nosso ver, através de uma leitura derridiana, percebemos que *La peste* exemplifica literariamente essa desconstrução de oposições binárias, uma vez que demonstra claramente, para nos atermos a apenas um dos aspectos neste sentido, que a humanidade abriga-se em paradoxos – não vive apenas um processo de civilidade pós-histórica, pois o caráter da barbárie ainda existe sub-repticiamente nas sociedades hominais, já que, como alega Solerdijsk (2008), os benefícios do Palácio de Cristal nunca chegarão a todos os seres humanos. Assim, a suposta saúde oculta enfermidade, daí a possibilidade de interpretar o uso de epidemias por Camus como gatilho da desconstrução.

O médico e filósofo Canguilhem, em seu *O normal e o patológico*, registra que a própria ciência considera o relativismo do paradoxo entre saúde e enfermidade, asseverando a reflexão derridiana de *différence*. Vejamos:

Não é absurdo considerar o estado patológico como normal, na medida em que exprime uma relação com a normatividade da vida. Seria absurdo, porém, considerar esse normal idêntico ao normal fisiológico, pois trata-se de normas diferentes. Não é a ausência de normalidade que constitui o anormal. Não existe absolutamente vida sem normas de vida, e o estado mórbido é sempre uma certa maneira de viver.

O estado fisiológico identifica-se com o estado são, mais ainda que com o estado normal. É o estado que pode admitir uma mudança para novas normas. **O homem é são, na medida em que é normativo em relação às flutuações de seu meio.** Na nossa opinião, as constantes fisiológicas têm, dentre todas as constantes vitais possíveis, um valor propulsivo. Ao contrário, o estado patológico expressa a redução das normas de vida toleradas pelo ser vivo, a precariedade do normal estabelecido pela doença. As constantes patológicas têm valor repulsivo e estritamente conservador.

A cura é a reconquista de um estado de estabilidade das normas fisiológicas. Ela estará mais próxima da doença ou da saúde na medida em que essa estabilidade estiver mais ou menos aberta a eventuais modificações. **De qualquer modo, nenhuma cura é uma volta à inocência biológica.** Curar é criar para si novas normas de vida, às vezes superiores às antigas. Há uma irreversibilidade da normatividade biológica. (CANGUILHEM, 2009, p. 92, grifos nossos).

Podemos interpretar as epidemias como um *motivo*, ou seja, “uma ideia geral extraliterária” para usarmos termos de Trousson (1988, p. 22). A nosso ver, *La peste* de Albert Camus pode ser lido como expressão particular e limitada do *motivo epidemias*, particularizando, portanto, o referido *motivo em temas*.

Esse processo de conversão de motivo em tema é assim descrito por Trousson:

Quer dizer que há um tema quando um motivo, que aparece como conceito, se fixa, se limita e se define numa ou em várias personagens agindo numa situação específica e quando as personagens e essa situação terão dado origem ao nascimento de uma criação “literária”. (TROUSSON, 1988, p. 20).

Consideramos que *La peste* cristaliza a conversão do motivo epidemias em tema e demonstra bem como a literatura com sua polissemia atua como campo autônomo de pensamento, em especial, ao desconstruir oposições binárias absolutas, demonstrando a validade heurística dos paradoxos, sendo possível tê-la como iluminadora de outros campos autônomos do pensamento, tal como a filosofia.

<sup>6</sup> "Quando um médico dá o seu nome a uma doença, há aí ao mesmo tempo um ato de fé linguística e semiótica muito importante, na medida em que este ato liga um nome e um conjunto de sinais, ou faz com que um nome próprio conote signos". (DELEUZE, 1967, p. 16).

<sup>7</sup> Sade e Masoch são, neste sentido, grandes clínicos? [...] O fato é que Sade e Masoch apresentam-nos quadros inigualáveis de sintomas e signos. [...] Em todo caso, "doentes" ou clínicos, e em ambos ao um só tempo, Sade e Masoch **também são grandes antropólogos, à maneira daqueles que sabem envolver em suas obras toda uma concepção do homem, da cultura e da natureza – grandes artistas, à maneira daqueles que sabem extrair novas formas, e criar novas maneiras de sentir e pensar, toda uma nova linguagem.** (DELEUZE, 1967, p. 16, grifo nosso).

<sup>8</sup> Interrogar a literatura sobre o que ele comporta de ditos já é assumir o risco de não entendê-la!

**E no entanto, pôr-se a questão dos ditos da literatura só pode ser feito a partir deste lugar estranho chamado filosofia!**

A literatura nos diz o que é o mundo e o que somos, **ela nos diz o que outros campos não podem dizer e alça essa dizer através de sua própria forma de dizer.** (NAOUAR, 2013, grifos nossos).

<sup>9</sup> "A literatura, o que nos diz, ela o formula com intenção voltada para as bestas que nós somos".

<sup>10</sup> O que filosoficamente é um "dito" em literatura?

Qual é a validade epistemológica dos "ditos" da literatura?

[Devemos] tentar identificar através da fórmula "os ditos da literatura" sua essência sem tirar sua indeterminação essencial.

**A literatura não é apenas uma série de arranjos textuais, é a formulação de "ditos" que nos mostram a concretude de um mundo, de um tempo, de personagens incomuns.**

**Os "ditos" da literatura permitem libertar as ideias (ou essências) que estavam confinadas neles.**

Deleuze lembra-nos que toda linguagem tem sentido somente se revela um aspecto da condição humana. (NAOUAR, 2013, grifos nossos).

<sup>11</sup> "Se você quer ser filósofo, escreva romances." (CAMUS, 1962, p. 18).

<sup>12</sup> Os "ditos" da literatura visam:

- desconstruir o sistema maior da opinião;
- contestar os esquemas rígidos do pensamento;
- isso permite a emergência de novos estados afetivos.

A criação literária repousa sobre um processo de adesão empática em face do vir a ser.

Esses "devenirs" tornam-se políticos por sua capacidade de minar as formas sociais dominantes. (NAOUAR, 2013).

<sup>13</sup> "arrebatar algo ao caos; lutar contra a opinião e promover um povo a vir".

<sup>14</sup> Os "ditos" da literatura nos fazem enxergar quadros de afetos através dos personagens.

**O personagem está para a literatura assim como o conceito está para a filosofia.**

Os "ditos" da literatura são, assim, um convite contínuo para experimentar modos de vida inéditos. (NAOUAR, 2013, grifo nosso).

<sup>15</sup> Os "ditos" da literatura traçam uma rota de fuga.

Os "ditos" da literatura são mais do que meros falatórios.

Os "ditos" da literatura não se limitam à ficção e ao sentido.

---

**Os “ditos” da literatura são experimentações de transformações do real.**

**Os “ditos” da literatura nos ajudam a desconstruir a experiência ordinária.**

**Os “ditos” da literatura suspendem nossa percepção imediata.**

**Os “ditos” da literatura tornam possível uma ultrapassagem entre o possível e o empírico, entre o que se pode viver e o que se viveu.**

Isso quer dizer que os “ditos” da literatura não delimitam um artefato do mundo...

...Mas uma materialização capaz de expor e de descrever um campo intenso de individuação.

**Só os “ditos” literários propõem movimentos de diferenciação.**

**Só os “ditos” da literatura são capazes de gravar o vir a ser = dinamismos espaço-temporais.** (NAOUAR, 2013, grifos nossos).

<sup>16</sup> Os grandes autores são aqueles que elevam a formulação de “ditos” literários às condições da linguagem.

Os “ditos” da literatura são válidos apenas na medida em que eles conseguem emancipar-se do vivido empiricamente.

“A literatura não é a sua pequena história para si mesma.

Escrever é levar a linguagem aos seus limites = um vir a ser menor como semente de uma nova humanidade.

Os “ditos” da literatura são essas resistências que põem em xeque os efeitos de dominação produzidos pela língua.

(NAOUAR, 2013, grifos nossos).

<sup>17</sup> “O interesse da filosofia por esta ‘verdade da literatura’ é, portanto, o seguinte: relativizar o alcance, a pretensão à verdade dos discursos que os filósofos tomam sobre o mundo, pois seu vetor é essa mesma linguagem cujo domínio sobre o real é tão frágil”. (MATHIEU, 2002, *on-line*).

<sup>18</sup> O regime de pensamento próprio da literatura é fundamentalmente herético. Sob a condição de que o encaremos em suas bruscas mudanças de direção e em suas inflexões nem sempre harmônicas (não em seus efeitos ampliados ou atrasados), ele manifesta uma independência salutar de todas as línguas vernáculas, de todas as *doxa*: as crenças que parasitam a avaliação e a crítica das obras, a formação de ideias políticas ou filosóficas, a relação com a biografia, a tradição antropológica ou filosófica ou filosófica.

#### <sup>19</sup> LABIRINTO

Não haverá nunca uma porta. Estás dentro  
 E o alcácer abarca o universo  
 E não tem nem anverso nem reverso  
 Nem externo muro nem secreto centro.  
 Não esperes que o rigor de teu caminho  
 Que teimosamente se bifurca em outro,  
 Que obstinadamente se bifurca em outro,  
 Tenha fim. É de ferro teu destino  
 Como teu juiz. Não aguardes a investida  
 Do touro que é um homem e cuja estranha  
 Forma plural dá horror à maranha  
 De interminável pedra entretecida.  
 Não existe. Nada esperes. Nem sequer  
 No negro crepúsculo a fera.  
 (Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques)

### 3. “Chamo verdade a tudo o que continua”<sup>20</sup>

Au nom de quoi? J’agis et je porte des jugements sur les actions d’autrui? J’approuve et je désapprouve. Je préfère. Je choisis. Je vote ou je m’abstiens. Je réagis devant tel événement, je reste indifférent devant tel autre. Je vois les autres préférer et rejeter, louer et blâmer, suivre et s’opposer. Je les laisse faire ou je cherche à les influencer. Je me joins à eux ou je reste à l’écart. Au nom de quoi? Par référence à quoi, à quels critères, à quelles valeurs? [...] Au nom de quoi juger l’action meilleure que l’inaction ou encore établir une hiérarchie entre les réflexions?<sup>21</sup> (GROSSER, 1969, p. 11).

Neste capítulo, como alhures já havíamos antecipado, nosso objetivo é registrar considerações sobre a fortuna crítica “clássica” sobre Albert Camus e *La peste*. Com esta proposta, queremos demonstrar que qualquer interpretação atual do autor e da obra em questão precisa considerar a vasta sedimentação de reflexões em torno de um dos mais importantes autores franceses do século XX e de um de seus mais lidos livros.

Esta tarefa que propomos será feita. Mas, antes, consideramos útil transcrever uma constatação que Olivier Todd fez em sua biografia sobre Camus, ao afirmar o que encontrou ao ter acesso a certos documentos do escritor: “Tive o privilégio de ler cartas inéditas ou a sorte de descobri-las: então surgiu um Camus inesperado” (TODD, 1998, p. 14). E, segundo Todd, o próprio Camus parecia em vida, aliás bem próximo do fim da sua breve vida, compreender que havia um trabalho a ser feito para além de suas máscaras: “O que o senhor acha que os críticos franceses negligenciaram em sua obra?”, perguntaram a Camus em 1959. ‘A parte obscura, o que há de cego e instintivo em mim’, respondeu ele. ‘A crítica francesa interessa-se antes de tudo pelas ideias’. (TODD, 1998, p. 14).

Esse raciocínio de Camus nos é bastante caro, porque demonstra o vivo entendimento de que a compreensão de um autor e sua obra pode não ser completamente extenuada, por mais que deles se tenha tratado e até mesmo destratado. Advertência apropriada e necessária numa seção que pretende resgatar

um “espírito” geral do que de Camus se falou e numa dissertação que pretende ir ao encontro da confirmação de que tal autor e sua obra não se exauriram com o tempo e podem até mesmo suscitar outras interpretações.

Se uma obra não se exaure, ela permanece de alguma forma a suscitar uma visão válida sob a ótica de quem a lê, como um prisma que ainda consegue refratar a luz numa nuance inquietante. Camus afirmara certa vez: “chamo verdade a tudo o que continua” (TODD, 1998, p. 773). E o mundo parece confirmar essa máxima a respeito do escritor e de sua obra, ao demonstrar que muitas das problemáticas de que o autor tratou insistem em continuar, como o absurdo personificado na pena de morte. Por ocasião do centenário de nascimento de Camus em 2013, artigo assinado de *Le Figaro* fazia alusão a essa “continuidade”, questionando se hoje Camus é melhor compreendido do que fora outrora:

Aujourd’hui, l’entendons-nous mieux? Alors que les plus hautes autorités de l’État ont déjà évoqué pour lui le Panthéon, suscitant la polémique, la question est posée et l’est légitimement si l’on songe à la présence fervente de Camus dans le débat public. Identités nationales et culturelles, choc des civilisations, mondes méditerranéens, peurs millénaires, populations migrantes: notre monde ressemble aux livres qu’Albert Camus n’a pas eu le temps d’écrire. À ceux que Matthew Eric Wrinkles a eus le temps de lire. Wrinkles avait 49 ans. Il a été exécuté le 11 décembre dernier, dans une prison de l’Indiana, reconnu coupable d’un triple meurtre commis quinze ans auparavant. Avant d’emprunter le couloir de la mort, il n’a laissé qu’un mot, sur lequel était écrit: «Tuer un homme au paroxysme de la passion est compréhensible. Le faire tuer par quelqu’un d’autre de façon calme et réfléchie (...) est incompréhensible.» Une citation de Camus. Qui l’a tué? Nous interrogions-nous. Mauvaise question. De quelque côté que se tournent aujourd’hui nos regards, tout clame avec une absolue certitude la même bonne nouvelle: Camus est vivant.<sup>22</sup> (MONY, 2013, grifo nosso).

Camus está vivo. Talvez ou certamente porque soube, parafraseando o que disse Alfred Grosser na epígrafe deste capítulo, “au nom de quoi écrire”<sup>23</sup>. Por ter julgado a ação de escrever – jornalismo, teatro, literatura, ensaio – melhor do que a inação. Por ter escolhido dar voz aos Sísifos sem voz e por estes perdurarem cotidianamente a refazer-se na dinâmica de quem encarna esta constatação: “Le bonheur lui aussi est une longue patience. Et le temps, c'est le besoin d'argent qui

nous le vole. Le temps s'achète. Tout s'achète.” (CAMUS, 1962, p. 72, fragment pour *La Mort heureuse*)<sup>24</sup>.

### 3.1 De Albert a Camus

“La misère m’empêcha de croire que tout est bien sous le soleil et dans l’histoire; le soleil m’apprit que l’histoire n’est pas tout.”<sup>25</sup> (CAMUS, 1958b, p. 11). Importa-nos, neste subtópico, tentar captar algo da biografia de Camus que nos ajude a compreender como o homem e o escritor se desenvolveram. A frase que usamos como “frontispício” nos ajuda, a um só tempo, a compreender como a origem e a vivência em tal contexto levaram Camus a certa sensibilidade sobre o mundo.

Para tanto, além de biografias escritas, temos a felicidade de contar com a publicação de *Le premier homme*, livro inacabado, cujos manuscritos foram encontrados com Camus, em meio aos destroços do acidente automobilístico que o matou. Espécie de romance autobiográfico, cuja intenção o escritor chegou a registrar em nota sobre o projeto: “En somme, je vais parler de ceux que j’aimais”<sup>26</sup> (CAMUS, 1994, nota do editor inscrita na quarta capa).

Infelizmente, *Le premier homme* vai até “apenas” as recordações da adolescência. Não há, portanto, nas páginas que o autor pôde escrever, referências, por exemplo, à tuberculose contraída aos 17 anos, nem sua atuação na Resistência Francesa durante a Segunda Guerra Mundial. Grafamos “apenas” entre aspas, porque o que ficou escrito é de uma riqueza tocante, uma vez que, naquelas páginas, podemos ver, mais que um escritor, como um ser humano com sensibilidade especial construiu-se a si mesmo, além dos lances do destino que alteram uma trajetória humana, permitindo que um homem de convicções pudesse ser capaz de falar ao mundo.

Pretendemos, portanto, cerzir considerações sobre a biografia do escritor, utilizando extratos de *Le premier homme* e de relatos biográficos, sobretudo, a biografia de Olivier Todd (1998), considerada por muitos, a mais completa já escrita sobre o autor.

Na quarta capa da publicação de *Le premier homme* feita pela Gallimard, lemos uma nota do editor que demonstra a preciosidade do livro para se entender como Albert viria a tornar-se Camus:

Pour commencer, il avait jeté les bases de ce qui serait le récit de l'enfance de son « premier homme ». Cette rédaction initiale a un caractère autobiographique qui aurait sûrement disparu dans la version définitive du roman. Mais c'est justement ce côté autobiographique qui est précieux aujourd'hui. Camus y rapporte, avec mille détails inconnus, la naissance dans l'Est sauvage de l'Algérie. L'absence du père, tué dès le début de la Première Guerre, de sorte que le fils sera « le premier homme ». Les jours de l'enfance à Belcourt, le « quartier pauvre » d'Alger, dans un milieu démunis, illettré. Les joies des humbles. L'école, l'intervention miraculeuse de l'instituteur pour que l'enfant poursuive ses études, tout un petit monde, tantôt drôle et chaleureux, tantôt cruel, et des personnages faits d'amour, comme sa mère, toujours silencieuse. **Ces tableaux ne forment pas seulement une histoire colorée, mais aussi une confession qui bouleverse.** Après avoir lu ces pages, on voit apparaître les racines de ce qui fera la personnalité de Camus, sa sensibilité, la genèse de sa pensée, les raisons de son engagement. Pourquoi, toute sa vie, il aura voulu parler au nom de ceux à qui la pensée est refusée.<sup>27</sup> (CAMUS, 1994, nota do editor inscrita na quarta capa; o grifo é nosso).

Nascido em Mondovi, Argélia, em 7 de novembro de 1913. *Pied-noir*, filho de Lucien Camus, um trabalhador agrícola descendente dos primeiros franceses que chegaram à Argélia, “nem colono, nem proprietário, mas assalariado” (TODD, 1998, p. 17), morto durante a Primeira Guerra Mundial. Do pai só viera a conhecer uma fotografia e algumas anedotas, como, por exemplo, sua aversão diante de uma execução capital. “Primeiro homem na vida de seus filhos, foi o que eles menos conheciam. [...] Albert, o filho, e Lucien, o pai, viveram juntos oito meses” (TODD, 1998, p. 25). Já a mãe de Albert Camus sequer sabia ler. Albert morava com a avó, a mãe, um irmão e dois tios.

Uma origem humilde, inicialmente longe das letras – “não há um só livro em casa. O tio Étienne e seu irmão olham as fotografias e os desenhos nos jornais” (TODD, 1998, p. 35). Ao menos, longe daquelas letras escritas em papel, em livros, mas não das que figuradamente estão gravadas na vida em ação, nas pessoas, no mundo com sua dinâmica que nunca para, ainda que seja uma repetição cotidiana de hábitos. Trata-se de alguém que lia o mundo com toda a pujança de um sol não metropolitano, mas mediterrâneo em essência, antes mesmo de interpretá-lo pelos

vieses da *intelligentsia* europeia, a que só mais tarde teria acesso. Imaginemos o menino Albert pelas ruas de Belcourt: “C'est à Alger, dans le quartier populaire de Belcourt, qu'Albert Camus passe son enfance et son adolescence, marquées par la pauvreté matérielle de sa famille et par la présence éclatante du soleil méditerranéen”<sup>28</sup>. (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 141).

Olivier Todd traça um bom perfil de como era a vida material dos Camus, quando Albert tinha em torno de oito anos em 1921. Sua mãe, Catherine Hélène, por ser viúva de soldado morto em guerra, recebia uma parca pensão vitalícia:

800 francos por ano e, para cada um de seus [dois] filhos, 300 francos até completarem 18 anos. [...] Uma empregada doméstica ganha então 1.000 francos por ano, um mineiro 5.000. O quilo de pão custa 1,22 franco, o bife 13,62 francos. Em casa dos Sintès-Camus, “compram-se as coisas em pequenas quantidades: meia libra de açúcar, meio quarto de manteiga, cinco cêntimos de queijo ralado” (TODD, 1998, p. 27, o depoimento entre aspas foi retirado do livro *Le premier homme*).

Nesta dinâmica primeva de sua vida, chama a atenção a figura de sua mãe de origem espanhola, antípoda da avó materna, com quem também moravam:

Morena miúda, olhos tristes, ela foi uma criança delicada. Parcialmente surda, não sabe escrever nem ler, exceto os lábios, quando falam de frente para ela. Entre as mulheres de sua geração, cerca de uma em cada cinco é analfabeto. Alguns acham que ela é muda, ou *caccio*, retardada. Para outros, sofre as sequelas de uma meningite mal curada. Albert acha que ela é parcialmente surda, com um distúrbio de fala, em consequência de uma febre tifoide ou um tifo, e lhe mostra como assinar os documentos oficiais. Para outros, ainda, Catherine Hélène teve uma comoção cerebral quando lhe anunciaram a morte do marido. Seu vocabulário é sumário. Ela passa por cima das palavras, pronuncia os s e os x chiados, diz “cucu” em vez de cuscuz, agita as mãos para se expressar, junta-as para dizer de um homem e de uma mulher: esses dois estão juntos. (TODD, 1998, p. 28).

O que podemos pensar de um filho, órfão de pai, que ama uma mãe que não consegue se expressar bem? Como se sentia ao conviver com um ser tão marcante na vida de qualquer pessoa em formação, mas que guardava um paradoxo – segundo Todd (1998, p. 28), ela era, ao mesmo tempo, “presente e distante”? Certamente, essa experiência infantil marcaria profundamente a vontade do futuro escritor de falar pelos que não podem falar. Lévi-Valensi nos dá uma importante

indicação nesse sentido: “À sa mère, qui pense et parle difficilement, et « qui ne savait même pas lire », le lie « toute sa sensibilité ». On peut penser que le désir et la volonté d'être écrivain, qu'il reconnaît très tôt en lui-même, ont tenté de répondre à cette absence et à ce silence”<sup>29</sup> (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 141).

Mas é a escola primária e a figura de um professor, Monsieur Louis Germain – “um segundo pai para Albert – ou o primeiro” (TODD, 1998, p. 33) – que vão determinar um caminho de superação de um destino não muito auspicioso se se conservasse preso à dinâmica social de onde provinha. O papel de Germain foi tão determinante na vida de Camus que é ao professor primário a quem dedicará o Prêmio Nobel de Literatura, recebido em 1957. E, em carta, datada de 19 de novembro de 1957, apenas alguns dias após a premiação em Estocolmo, dirá ao antigo mestre:

On vient de me faire un bien trop grand honneur, que je n'ai ni recherché ni sollicité. Mais quand j'en ai appris la nouvelle, ma première pensée, après ma mère, a été pour vous. Sans vous, sans cette main affectueuse que vous avez tendue au petit enfant pauvre que j'étais, sans votre enseignement, et votre exemple, rien de tout cela ne serait arrivé. Je ne me fais pas un monde de cette sorte d'honneur. Mais celui-là est du moins une occasion pour vous dire ce que vous avez été, et êtes toujours pour moi, et pour vous assurer que vos efforts, votre travail et le cœur généreux que vous y mettiez sont toujours vivants chez un de vos petits écoliers qui, malgré l'âge, n'a pas cessé d'être votre reconnaissant élève.<sup>30</sup> (CAMUS, 1994, p. 274).

Não seria para menos. Segundo Todd (1998), Germain via em Albert um aluno com potencial para prosseguir nos estudos, ingressando no Liceu. Mas havia um grande problema: além de a família não poder arcar com os custos de tamanha empreitada, o desejo da avó de Camus era de que ele largasse os estudos e passasse a trabalhar como o irmão para colaborar com o restrito orçamento doméstico. Foi graças à insistência do mestre junto à família que Camus pôde se candidatar a uma bolsa. Mas restava o desafio de se preparar para o teste, tarefa para a qual Germain também foi um abnegado incentivador: “Albert é bom, sobretudo em francês. Durante um segundo semestre, já em janeiro de 1924, Germain, separado da mulher, dá duas horas por dia de aulas particulares gratuitas a quatro alunos, entre eles, Albert, primeiro da sua classe em dezembro.” (TODD, 1998, p. 35).

O relato, em *Le premier homme*, do resultado da empreitada é simplesmente emocionante, por revelar o quanto aquele momento ligaria Camus para sempre ao professor idealista e abnegado e mudaria sua vida, dando ao menino a oportunidade de conhecer um mundo novo, sem que perdesse a ligação com suas origens:

Deux jours après [o exame], ils étaient encore tous les cinq devant la petite porte à dix heures du matin. La porte s'ouvrit et l'appariteur lut à nouveau une liste beaucoup plus courte qui était cette fois celle des élus. Dans le brouhaha, Jacques [nome da personagem que, na verdade, representa o próprio Camus] n'entendit pas son nom. Mais il reçut une joyeuse claqué sur la nuque et entendit M. Bernard [personagem que representa M. Germain] lui dire : « Bravo, moustique. Tu es reçu. » [...] Et Jacques ne savait plus où il était, ni ce qui arrivait, ils revenaient tous les quatre en tramway, « j'irai voir vos parents, disait M. Bernard, je passe d'abord chez Cormery [na verdade, os Sintès-Camus] puisqu'il est le plus proche », et dans la pauvre salle à manger maintenant pleine de femmes où se tenaient sa grand-mère, sa mère, qui avait pris un jour de congé à cette occasion, et les femmes Masson leurs voisines, il se tenait contre le flanc de son maître, respirant une dernière fois l'odeur d'eau de Cologne, collé contre la tiédeur chaleureuse de ce corps solide, et la grand-mère rayonnait devant les voisines. « Merci, Monsieur Bernard, merci », disait-elle pendant que M. Bernard caressait la tête de l'enfant. « **Tu n'as plus besoin de moi, disait-il, tu auras des maîtres plus savants. Mais tu sais où je suis, viens me voir si tu as besoin que je t'aide.** » Il partait et Jacques restait seul, perdu au milieu de ces femmes, **puis il se précipitait à la fenêtre, regardant son maître qui le saluait une dernière fois et qui le laissait désormais seul**, et, au lieu de la joie du succès, une immense peine d'enfant lui tordait le cœur, comme s'il savait d'avance qu'il venait par ce succès d'être arraché au monde innocent et chaleureux des pauvres, monde refermé sur lui-même comme une île dans la société mais où la misère tient lieu de famille et de solidarité, pour être jeté dans un monde inconnu, qui n'était plus le sien, où il ne pouvait croire que les maîtres fussent plus savants que celui-là dont le cœur savait tout, et il devrait désormais apprendre, comprendre sans aide, devenir un homme enfin sans le secours du seul homme qui lui avait porté secours, grandir et s'élever seul enfin, au prix le plus cher.<sup>31</sup> (CAMUS, 1994, p. 145, grifos nossos).

Ficariam as lembranças escolares e de vida que aquele verdadeiro mestre gravou no aluno:

Dans la classe de M. Germain, pour la première fois ils sentaient qu'ils existaient et qu'ils étaient l'objet de la plus haute considération: on les jugeait dignes de découvrir le monde. Et même leur maître ne se vouait pas seulement à leur apprendre ce qu'il était payé pour leur enseigner, il les accueillait avec simplicité dans sa vie personnelle, il

la vivait avec eux, leur racontant son enfance et l'histoire d'enfants qu'il avait connus, leur exposait ses points de vue, non point ses idées, car il était par exemple anticlérical comme beaucoup de ses confrères et n'avait jamais en classe un seul mot contre la religion, ni contre rien de ce qui pouvait être l'objet d'un choix ou d'une conviction, mais il n'en condamnait qu'avec plus de force ce qui ne souffrait pas de discussion, le vol, la délation, l'indélicatesse, la malpropreté.

Mais surtout il leur parlait de la guerre encore toute proche et qu'il avait faite pendant quatre ans, des souffrances des soldats, de leur courage, de leur patience et du bonheur de l'armistice.<sup>32</sup> (CAMUS, 1994, p. 125).

A vida no liceu ressignificaria a percepção do mundo de sua infância, mas de uma vez, aliás: "Au lycée, le boursier, pupille de la nation, découvre qu'il est pauvre. Avant, il l'ignorait, parce qu'à l'école communale de Belcourt tout le monde était misérable. Il a honte, puis honte d'avoir eu honte."<sup>33</sup> (GRENIER, 1987, p. 6).

Mas, desde cedo, o menino Albert ostentaria percepções que seriam marcas do homem de letras e opinião Camus. Uma passagem de *Le premier homme* é emblemática nesse sentido. Durante uma enfadonha aula de catecismo, o menino fora castigado por um gracejo inapropriado, mas demonstrou uma característica de espírito que, segundo o adulto que se tornaria, desde então já era consciente:

Quand un autre enfant récitait, il rêvait, bayait aux corneilles ou grimaçait avec ses camarades. C'est une de ces grimaces que le grand curé surprit un jour, et, croyant qu'elle lui était adressée, jugea bon de faire respecter le caractère sacré dont il était investi, appela Jacques [Camus] devant toute l'assemblée des enfants, et là, de sa longue main osseuse, sans autre explication, le gifla à toute volée. Jacques sous la force du coup faillit tomber. « Va à ta place, maintenant », dit le curé. **L'enfant le regarda, sans une larme (et toute sa vie ce fut la bonté et l'amour qui le firent pleurer, jamais le mal ou la persécution qui renforçaient son coeur et sa décision au contraire)**, et regagna son banc. La partie gauche de son visage brûlait, il avait un goût de sang dans la bouche. Du bout de la langue, il découvrit que l'intérieur de la joue s'était ouvert sous le coup et saignait. Il avala son sang.<sup>34</sup> (CAMUS, 1994, p. 141, grifo nosso).

Esse espírito aguerrido contra a injustiça encontraria desafios como liceano, mas também terreno fértil para se desenvolver cada vez mais e conhecer as letras e, em especial, a literatura e a filosofia. Até mesmo a alegria de jogar futebol. E fazer amizades, mesmo com aqueles mais afortunados que ele, pois estava "ao lado dos filhos daqueles que dirigem, comandam, empregam, governam em Argel (TODD,

1998, p. 40). Nos estudos não enfrenta grandes dificuldades, mas socialmente alguns constrangimentos por sua origem humilde. Nas férias, Camus tem suas primeiras experiências empregatícias, com funções temporárias, como, por exemplo, agente marítimo. Passa a conviver com um tio, Gustave Acault, açougueiro, que tem uma vida material mais confortável e é para o sobrinho uma espécie de pai. Outro mestre, como no primário, passaria a ter papel importante na trajetória de Camus: Jean Grenier, professor de filosofia, que, como M. Germain, tem especial apreço pelo pupilo de origem pobre, em quem percebe potencialidades. Camus também começa experiências, ainda que titubeantes, de escrita em publicações estudantis, como a revista *Sud*.

Entretanto, em dezembro de 1930, aos 17 anos, aconteceria algo que marcaria a vida de Camus para sempre, por nunca mais conseguir livrar-se completamente do problema: diagnóstico de tuberculose. “Il découvre charnellement la condition mortelle de l’homme, et la solitude. La même année – en 1930 – il découvre aussi la philosophie, grâce à Jean Grenier, et, bientôt, ‘l’envie d’être écrivain”<sup>35</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 145). Ele é internado e passa por um pneumotórax aliviador:

Camus respira bastante bem. Passa, segundo os médicos, da apneia angustiante à eupneia aliviadora. Sofrimentos, imobilização, meses de renúncia ao liceu parecem de início uma grande desvantagem. Mas ele quer reviver, apesar de um pulmão neutralizado, “rendido” pelos pneumotórax. Aferra-se a seu gosto pelo sol e pelos estudos. A que poderia se ancorar? Deus? Não crê Nele. O repouso força-o a uma aventura mais rica. Camus encontra Gide e seu *Amyntas*. A juventude argeliana culta fará dele uma bíblia. Tuberculoso, Gide buscou forças através da doença [...] (TODD, 1998, p. 51).

Voltaria quase um ano após ao Liceu, em outubro de 1931. Pouco tempo depois, obtém seu *baccalauréat*. “Com o *bac* no bolso, Camus fez duas perguntas a Grenier: ele tem possibilidade de prosseguir os estudos de filosofia? Tem possibilidade de escrever ‘coisas’ dignas de serem publicadas? Grenier incentiva o jovem.” (TODD. 1998, p. 54).

Nota-se na biografia de Camus, desde cedo, seu engajamento contra o fascismo, por exemplo, sua adesão ao movimento pacifista Amsterdam-Pleyel, criado em 1933 (LÉVI-VALENSI, 1991). De 1935 a 1937, filia-se ao Partido Comunista “pour des raisons plus sentimentales que doctrinales”<sup>36</sup> (LÉVI-VALENSI,

1991, p. 147). No início da Segunda Guerra Mundial, tenta alistamento, não por belicismo, mas por solidariedade (LÉVI-VALENSI, 1991).

Após militância jornalística na Argélia, perde o emprego por conta da perseguição da censura e vai para a França, onde passará a ter ativa atuação na imprensa de Paris. Lá, adere ao movimento de resistência *Combat*, passando a escrever para o jornal de mesmo nome. Ao final da guerra, foi um dos poucos a denunciar o horror das bombas atômicas detonadas pelos norte-americanos sobre Hiroshima e Nagasaki, que mataram milhares de civis e deixaram sequelas irreversíveis sobre tantas outras pessoas (LÉVI-VALENSI, 1991).

Na França, passa a frequentar a alta intelectualidade do país, tornando-se amigo de grandes nomes como Jean-Paul Sartre, com quem romperia anos mais tarde por questões de incompatibilidade ideológica, sobretudo porque “Camus affirmait son refus de tous les totalitarismes, et des ‘utopies absolues’”<sup>37</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 150), não admitindo, por exemplo, atrocidades cometidas em nome de um ideal socialista.

Em 1957, já consagrado como um dos mais importantes escritores franceses de sua geração, com livros de grande sucesso como *L'Étranger* e *La peste*, recebe o Prêmio Nobel de Literatura. Em um dos seus *Discours de Suède*, lido em 14 de dezembro de 1957, por ocasião da honraria, declara, como quem antevia que os problemas daquele momento, de algum modo, perdurariam nas décadas vindouras, o que tornaria sua obra atual por muito tempo:

Contrairement au préjugé courant, si quelqu'un n'a pas droit à la solitude, c'est justement l'artiste. L'art ne peut pas être un monologue. L'artiste solitaire et inconnu lui-même, quand il en appelle à la postérité, ne fait rien d'autre que réaffirmer sa vocation profonde. **Jugeant le dialogue impossible avec des contemporains sourds ou distraits, il en appelle à un dialogue plus nombreux, avec les générations.**<sup>38</sup> (CAMUS, 1958a, p. 21, grifo nosso).

No prefácio da reedição de *L'envers et l'endroit*, em 1958, “il s'y affirme comme un artiste, qui s'efforce d'éditer un langage et de faire vivre des mythes”<sup>39</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 152). Então, acumula uma obra considerável na literatura, no teatro, na ensaística e no jornalismo. Mas o menino Albert morre com apenas 47 anos, já como Camus, em 4 de janeiro de 1960, num acidente automobilístico.

### 3.2 «C'est même là où le secret commence»<sup>40</sup>

“Théâtre, romans, essais: Camus a diversifié les genres pour mieux déployer sa pensée de l'absurde. Cette variété d'approche n'as pas toujours été bien comprise”<sup>41</sup> (REY, 2010, p. 19).

Eis aí um bom resumo inicial para referirmo-nos ao conjunto da obra de Camus e ao modo como sobre ela se sedimentou uma fortuna crítica ao longo do tempo. Neste subtópico, pretendemos registrar alguns vieses através dos quais a obra camusiana tem sido interpretada. Contudo, outra lembrança de Rey a tal respeito também parece bastante oportuna, por demonstrar uma certa atitude de não interferência de Camus diante da interpretação de sua obra e o inevitável desvelamento de outros sentidos enxergados pelos olhos alheios:

Camus n'as jamais dicté le sens qu'on devait donner à ses ouvrages – sauf pour regretter qu'on en ait sous-estimé l'humeur et l'ironie. Ainsi n'avait-il pas prévu que le meurtre d'un arabe par Meursault deviendrait une fable de la colonisation, mais on ne trahit pas *L'Étranger* en le lisant sous cet éclairage.<sup>42</sup> (REY, 2010, p. 21).

Já o verbete *CAMUS Albert* escrito no *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française* (da Laffont-Bompiani) também chama a atenção para um caráter simbólico no conjunto da obra do escritor que ainda ofereceria campo a ser interpretado e uma consequente abertura de interpretação:

À travers la diversité des genres – essais, romans, théâtre –, au moyen d'un langage apparemment classique, **recourant le plus souvent à un réalisme symbolique qui est loin d'avoir livré tous ses secrets**, l'oeuvre de Camus continue de proposer ses interrogations sur le scandale du mal, sur la grandeur et la misère de l'homme contemporain, pris dans les fureurs de l'histoire, aspirant, sans illusions, à la beauté, à la paix, à l'innocence, à la justice. Témoignant d'un humanisme lucide, elle donne à l'absurde, à la révolte, à la passion de vivre, à la conscience des limites et de la mort, la forme et le sens d'une mythologie du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>43</sup> (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 142, grifo nosso).

Acreditamos que abordar as ideias defendidas em *L'Homme révolté* é um bom caminho para entender o espírito da obra e da ação de Albert Camus. Esta obra em especial consolida ideias e posições do escritor-pensador que desfilam por

susas produções nos diferentes gêneros em que atuou, mas não só aí: também na ação prática que exerceu no mundo, comprometendo-se com as grandes questões do seu tempo, de tal modo que se pode afirmar que Camus:

[...] viveu com rara integridade as suas ideias. Suas teses intelectuais serviram para orientar uma participação lúcida na vida política e na cultura de sua época. Essa fidelidade às ideias ao engajar-se na ação histórica fez com que seus contemporâneos chamassem-no “a consciência de sua geração”. (BARRETO ([1971], p. 116).

Importa-nos, portanto, a partir deste ponto, trazer a lume os conceitos-chave que têm sido atribuídos à obra de Camus. Barreto ([1971]) aponta alguns: a ênfase na responsabilidade humana, a retomada da tradição da revolta, o absurdo e a felicidade. O estudioso afirma ser Camus membro de uma “geração deserdada”, marcada pela experiência inolvidável do testemunho concreto da derrocada dos valores ocidentais e pela consequente busca por novos valores a partir da experiência com o absurdo (experimentado, sobretudo, pelos terrores das duas Guerras Mundiais e suas consequências político-ideológicas). Tal geração desenvolveu uma “literatura da revolta”, caracterizada, dentre outros aspectos, pela eliminação da diferença entre bem e mal (a vida humana parece ilógica e os personagens são marcados por ambiguidades morais); e pelo abandono da abstração (preocupação em descrever o mundo como realmente ele é e não como deveria ser).

Outras forças motrizes na obra de Camus podem ser apontadas:

Les « noces » avec le monde, et le difficile «métier de vivre» [...] ; l'innocence primordiale de l'être ; son désir d'échapper à la culpabilité at au jugement, sa condamnation ; l' « amour de vivre » et le « désespoir de vivre » ; ou encore une certaine manière de concevoir « l'ordre d'un style appliqué au désordre d'un temps ». ou d'une morale.<sup>44</sup> (LÉVI-VALENSI, 1970, p. 13-14).

Na obra de Camus, segundo Barreto ([1971], p. 42), “a felicidade consistirá na luta constante contra o absurdo da experiência humana”. O absurdo representará um dilema a ser resolvido, à primeira vista, ou pela fé, ou pelo suicídio, e é assim definido:

A obra camusiana pode ser considerada como um pensar prático sobre a existência. Mesmo quando deseja ser lógico, escreve sempre animado por uma constante força emocional. Daí o conceito de absurdo não ser uma “coisa em si mesma”, mas o confronto entre duas coisas diferentes – a existência e a inteligência individual. O absurdo não aparece como algo absoluto e universal, mas uma relação eminentemente pessoal. Camus definiu o absurdo como sendo o confronto da irracionalidade do mundo com o desejo de clareza e racionalidade que se encontra no homem. O absurdo depende, por conseguinte, tanto do homem como do mundo. Não é uma criação mental, nem uma realidade física. É uma relação entre inteligência e cosmos. (BARRETO, [1971], p. 47).

No entanto, o absurdo não pode ser resolvido nem pelo suicídio nem pelo assassinato, pois a vida é indispensável para que o absurdo seja conhecido pelo homem (BARRETO, [1971]). Mas cabe uma importante diferenciação entre o absurdo camusiano e o sartriano, além de desvincular Camus do conceito mais amplo de existencialismo:

É preciso notar que o absurdo camusiano é diferente do absurdo sartriano. O próprio Sartre comentou sobre os diferentes significados da palavra “absurdo” em sua obra e na de Camus: “A filosofia de Camus é uma filosofia do absurdo. Para ele o absurdo nasce da relação entre o homem e o mundo, entre as exigências racionais do homem e a irracionalidade do mundo. Os temas que ele deduz daí são aqueles do pessimismo clássico. Não reconheço o absurdo no sentido do escândalo e desilusão que ele lhe atribui. O que eu chamo de absurdo é algo muito diferente: é a contingência universal de ser o que é, mas que não é a base de seu ser; o absurdo é a injustificável e primordial qualidade da existência”. A diferença está no tipo de obra de cada um. Sartre criou uma filosofia existencialista, enquanto Camus faz um tratamento existencial do problema do absurdo.

Por sua vez, Camus disse que “Le Mythe de Sisyphe” foi escrito contra as teses da filosofia existencialista. Classificá-lo como existencialista é alargar um pouco o conceito de existencialismo para aplicá-lo a todos os escritores que colocam o problema da existência como fundamental em suas obras. (BARRETO, [1971], p. 46).

Sobre a escrita romanesca, Camus acreditava na força de ligação da narrativa com o real, tanto que assim se expressou em *L'homme révolté*: “La vraie création romanesque [...] utilise le réel et n'utilise que lui, avec sa chaleur et son sang, ses passions ou ses cris. Simplement, elle y ajoute quelque chose qui le transfigure.”<sup>45</sup> (CAMUS, 1951, p. 280). Essa correspondência, de fato, é bastante evidente em suas narrativas mais lidas: *L'Étranger* e *La peste*. Em tais obras, como em geral fez o autor no conjunto de sua produção, fica evidente que o amor de viver

encontra obstáculos contra os quais não cabe calar, em especial o escritor, aquele capaz de dar voz aos que não podem falar. Jean Grenier evidencia essa característica da obra camusiana:

Par malheur l'amour de la vie trouve un obstacle puissant dans la société et dans toutes les formes de tyrannie que celle-ci invente pour assujettir l'individu. La joie de vivre elle-même en est empoisonnée. Les hommes dont parle Camus en ont à peine conscience, mais lui le ressent très douloureusement parce que tout intellectuel a forcément l'idée d'un Paradis perdu. Aussi exprime-t-il mieux la douleur de vivre que le plaisir: la douleur est l'ombre qui mesure la grandeur du plaisir qui nous est réfusé.<sup>46</sup> (GRENIER, 1970, p. 37).

A consequência principal dessa lucidez é a revolta, que pode ser política ou metafísica. Para Camus, a revolta provoca muito mais do que o ímpeto por uma revolução sociopolítica, que para o autor seria uma ilusão que na verdade abafa a verdadeira revolta:

A ilusão da revolução está no fato de que ela por sua própria natureza procura o absoluto e, quando chega ao poder, este absoluto, já definido e estabelecido, não admite contestação. Na história das revoluções, existem, por exemplo, sempre duas palavras – justiça e liberdade – que se encontram unidas. O processo revolucionário termina inexoravelmente lançando uma contra a outra. As conquistas revolucionárias acabam por negar a solidariedade e a contestação, que dão origem ao movimento da revolta. Para conquistar o absoluto é necessário sacrificar o indivíduo. A revolução fracassa na medida em que o seu dinamismo interno elimina a crítica e quebra, por seus atos, os laços de solidariedade. A revolução, ao realizar-se historicamente, diz Camus, perde-se no silêncio ou na mentira. O primeiro consegue-se pela violência; a segunda é a arma do realismo político para justificar a iniquidade. (BARRETO, [1971], p. 73).

Camus parecia entender muito bem que a dinâmica das revoluções, em vez de felicidade e solidariedade entre os indivíduos, levaria a totalitarismos que apenas mudariam de nome a cada experiência histórica. Certamente vêm daí suas reservas em relação à experiência soviética com o socialismo. Nada mais natural, em se tratando de alguém que viu de perto a experiência do totalitarismo nazifascista. Para ele, a lógica da revolta autêntica é inversa: em vez de partir de uma teoria prévia que se tentará pôr em prática forçosamente, deve-se compreender que se trata de um “movimento que leva da experiência histórica à ideia”, pois “a teoria da revolta vem

depois da vivência de uma situação injusta, que lhe fornecerá dados sobre os quais ela será construída" (BARRETO, [1971], p. 73).

O uso inautêntico da revolta pode gerar deturpações funestas. Por exemplo, segundo Camus, "o niilismo de Nietzsche tinha uma intenção pura, mas foi letal em seus efeitos", já que o nazismo foi "inspirado na obra de Nietzsche em virtude de interpretações errôneas e maliciosas" (BARRETO, [1971], p. 78). Outro exemplo, foi a derrocada da prática comunista como profunda traição à natureza original da revolta (BARRETO, [1971]). Allain Finkielkraut, em entrevista a Bernard Fauconnier (2010, p. 25), sobre essa percepção, lembra que:

Camus lie revolte et mesure, ce qui le conduit à une critique de la révolution au nom de la révolte authentique: le refus de voir l'homme traité en chose, en objet exclusivement historique. Cela va au-delà du simple constat sur l'échec des régimes totalitaires: cela met en jeu des impulsions fondamentales de la modernité.<sup>47</sup>

Na sequência da mesma entrevista, Olivier Todd completa o pensamento do colega ao afirmar: "Ce n'était pas seulement la révolution bolchevique que Camus mettait en cause, mais aussi l'idée même de révolution, la révolte justifiée"<sup>48</sup> (FAUCONNIER, 2010, p. 25).

Mas como seria a verdadeira e autêntica revolta para Camus? A revolta metafísica:

O revoltado ao protestar contra a morte não está defendendo a sua vida de forma egoística, mas deseja saber as razões que o levam a viver. Delineia-se nessa situação um problema moral. A presença do mal na vida humana torna-se o ponto de referência da revolta metafísica. O mal aqui considerado é o mal metafísico, que consiste na simples imperfeição. O revoltado metafísico procura descobrir as causas da imperfeição humana. O fato de uma criança sofrer não é revoltante em si; o que é revoltante é ela sofrer sem razão. A revolta é, em última análise, a busca inconsciente de uma moral. [...] A revolução é a consequência lógica da revolução metafísica. Também irá acontecer no movimento revolucionário a mesma luta entre os valores da revolta, que afirmam o homem, e aquilo que o nega. O espírito revolucionário mais autêntico é defensor daquela parte do homem que não quer se dobrar. Camus examina a realização dessas ideias sob a forma de revolução política, que ele chama de "revolta histórica". (BARRETO, [1971], p. 82-83).

E a arte teria papel fundamental nessa tarefa, pois a revolta é um ato criativo como o ato de criação artística. Na verdade, para Camus, a criação artística é a forma mais comprometida da revolta, pois está fora da História. A arte sem

compromisso político impediria a História de se transformar no absoluto, no totalitarismo (BARRETO, [1971]). E para Camus existe um artista em cada homem e a arte seria capaz de ensinar “que o homem não vive somente na história”, sendo possível encontrar “uma razão na ordem natural” (BARRETO, [1971], p. 107).

Outro aspecto fundamental da revolta é a defesa por Camus de uma “philosophie des limites”, na qual prepondera um compromisso de não violência e um espírito de moderação. A ação do revoltado deveria ser limitada e relativa, o que tornaria qualquer dogmatismo injustificado. A filosofia de limites serviria, assim, para conservar a autenticidade da revolta, moderação inspirada no pensamento grego (BARRETO, [1971]). “La vieille Némésis des grecs”<sup>49</sup> (GRENIER, 2010, p. 43).

Diante da escalada de movimentos terroristas, que se passou a ver com ainda mais frequência no século XXI, o espírito de não violência e de moderação da filosofia de limites de Camus parece rediviva, ainda mais quando os papéis de vítimas e algozes parecem intercambiáveis. Assim raciocina Salas (2010, p. 62; 63):

Au-delà des positions conjoncturelles qui furent les siennes face à ces événements, l'analyse de la violence politique qui traverse son oeuvre entière mérite d'être révisée. Inaudible en son temps, celle-ci retrouve une singulière acuité pour nous qui sommes confrontés à la radicalité d'un terrorisme à l'échelle mondiale. [...] Camus [...] suggère que la violence ne doit pas tenir lieu de ligne politique; elle doit rester un moyen de lutte, parmi d'autres, à la foi provisoire et contrôlé, [du contraire] « chacun s'autorise du crime de l'autre pour aller plus avant ». <sup>50</sup>

Há também que se considerar pontos críticos apontados no pensamento, na obra e na ação de Camus. Uma das mais contundentes é a de Sartre a respeito da teoria de revolta de Camus, que, para aquele, não seria universal, por não abranger todos os tipos de revolta. “Sartre, ao criticar as ideias de Camus, disse que elas são moralmente estéreis e politicamente ineficientes, porque Camus no fundo não desejava construir uma teoria válida para a interpretação de todas as hipóteses, mas dar algumas indicações que pudessem levar finalmente à construção daquela teoria” (BARRETO, [1971], p. 118).

É frequente também dar a Camus a pecha de: “[...] moraliste classique tenté par le nihilisme, arc-bouté sur le besoin de fonder une présence au monde cohérente avec le profond sentiment de l'absurde – une morale de la survie et des victoires provisoires”<sup>51</sup> (FAUCONNIER, 2010, p. 33).

Outra atribuição, nem sempre desprovida de uma visão negativa, é a de ateísmo como se vê na seguinte passagem:

[...] Le *Mythe de Sisyphe* est un *Essai sur l'Absurde*. Qui a lu *L'Étranger* en deviendra les perspectives et les conclusions. C'est la même mise en accusation de toutes les « valeurs » et c'est un parfait manuel d'athéisme. L'impassibilité n'en est pas telle que l'on n'y sente un frémissement sans espoir devant « la tendre indifférence du monde » et comme déchirement. Je ne partage pas cette conception, et si j'éprouve le besoin de dire, c'est que le ton de Camus est si catégorique et son accent si sincère que l'on éprouve le besoin de prendre parti (et ceci montre qu'il s'agit d'une oeuvre véritable) ; mais je la préfère mille fois à ce moralisme bête, à cette religiosité moutonnière qui est le lot hypocrite de la plupart des hommes. La vie humaine est absurde, j'en ai toujours été convaincu [...].<sup>52</sup> (GRENIER, 1970, p. 40).

Não só na produção romanesca e ensaística, mas também na dramatúrgica, Camus pôs em evidência sua forma de ver o mundo e enfrentar os desafios que divisava. Tanto que “le théâtre – non seulement comme forme d’écriture, mais surtout comme lieu d’une communion – sera une de ses passions plus fortes”<sup>53</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 147). Sobre sua produção teatral, que nos legou as produções *Le Malentendu*, *Caligula* e *L’État de Siège*, além de adaptações teatrais, pode-se dizer que:

En fait, Camus a sans cesse cherché une formule nouvelle, et un style dramatique en accord avec ses intentions et sa pensée profonde.[...] L’unité de la pensée est incontestable : les grandes thèmes se retrouvent d’ouvrage en ouvrage et prennent chaire à travers des personnages bien dessinés. La quête instinctive, et lucide en même temps, du bonheur obsède ce Méditerranéen philosophe, sensible et sportif à la fois ; elle s’affirme, non seulement dans le héros de *Caligula*, dont l’ardeur et la jeunesse sont évidents, mais encore chez les sinistres personnages du *Malentendu*, chez les émurrés de *l’État de siège*, ou chez les révolutionnaires convaincus des *Justes*, impatients eux aussi de procurer le bonheur aux autres hommes. Mais si l’homme ne peut se passer de rechercher le bonheur, il ne peut non plus échapper à « l’absourde ».<sup>54</sup> (THORAVAL et al., 1978, p. 574)

Lévi-Valensi (1970, p. 110) chama a atenção para uma característica marcante do universo camusiano: a escrita por ciclos, nos quais obras e gêneros se comunicam e se completam:

C'est ce que souligne encore la notion de « cycle » qu'il aimait à distinguer dans son oeuvre: cycle de l'absurde, qu'il a appelé aussi expression de la « négation », « sous trois formes: romanesque: ce fut *L'Étranger*. Dramatique: *Caligula*, *Le Malentendu*. Idéologique: *Le Mythe de Sisyphe* ». Cycle de la révolte, qu'il avait à l'avance annoncé comme « positif sous les trois formes encore. Romanesque: *La Peste*. Dramatique: *L'État de Siège* et *Les Justes*. Idéologique: *L'Homme Révolté* »; dans ses déclarations de Stockholm, auxquelles nous empruntons ces phrases, il ajoutait que dès ces premiers « cycles », il entrevoyait « une troisième couche, autour du thème de l'amour ». Peut-être le roman qu'il n'a pas eu le temps de mettre au point, *Le Premier Homme*, constituait-il la forme romanesque prise par ce thème.<sup>55</sup>

Nunca é demais lembrar que a produção jornalística de Camus, em especial os editoriais em *Combat* durante os tempos de Resistência Francesa, são também fundamentais para entender seu estar no mundo, além das crônicas escritas, relatos de viagens (dentre as quais, ao Brasil, em 1949), cartas (como *Lettres à un ami Allemand*) e os mais que fundamentais *Carnets*, compilados em três volumes. Sobre estes últimos, o colega dos tempos de *Combat* assim se refere:

Les Carnets permettent de suivre son évolution intellectuelle. [...] Ils nous font assister à l'élaboration de ses livres. Un jeune homme nietzschéen qui projette pour son oeuvre « force, amour, et mort sous le signe de la conquête traverse l'absurdité et la révolte et aboutit à une philosophie de la mesure [...]. Le véritable charme des Carnets est de nous faire pénétrer au cœur même de la création littéraire d'Albert Camus, jusqu'au ressort intime qui l'a poussé à écrire et qu'il résume par ces mots: « l'admirable silence d'une mère, la quête d'un homme pour retrouver un amour qui ressemble à ce silence ».<sup>56</sup> (GRENIER, 2010, p. 43).

Tentamos, em síntese demonstrar a importância da obra de Camus. Inegavelmente, cada realização nos gêneros em que desfilou sua pena demonstra um compromisso com seu tempo, mas não só isso, com algo de essencial no humano, que perpassa o tempo, perdurando, ainda que os arranjos culturais diferenciem-se, diversifiquem-se. Camus foi deliberadamente um homem de seu tempo. Mas, como muitos que parecem ter se desnudado por inteiro em suas páginas, ele pode ter revelado muito de si, sem revelar-se por inteiro. Talvez isso nem seja possível. Nem a Camus, nem a nenhum outro: estar inteiro naquilo que fez. Talvez se trate de uma inesgotável capacidade humana de guardar algo de si no

recôndito do intraduzível para que a necessidade de escrever seja sempre premente tanto quanto inadiável. Essa percepção nos foi inspirada a partir de certa reflexão de Maurice Blanchot a respeito do conjunto da obra de Camus, com a qual encerramos este subtópico:

Secrète il semble que l'oeuvre de Camus le soit par rapport à lui-même. Chacun de ses livres le cache et le désigne, parlant de lui, mais d'un autre que lui. Essais littéraires, philosophiques, récits, nouvelles, écrits de théâtre, ils ont pour centre, dans des situations choisies exemplairement, un état de sa sensibilité, un mouvement de son existence, une expérience enfin qui a été la sienne, qui lui a été propre, mais propre à lui-même dans la mesure où, loin de l'éprouver comme singulière, il la tient pour caractéristique d'une condition commune: pourtant insaisissable en commun et toujours mal éclairée dans cette lumière parfaite qu'il dirige sur elle.

Ses grands récits doivent leur forme à cette réserve où il se dérobe pour révéler quelque chose d'essentiel qui ne peut s'affirmer directement. *L'Étranger* n'est pas Camus, quelle simplicité que de le croire, et pas d'avantage l'avocat de *La Chute*, ni le Docteur Rieux de *La Peste*: tout se refuse à cette identification. Pourtant, nous reconnaissons, par un pressentiment très sûr, que ces personnages, si décidément tracés, ne sont que des personnages; c'est-à-dire des masques: la surface figurée derrière laquelle parle une certaine voix et, par cette voix, une présence qui ne saurait se découvrir. Masqué, ce qui s'avance sous le masque – dois-je le préciser? – ce n'est pas cet homme parfaitement naturel, et simple, et souvent direct, qu'est Albert Camus. C'est même là où le secret commence.<sup>57</sup> (BLANCHOT, 1970, p. 104).

### 3.3 “Phénomène quasi abstrait”

Feito um registro da crítica ao conjunto da obra de Camus, cabe determo-nos sobre o romance do autor que é objeto de nossa dissertação: *La peste*. Neste subtópico, pretendemos finalizar o capítulo com um panorama de como tem sido interpretado este livro, passo fundamental em nossa trajetória argumentativa, uma vez que julgamos ser possível prospectar novas camadas interpretativas, à luz do pensamento de Peter Sloterdijk.

Comecemos por um resumo do enredo de *La peste*:

Roman d'Albert Camus (1913-1960), publié en 1947. Salué dès sa partition par le prix des Critiques, *La Peste* connaît, tant à l'étranger qu'en France, un succès constant. L'argument en est simple: dans

les années 194., la ville d'Oran est la proie d'une épidémie de peste, dont le roman retrace l'apparition, l'apogée et le règne, puis le déclin.<sup>58</sup> (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 767).

No entanto, no mesmo verbete do *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*, Lévi-Valensi chama a atenção para diferentes alcances de leitura que a obra pode suscitar – um histórico e um metafísico:

Mais cette apparente simplicité recouvre différents niveaux de signification; **La Peste a une portée historique: à travers de la maladie, c'est l'occupation allemande et la Seconde Guerre mondiale, le nazisme et toutes les formes d'oppression politique qui sont représentés. Au-delà, cependant, le roman atteint une dimension métaphysique.** Témoignage « sur » l'homme, ses limites, sa misère en face de la maladie, de la souffrance et de la mort, sur sa grandeur et sa dignité quand il se donne au combat fraternel, *La Peste* devient un témoignage « en faveur » des pestiférés, face à l'injustice qui leur est faite par l'histoire, s'ajoutant à celle de leur condition mortelle.<sup>59</sup> (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 767, grifo nosso).

Essa dimensão “metafísica da epidemia em *La peste*, segundo Bernard Fauconnier (2010, p. 33), “fait du fléau un phénomène quasi abstrait”<sup>60</sup>. Esse tipo de leitura é muito importante, pois demonstra, como anteriormente havíamos defendido, que Camus, além de falar sobre um acontecimento histórico – e, portanto, a um leitor circunscrito a espaço e tempo específicos –, foi além, projetando a obra sobre um horizonte de leitura mais amplo, alcançando, através de uma calamidade epidêmica “quasi abstraite”, outros acontecimentos históricos, nos quais os mesmos “ingredientes” voltassem a ser usados, ainda que com uma sofisticação tal que um totalitarismo disfarçado de democracia e liberdade os tornasse menos evidentes.

Podemos lembrar um raciocínio de Gaëtan Picon sobre a obra que assevera essa característica, chamada por ele de “alegórica”:

*La Peste* est de ces livres qui, loin de nous enfermer dans les apparences dont il nous entourent, veulent, au contraire, nous libérer de ces apparences en les tenant à une distance suffisante pour nous permettre de soupçonner qu'elles ne se suffisent pas à elles-mêmes. De ces livres qui représentent plus qu'ils ne présentent, et qui sont moins dans ce qu'ils donnent que dans ce qu'ils dissimulent. Disons pour simplifier que *La Peste* est un récit allégorique [...]. L'épidémie de peste qui éclate à Oran en 194... est de toute évidence le symbole d'une réalité historique que nous avons bien connue. Cette ville,

surprise dans la tranquillité quotidienne par le surgissement abrupt de la tragédie, cette ville bientôt prisonnière d'elle-même qui ne communique plus avec le monde libre que par de vagues messages, le souvenir et l'imagination, cette ville close sur l'univers de l'exil et de la séparation, de la souffrance et de la fraternité, ce peuple dont il est dit « qu'une partie, entassée d'un la gueule d'un four, s'évaporait en fumées grasses, pendant que l'autre, chargée des chaînes de l'impuissance et de la peur, attendait son tour », comment ne pas le reconnaître? **Mais si la cité en proie à la peste évoque la France en proie à l'occupation et à la guerre, elle est aussi n'importe quelle cité humaine lorsque s'abat sur elle l'un des milles fléaux qui sont dans la réserve du destin: elle est l'image de la condition de l'homme dont Pascal nous a dit déjà que l'emprisonnement est le meilleur symbole.** Et l'importance du livre vient de ce qu'il unit à l'émotion datée qui lui donne sa référence historique le message métaphysique dont le filigrane apparaît bientôt au regard.<sup>61</sup> (PICON, 1970, p. 78-79, grifo nosso).

Repousa na apreciação de Picon uma abertura de leitura que é fulcral para nosso propósito nesta dissertação: pretendemos demonstrar a validade de uma leitura de *La peste* à luz de como Peter Sloterdijk enxerga o mundo atual, que ele chama de pós-histórico. No nosso entendimento, uma emoção nova, datada da atualidade, e que Sloterdijk simboliza através do Palácio de Cristal, oferece uma nova referência histórica para o romance de Camus e, consequência inevitável, também torna possível uma releitura do aspecto metafísico do livro. Esta problematização será abordada em detalhes no próximo capítulo. Por ora, continuaremos a explorar as interpretações históricas que *La peste* tem recebido ao longo do tempo.

*La peste* é publicado em 1947 e *L'Homme Revolté*, mais tarde, em 1951. No entanto, muitas considerações defendidas no ensaio filosófico podem ser vistas em ação já no romance que o antecipou. Digamos que as personagens do romance – em especial, Rieux, Tarrou, Grand, Cottard, Paneloux e Rambert – foram uma “experimentação” literária das ideias que Camus gestava em si mesmo e que encontrariam em *L'Homme Revolté* uma espécie de paroxismo verbológico não romanesco. E é bom lembrar que a escrita de *La Peste* teve longa “gestação” – “la conception de *La Peste* remonte aux premiers temps de la guerre”<sup>62</sup> (QUILLIOT, 1970, p. 86). Digamos que esta produção romanesca é um “capítulo” prévio do pensamento do autor em seu curso natural, que viria a ser sucedido por outros “capítulos”, inclusive em diferentes gêneros, dentre os quais, merece lugar de

inegável destaque *L'Homme Revolté*. Em *La Peste*, vemos, em especial, a tensão forte que a perspectiva da morte iminente e injusta provoca nas pessoas – uma abrupta percepção da mortalidade, fator primordial em *L'Homme Revolté*:

Em seu livro mais elaborado [*L'Homme révolté*], Camus descreve o homem revoltado e revolucionário não comunista. **O homem diz não a sua condição de ser mortal e à criação.** O não se transmuta em sim à liberdade e à justiça. Pela revolta, o homem se liberta da sua condição e recria a unidade do gênero humano. A revolta metafísica é recusa, consciência dessa recusa e consciência de si: “Eu me revolto, portanto existimos”. Desvinculado de Deus, o homem entra na história. A revolta torna-se revolução. Mas a revolta histórica torna-se, por sua vez, negação da revolta metafísica e legitima o crime. (TODD, 1998, p. 558, grifo nosso).

Em sua dimensão metafísica, a epidemia que acomete a população de Oran faz crescer a tensão entre desejo de viver e certeza de morrer, aproximando ao máximo esses dois polos opostos. *La peste* é, assim, uma experiência literária na qual se descreve uma experiência histórica simbólica em que, no máximo grau de sofrimento, o homem é levado à situação de ver-se forçado a dizer “não a sua condição de ser mortal e à criação”. E este dizer é ato que não se faz sozinho, pois une os indivíduos na percepção do mesmo destino. Daí a fraternidade ser um dos elementos mais fortes na narrativa de *La peste*.

Roger Quilliot, ao fazer uma apreciação crítica sobre o livro, percebe dois níveis de crise em *La Peste*:

Rieux. Grand, Rambert nous disent comment il faut combattre la peste; mais tout le livre nous dit qu'on ne triomphe pas de la peste, qu'elle s'en va et reviendra; au premier niveau, nous vivons un état de crise; au second, tout devient crise permanente; au premier niveau, il sert de parler; au second, tout dialogue n'est qu'une forme du jeu humain. Bref, nous balançons entre le langage comme thérapeutique relative; et quand bien même Camus voudrait nous contraindre à un mouvement perpétuel entre l'un et l'autre, il ne se peut pas que nous ne nous arrêtons tantôt sur l'un tantôt sur l'autre.<sup>63</sup> (QUILLIOT, 1970, p. 89-90).

### 3.3.1 « Il est difficile de rendre compte de sa richesse »

Neste subtópico, vamos nos concentrar numa amostra de crítica tida como positiva, apresentada por Jacqueline Lévi-Valensi em seu estudo *La Peste d'Albert*

Camus (1991). A autora tenta dar conta de todas as dimensões que identifica na obra, asseverando a certa altura que: “il est difficile de rendre compte de sa richesse, de sa complexité, de sa portée: en d’autres termes, de sa réussite”<sup>64</sup> (p. 139). De antemão, adiantamos que, no próximo subtópico, apresentaremos uma amostra do outro lado da crítica: daqueles que leram com reservas o romance de Camus.

Por ora, concentremo-nos na obra da citada pesquisadora. Ela busca inicialmente situar *La Peste* no conjunto da obra de Camus, tecendo algumas considerações basilares em torno do livro, como, por exemplo, ao estipular o significado da dimensão simbólica da epidemia: “Dans le imaginaire camusien, la notion de fléau et le symbole de la peste sont indissociables de la représentation du mal”<sup>65</sup>. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 16). Ela também registra que *La peste*, segundo o próprio Camus, faz parte do Ciclo da Revolta. E tece uma consideração que mais tarde será fundamental para entender o caráter coletivo do romance: “Mais le mouvement même qui va de l’aburde à la révolte oblige à passer de l’individuel au collectif, et, par là, à s’inscrire dans l’histoire”<sup>66</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 19).

E muitas vezes ela ilustra considerações sobre *La peste*, resgatando reflexões de Camus em outras de suas obras, como esta, contida em *Le Mythe de Sisyphe*: “Un symbole dépasse toujours celui qui en use, et lui fait dire en réalité plus qu'il n'a conscience d'exprimer”<sup>67</sup> (CAMUS, 1942, p. 116). Esta abertura simbólica, como temos defendido, é crucial para o nosso propósito de executar uma releitura de *La peste* a partir do pensamento de Peter Sloterdijk, pois demonstra que o próprio Camus estava ciente de que a estratégia de utilizar um símbolo poderia projetar outros aspectos interpretativos, em especial, no horizonte histórico que a obra com tempo viria a alcançar.

Segundo Lévi-Valensi, o conjunto de obras de Camus após *La peste* passou a ser marcado, entre outros fatores, pela temática da inocência impossível. Ela percebe, por exemplo, ecos explicativos de *La peste* em *L'Homme Révolté*: “[...] toute *La Peste*, on le sait, illustre le ‘cogito’ novateur et fondateur de la pensée de Camus: «Je me révolte, donc, nous sommes» (HR, p. 38)”.<sup>68</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 25).

Um dos pontos mais interessantes abordados é a longa gestação de «une sorte de roman»<sup>69</sup> que viria a ser *La peste*, mas que quase foi intitulado *Les Prisonniers*. Em abril de 1941, acontece a primeira menção de Camus a respeito da intenção de escrever *La peste* (*Carnets I*, p. 229). Em agosto de 1942, a redação de

uma primeira versão é de fato iniciada, tendo sido finalizada em 1943. A segunda é datada por Camus de 1942 a 1946 (com importantes emendas antes de publicar). De acordo com Lévi-Valensi (1991), Camus relata dificuldades de gestar a obra.

De janeiro de 1941 até o verão de 1942, o autor passa uma temporada em Oran, onde piora da tuberculose. Em 1941, também houve uma epidemia de tifo na Argélia, talvez até mesmo em Oran. Lévi-Valensi credita a isso a razão, mais ou menos consciente, que fará de Oran o lugar de uma epidemia na obra que ele escreveria. Quando Camus está na França, em novembro de 1942, acontece a ocupação alemã no norte de África, ficando o autor separado da esposa, da família e da terra natal. Em *Carnets II*, ele define a invasão alemã: “Comme des rats”<sup>70</sup> (CAMUS, 1964, p. 44). Assim: “[...] on retiandra surtout que l'exil et la séparation ne sont pas de thèmes littéraires, ni des concepts abstraits, mais une expérience cruellement ressentie, et douloureusement vécu”.<sup>71</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 28).

A autora faz uma reflexão sobre o porquê da escolha da peste, lembrando que o uso do símbolo por Melville é admirado por Camus. Além disso, um estudo feito por Camus sobre a Bíblia foi para a pesquisadora decisivo para compor a dimensão religiosa do mal na obra. E assevera ainda a importância dos mitos gregos tanto em *La peste* quanto na obra camusiana como um todo. Conclui pela necessidade de abertura que a simbolização dá, ao resgatar a escolha de Camus por uma frase de Defoe como epígrafe para o romance, afirmando que: “Elle affirme ce qu’Aragon a pu appeler « les droits imprescriptibles de l’imagination », et légitime par la raison le droit à l’invention du créateur ; elle fonde les pouvoirs métaphoriques et symboliques de l’art ; elle introduit au romanesque ». <sup>72</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 44).

Já a divisão do romance em cinco partes, atesta a pesquisadora, não é por acaso: lembra atos da tragédia clássica. Trata-se de “une chronique tragique”: une structure complexe et révélatrice: « comme une tragédie classique, est divisée en cinq parties”<sup>73</sup> [com prólogo e epílogo] (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 45). O desfecho é duplo: as portas da cidade, abrindo-se, entregam Oran e seus habitantes à liberdade. Mas um último capítulo se adiciona a este que poderia se constituir como o final do romance: para além dos acontecimentos, este epílogo justifica a crônica e revela a identidade do narrador (que, até então, ostentava um “statut du narrateur inconnu”<sup>74</sup>); assim ele completa o prólogo.

Para a pesquisadora, *La peste* é “uma crônica ambígua intencional”: “étrange chronique qui se refuse une datation précise! (194.)”<sup>75</sup>; que ostenta desobediência a uma ordem cronológica precisa (a não numeração dos capítulos representaria a desordem do movimento da vida) e cujo narrador guarda independência em relação ao gênero da crônica (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 53).

Um dos aspectos marcantes da obra é o papel de Rieux como narrador, a princípio e durante quase todo o romance, preservando incógnita a identidade do narrador. Trata-se de uma escolha significativa: um personagem deve narrar para atestar a importância do testemunho:

Le témoignage prenda toute sa valeur, quand le narrateur, dans l'épilogue, se dévoilera, et donnera la véritable justification de son récit : « étant appelé à témoigner à l'occasion d'une sorte de crime », il ne devait pas seulement « dire ce qui avait été », témoiger les faits, porter témoignage sur les actions des événements ; « il devait parler pour tous », et « témoigner *en faveur* de ces pestiférés ». La chronique ne pouvait pas se satisfaire de l'objectivité ; le narrateur devait être non seulement l'historien des faits, mais celui « des coeurs déchirés » ; il devait affirmer, en face du mal et du malheur, la grandeur de l'homme, en qui « il y a plus de choses à admirer que des choses à mépriser ». <sup>76</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 56).

Na visão da pesquisadora, a escolha do narrador representa a profissão de fé da literatura e do próprio Camus, pois “il fallait qu'un des combattants prît la parole pour parler de tous, et pour tous” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 57). Mas não há heroísmo no narrador, pois ele pode ser qualquer e todos nós: “[...] anonyme, il peut être identifié à chacun des habitants d'Oran, puisqu'il ne cache pas ses liens avec la ville : « notre ville », « nos concitoyens ». Il peut à la fois dire « ils » et « nous » ”. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 58). Mas, no romance, fica claro que o narrar literário é deliberadamente diferente do narrar histórico, dada a autonomia do narrador em escolher seus documentos “comme il lui plaira’ et qu'il y puisera ‘quand il le jugera bon” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 58). Para a pesquisadora, a escolha de um narrador anônimo pode representar ainda a despersonalização, o apagamento do eu, do indivíduo, nas experiências de desumanização do século XX, notadamente o holocausto: “Peut-être le recours à un narrateur anonyme, qui parle de lui comme d'un « il » ou d'un « on » témoigne-t-il de la difficulté de dire « je », ou de dire son nom, dans un monde où le bacille de la peste n'est pas définitivement vaincu, et recouvre-t-il ainsi un autre aspect du tragique.”<sup>77</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 59).

A pesquisadora tece considerações importantes a respeito das reflexões de Camus em *La peste* sobre os poderes da linguagem e sobre o que ele julga ser possível dizer através das palavras. Neste sentido, ela defende que Rieux e Tarrou são porta-vozes de Camus na obra, tanto que os cadernos de Tarrou têm passagens dos cadernos do próprio Camus. E há, graças a esses dois personagens, uma espécie de narrativa com duas narrativas em jogo para compor o todo: a crônica de Rieux junto com os cadernos de Tarrou. Mas por que um só narrador não bastaria? Segundo Lévi-Valensi:

[...] Tarrou devient un témoin nécessaire. Pour relater une « histoire collective », un seul narrateur ne pouvait suffire ; Tarrou apporte sa contribution à l'établissement de la vérité sur ce que fut la peste, comme il a contribué à lutter contre elle. La chronique ainsi se dédouble, ce qui permet, de surcroît, d'éviter la monotonie d'un récit univoque, sans pour autant que le récit se disperse. Rieux en garde la maîtrise ; si certains passages données comme des extraits des carnets de Tarrou sont reprouits tels quels, d'autres sont introduits dans le même texte de Rieux, qui parfois les commente.<sup>78</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 61).

Neste aspecto da reflexão sobre o poder da linguagem, têm papel primordial os diálogos entre os personagens, pois neles veem-se frequentemente a veiculação de ideias-força, princípios morais ou de ação, além de divergências de concepção abordadas na obra. A pesquisadora aponta alguns exemplos principais: encontros entre Rieux e Rambert, a sequência que trata da visita de Rieux e Tarrou a Rambert e as conversas entre Rieux e Tarrou. Outro fator importante, segundo Lévi-Valensi, são as mudanças intencionais de modalidades narrativas, que comportam significados bastante reveladores. Talvez a mais emblemática seja a mudança do modo de narração entre o primeiro e o segundo sermão do Padre Paneloux:

On peut remarquer le premier prêche de Paneloux est donné au style direct, tandis que le second est presque entièrement rapporté par le narrateur ; c'est qu'au moment du premir, Paneloux est mandaté par les autorités ecclésiastiques ; il semble à l'écart de la collectivité, et s'adresse à son public en lui disant « vous » : « Mes frères, vous êtes dans le malheur » ; lors du second prêche – après la mort de l'enfant –, il fait partie des formations sanitaires, il est au premier rang de ceux qui combattent la peste, il rencontre quotidiennement la souffrance et la mort ; le discours indirect prend acte de son intégration dans la communauté ; et Rieux remarque qu'il ne dit plus « vous », mais « nous ».<sup>79</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 65-66).

Mas o que é possível dizer? E como dizer? Haveria verdade no silêncio? Mas como se calar diante do absurdo e da revolta? São questões presentes na obra e que apontam para uma problematização sobre a relação entre linguagem e verdade, um dos assuntos mais caros a Camus, segundo Lévi-Valensi. Há em *La peste*, por exemplo, o caso de Grand, com a reescrita incessante e obcecada da frase perfeita para iniciar a sua história da amazona, que atesta as dificuldades com a linguagem, com alguma ironia, que o próprio Camus sentia ter em sua escrita. Além disso, Rieux sempre busca a palavra exata para descrever o que pretende. Contudo, um dos fatos mais característicos nesta questão de expressão possível e necessária através da escrita é a recusa feita por Camus por um narrador onisciente em *La peste* e em outras narrativas, por uma posição filosófica e como forma de atestar a necessidade de outros testemunhos para que se enriqueça a leitura da realidade. Lévi-Valensi põe este ponto nestes termos:

[...] dans *La Peste* comme dans *L'Étranger* – come encore dans *La Chute*, Camus se refuse à user des pouvoirs du romancier omniscient, sa technique romanesque, renvoyant à une métaphysique qui exclut toute intervention divine, ne peut se situer qu' « à hauteur de l'homme » (*Carnets II*, p. 162). Et Rieux a besoin d'autres témoignages que du sien, pour parler de ce qui ne recoupe pas sons expérience personnelle.<sup>80</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 69).

Além disso, Camus defende que há dificuldade em dizer quando não se é testemunha direta dos fatos e que a linguagem, em tal condição, é uma arma poderosa que pode ser manipulada ideologicamente, por exemplo, pela imprensa (lembremos que o autor falava com conhecimento de causa por sua considerável atuação em jornais e revistas). Assim, percebem-se críticas à imprensa; em *La peste*: “il faut noter que les journaux ne figurent pas parmi les ‘documents’ de Rieux et que ni lui ni ses amis ne les lisent”<sup>81</sup>. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 74).

Na visão da pesquisadora, as virtudes de *La Peste* podem ser assim “resumidas” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 75-76):

- a) uso de múltiplos registros de linguagem;
- b) perseguição da reflexão sobre o ato de escrever;
- c) passagem do “eles” para o “nós”;
- d) confiança no poder das palavras;

e) o texto torna-se participação no combate coletivo.

Abordando os personagens, que ela chama de “os prisioneiros da peste”, Lévi-Valensi atesta que a aparição não é tipicamente romanesca, mas lembra as entradas em cena das peças de teatro. “Mais c'est surtout en fonction de la signification morale dont ils sont porteurs qu'ils sont déterminés”<sup>82</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 88)

Cottard é definido como “um coração ignorante”. Não se trata, segundo a estudiosa, de um personagem secundário, já que é o único entre todos que se rejubila com a peste, pois faz dele um homem como os outros e não mais um culpado em potencial (a calamidade destruiu a ordem antiga que o haveria de condenar por um suposto crime cometido anteriormente). Sua atitude segue a evolução inversa à dos demais personagens: “[...] malheureux, avant la peste, au point de vouloir mourir, il reprend goût à la vie, à la fréquentation des hommes, quand le malheur devient celui de tous, quand l'injustice du fléau lui assure l'impunité, s'inquiète quand la peste recule, et souhaite qu'elle ne disparaisse pas”<sup>83</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 89). Para ela, Cottard seria um símbolo do colaboracionismo, mas não definido por Camus de forma maniqueísta.

Já Rambert representa o gosto da felicidade. Este personagem evolui ao longo de todo o romance. Apenas de passagem por Oran, fica confinado por um acaso fatal, longe de sua noiva, que está na Europa. Tenta um caminho clandestino para comprar uma fuga do confinamento, mas acaba se engajando na luta contra a epidemia por perceber que viveria uma situação em que teria vergonha por ser feliz sozinho. Alcança, portanto, o reconhecimento do outro e da comunidade. “Quand il renonce à son départ, son temps se confond avec celui des autres”<sup>84</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 92).

Lévi-Valensi, pergunta-se se o Padre Paneloux seria um caso duvidoso de personagem. Sua presença, segundo a pesquisadora, é explicada pelo próprio Camus como um reconhecimento aos amigos cristãos que se engajaram na resistência francesa. Mas se trata de um personagem ambíguo.

A discrepância entre os dois sermões que profere sobre a peste atesta tal ambiguidade. No primeiro sermão, fica evidente a noção de punição coletiva ou de justificativa divina para o sofrimento, reflexão não aceita nem por Rieux, nem pelo próprio Camus. Padre Paneloux encarna algo que parece incompreensível tanto

para o narrador quanto para o autor: o abandono à fé, a aceitação total da criação, o que inclui aceitar o sofrimento, por exemplo, de crianças inocentes.

Mas, além da homenagem aos cristãos, a presença de Paneloux representa outro significado: “comment concilier la croyance en Dieu et l’existence du mal? Camus n’a jamais pu dépasser cette contradiction, qui nécessite, très précisément, un acte de foi, pour être résolu”<sup>85</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 93). Paneloux vive não no tempo presente, mas num tempo fixado por Deus.

Trata-se de um personagem não esquematizado, que evolui, o que fica evidente, sobretudo, no segundo sermão, quase herético:

[...] le prêtre suggère un « fatalisme actif », et propose une religion pour temps de peste : l'action sans perdre la foi ; le choix entre l'amour et la haine de Dieu, entre la foi totale, ou le nihilisme absolu : « Il faut tout croire ou tout nier ». La maladie et la mort du prêtre suivent de peu ce prêche, elles sont troublantes. Tarrou a sans doute raison en disant que le Père « ne veut pas perdre la foi » : il s'y raccroche, semble-t-il, désespérément, refuse de voir un médecin, et ne lâche pas le crucifix ; mais sa voix, son air, son regard sont « indifférents » [...]<sup>86</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 94).

A ambiguidade que recai sobre a morte do Padre Paneloux não é sobre a doença que o matou, mas sobre se sua fé abalada foi ou não perdida: “Son cas est ‘ambigu’ et ‘douteux’, en ce que concerne la forme de la maladie: Rieux ne reconnaît pas la peste. On peut penser que le ‘cas douteux’ que l'on inscrit sur sa fiche désigne tout autant sa croyance ébranlée que la maladie”<sup>87</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 94-95).

Por sua vez, segundo Lévi-Valensi, Tarrou é o personagem que corporifica a busca da paz interior. Apesar de ser um personagem sobre o qual são dadas muitas informações, há mistérios em torno dele: não se sabe de onde veio e por que estava em Oran. É o único a não se surpreender com a peste, porque acredita que a doença é apenas uma manifestação exterior do micrório que todos carregam em si mesmos. Diferente de outros personagens, não evolui ao longo do romance, porque já fez a transição da moral da convicção para a moral da responsabilidade em favor da luta contra a sociedade que legitima a morte. É o símbolo da responsabilidade, pronto mesmo antes da peste. Vive de forma consciente sua relação com o tempo, o que é atestado pela importância dos seus cadernos para a narrativa de Rieux, em especial, por sua refutação do tempo abstrato da História. A tomada de consciência

de Tarrou é datada por ele mesmo pelo momento em que tomou consciência e horror da morte, a partir da função do pai, juiz de execução penal, que condenava homens à pena de morte, trabalho que dava ao filho vergonha ao ponto de levá-lo a abandonar o lar. Sua morte pela peste, no momento em que a epidemia parece estar sendo derrotada, tem grande significação para o romance e para Camus:

En le faisant mourir alors que la peste est en recul, Camus a clairement suggéré l'intensité de son combat contre la maladie – ses dernières notes et les dernières scènes où il est présent, avant que la maladie ne l'atteigne, le montrent fatigué ; il semble qu'il lui ait réservé le sort tragique des « meilleurs » parmi les combattants ; du moins, Tarrou n'a pas connu cette heure de la lâcheté qu'il craignait.<sup>88</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 99-100).

Não só por ser o narrador da crônica, como será revelado ao final do romance, o médico Rieux tem papel fundamental na narrativa. Segundo Lévi-Valensi, ele representa a tarefa de ser humano, tendo como características modéstia e honestidade, que consistem em fazer seu ofício. Trata-se de aspectos apenas aparentemente banais, mas que, na realidade, consistem no compromisso de “faire ce qu'il fallait”, “faire son devoir” e principalmente “faire son métier”<sup>89</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 100).

« Faire son métier », pour Rieux, c'est d'abord bien entendu, exercer sa profession de médecin, éloigner la souffrance, sauver les corps, guérir ; il ne s'intéresse pas au salut de l'homme, mais à sa santé. Entré dans ce métier « abstrairement, en quelque sorte », il l'a transformé en véritable ascèse, en règle de vie, parce qu'il s'est trouvé confronté au scandale qui lui paraît toujours innaceptable de la mort, et plus innaceptable encore, de la souffrance et de la mort d'un enfant innocent. L'idée qu'il se fait alors de se métier, et de sa mise en pratique, ne se séparent pas d'une exigence morale : il croit « être sur le chemin de la vérité en luttant contre la création » [...].<sup>90</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 101-102).

Dessa forma, o Doutor Rieux luta contra a derrota interminável, sem crer num socorro divino, nem numa vida futura. Sua escolha como narrador não foi à toa:

Il est important que le narrateur ait une telle conscience d'accomplir son métier de médecin et d'homme ; important qu'il soit au centre de la lutte, et que tous convergent vers lui, qui a une même exigence de vérité en tant que personnage, et en tant que narrateur ; il est important qu'il soit un homme bon, qu'il connaisse l'expérience des séparés ; il était important, pour la signification de *La Peste*, qu'il soit

choisi comme narrateur, et pour porter le témoignage du destin de l'homme.<sup>91</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 103).

Solitário e solidário, suas relações com os outros e consigo mesmo são marcadas pelo signo da perda do tempo (a esposa, tuberculosa, morre no exílio, e o novo amigo Tarrou também morre, antes que houvessem tido tempo de desfrutar mais da amizade). Lévi-Valensi termina sua análise desse personagem lembrando a especulação de que Rieux pode ser uma espécie de símbolo do próprio Camus:

Peut-être il est aussi une image du romancier, qui s'efforce de trouver ou de préserver un équilibre entre l'action , le témoignage sur l'action, et la création ; il ne cherche pas à transformer sa vie en destin ; sa visée et son ambition sont dans la revendication morale qui consiste à faire du témoignage un plaidoyer « pour tous ».<sup>92</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 104).

A pesquisadora chama a atenção para a quase ausência de personagens femininas na obra. As mulheres estão em grande parte dos casos no exílio, longe de Oran (como a esposa de Rieux e a noiva de Rambert). A única mulher a ter presença real no romance é a mãe de Rieux, que, segundo Lévi-Valensi, pode ser uma homenagem à mãe de Camus.

Mas há o caso curioso da amazona de Grand, personagem de uma narrativa obsessiva desse personagem, que busca incessantemente a frase perfeita para descrever a primeira ação de uma mulher montada a cavalo. Tal obsessão, segundo Lévi-Valensi, é um símbolo no romance da tarefa do escritor. E também uma autoironia de Camus sobre sua própria escrita (marcada pela tentativa de supressão de adjetivos e de contenção lírica). E, fato notável, a escrita permite a Grand ser o único personagem a ter um meio de escapar ao tempo da peste.

Para a pesquisadora, Camus também compôs Grand, um funcionário público, com uma vida comum, nada grandiosa (pense-se na ironia do nome), para demonstrar o papel secundário do heroísmo e as virtudes do homem comum que luta e encarna a mitologia do possível. Enfim, “aucun des personnages de *La Peste* ne laisse indifférent : mêmes les personnages secondaires”<sup>93</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 112).

A pesquisadora, como nós, defende uma atemporalidade de *La peste*, para além de sua inegável ligação a um momento histórico preciso. Um dos seus legados mais preciosos é a defesa de uma mitologia do possível, tarefa que tentaremos

demonstrar ser ainda premente nos dias atuais no próximo capítulo, utilizando-nos das percepções de Sloterdijk para relacionar à obra de Camus. Aceitaremos, assim, o convite feito por Lévi-Valensi: “Comment, finalement, lire *La Peste*, éclairer les significations du roman, mais lui garder aussi la part de mystère inhérente à toute grande oeuvre ? **On est tenté de dire : en relissant le roman...**”<sup>94</sup> (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 140, grifo nosso).

### 3.3.2 « Réserves, objections violentes ou feutrées »

Pol Gaillard (1972), além de dedicar-se num livro inteiro à análise de *La peste*, apresenta um interessante quadro de como a obra foi analisada negativamente por parte da crítica francesa, a despeito de sempre gozar de aceitação por parte do público leitor:

Effectivement, [...] le public aimait l'oeuvre, et il n'as pas cessé de l'aimer. [...]

Les critiques au contraire, malgré la récompense, qui porte leur nom attribué dans l'enthousiasme du premier jour, ont peu à peu multiplié les réserves, puis les objections violentes ou feutrées... Ayant la plupart du temps, dans cette étude [sobre *La peste*], pris nettement parti pour une oeuvre qui n'a rien perdu à mon avis de sa complexité et richesse premières, je citerai de préférence, ici, les objections et les reproches, même lorsqu'ils sont portés par des commentateurs très favorables sur d'autres points.<sup>95</sup> (GAILLARD, 1972, p. 63).

Nos próximos parágrafos, apresentaremos algumas dessas “objeções” críticas registradas por Gaillard. É interessante notar que certas “desaceitações” estão ligadas a debates de ideias que fervilharam, em especial, com as polarizações do pós-guerra. Outras giram em torno de escolhas estéticas, mas que políticas ou filosóficas. De um modo ou de outro, intentamos, com o auxílio de Gaillard, apresentar uma amostra de como *La peste* também foi, além de aceita e lida, objeto de dissensões. Como toda obra, na verdade, não foi nem é unanimidade.

Marcel Thiébaut (*La Revue de Paris*) e Émile Henriot (*Le Monde*), por exemplo, “reprochent au livre en général ce qu'il garde de complaisance pour

l'absurde”<sup>96</sup> (GAILLARD, 1972, p. 64). Tal atribuição de suposta complacência, pode ser ilustrada pelo seguinte comentário de Thiébaut (apud GAILLARD, 1972, p. 64):

Dans les descriptions qu'il a faites des choses et des êtres, M. Camus, un homme qui ne veut voir que l'étrange ou l'absurde et par voie de conséquence refuse le comique, se place toujours au-delà de l'ironie. D'un obstiné qui consacre ses journées entières à faire passer inutilement des pois d'une marmite dans une autre, il dit: « A en croire sa femme, il avait donné très jeune des signes de sa vocation ». Le mot « vocation » a été placé là sans sourire et n'invite pas au sourire. Sur le plan où se place M. Camus, la vocation de transvaser sans raison des petits pois en vaut une autre. Il propose de voir un héros dans le fonctionnaire [Grand] qui passe ses nuits à corriger l'unique phrase de son « roman ». Oui, un héros, car cette forme d'heroïsme-là, elle aussi, en vaut une autre... Pour lui une lumière grise, égale, se pose impartiallement sur toutes choses. Nous sommes dans un monde sans joie, un monde de pierre, fatal et absurde.<sup>97</sup>

O comentário parece tão desproporcional que Gaillard (1972, p. 64) o introduz com uma ressalva que beira à ironia: “On pourrait croire que Marcel Thiébaut par exemple n'a lu que la première version de l'oeuvre, ce qui est pourtant impossible puisqu'elle était unconnue au moment où il écrivait”<sup>98</sup>.

Por sua vez, Jean-Jacques Rinieri (*La Nef*) lamenta em *La Peste* uma espécie de abandono de rigor por conta de um lirismo desequilibrado:

[...] Quelle pitié de voir Albert Camus, que nous estimions et que nous aimions pour la rigueur de da pensée tout autant que pour le courage de son caractère, se mettre à penser mou !...

« C'est l'équilibre de l'évidence et du lyrisme qui peut seul nous permettre d'accéder en même temps à l'émotion et à la clarté », a-t-il écrit ailleurs : ici, hélas, le lyrisme a brouillé les cartes, l'équilibre est rompu, la clarté se perd. Du *Mythe de Sisyphe* à *La Peste*, il n'y a pas dépassement dialectique, mais saut dans le noir.<sup>99</sup> (RINIERI apud GAILLARD, 1972, p. 64).

Outra análise sobre *La Peste*, feita por Francis Jeanson (*Temps Modernes*) em artigo sobre *L'Homme Révolté*, contém “des appréciations ahurissantes”<sup>100</sup>, por exemplo, por desconsiderar fatos biográficos indiscutíveis de Camus, como na

seguinte frase: “La Peste raconte des événements vus d'en haut par une subjectivité hors situation qui ne les vit pas elle-même et se borne à les contempler” ... (?)<sup>101</sup> (JEANSON apud GAILLARD, 1972, p. 66, as interrogações repetidas são de Gaillard e dão bem a medida do disparate de desconsiderar a ação de Camus na Resistência Francesa).

Segundo Gaillard, os pontos de vista cristãos sobre a obra foram bastante disparestes, mas consensuais, como não poderia deixar de ser, na grande atenção dada ao personagem Paneloux. Pierre-Henri Simon, por exemplo, lamentou em Camus uma profunda incompreensão do cristianismo (apud GAILLARD, 1972, p. 67), referindo-se nestes termos a respeito do dilema de Paneloux na obra: “Dans la réalité vécue de l'expérience religieuse, il semble qu'il soit moins question d'un choix entre l'optimisme et le désespoir que d'un équilibre à tenir entre deux appels: celui de la confiance en la bonté du Père et celui de l'association à la passion du Fils”<sup>102</sup>. Já Jean Onimus (em *Camus devant Dieu*) tem outra percepção sobre o Padre Paneloux:

Si l'on suit de près le texte du second sermon, on ne peut que rendre hommage à la lucidité de Camus. Sans y entrer lui-même, et tout plein au contraire de réticences et de révolte, il a parfaitement expliqué ce qu'est la vertu de religion. Un théologien ne pourrait qu'approuver les termes qu'emploie Paneloux et jusqu'aux nuances qu'il tient à souligner : ni résignation, ni fatalisme mais acceptation crucifiante, unie à la volonté de lutte contre le mal.<sup>103</sup> (ONIMUS apud GAILLARD, 1972, p. 67).

Ainda sobre o aspecto religioso na obra, Gaillard registra que a ideia de “santidade sem Deus” foi atacada tanto por crentes (como Pierre de Boisdeffre e R. P. Bruckberger) quanto por descrentes (por exemplo, Georges Bataille).

Há também críticas contra a ausência de árabes em *La peste*. Conor Cruise O’Brien (*Albert Camus*), por exemplo, acusa Camus “de tuer, sous forme esthétique, les Arabes”, acrescentando a reprovação do fato de Oran ser “une ville totalement fictive”<sup>104</sup> (apud LÉVI-VALENSI, 1991, p. 72). Pol Gaillard redime Camus quanto a tal aspecto:

[...] il faut [...] se demander si Camus se sentait le *droit* de parler au nom d'une communauté à laquelle – c'est là un état de fait, non un

jugement – il n'appartenait pas. Son témoignage n'aurait pu être qu'un reportage. [...] Rappelons seulement qu'au moment même de la publication de *La Peste*, Camus proteste dans *Combat* contre le répression en Algérie et à Madagascar [...]<sup>105</sup> (GAILLARD apud LÉVI-VALENSI, 1991, p. 72).

Mas as maiores censuras feitas dizem respeito à visão de Camus sobre a História, como se ele a negasse. É comum atribuir a Camus a formulação de uma “moral de Cruz Vermelha”, sobretudo, ao se abordar o papel de Tarrou em *La peste*. Em outubro de 1947, em *Esprit*, Bertrand d'Astorg (apud GAILLARD, 1972, p. 69), fez a seguinte crítica ferrenha:

Ainsi, au troisième anniversaire de la Libération de Paris, que nous célébrons aujourd'hui, je pense que Tarrou n'aurait pas été sur les barricades mais dans les équipes de La Croix-Rouge. Seulement, si tout le monde est en casque blanc ou le petit drapeau à la main, qui fera le coup de feu sur les barricades? La moral de la Croix-Rouge n'est valable que dans un monde où les violences faites à l'homme ne proviendraient plus que des éruptions, des inondations, des criquets... ou des rats. Et non des hommes...<sup>106</sup>

Entretanto, Serge Doubrovsky (*Preuves*) faz uma síntese mais rica e condizente com a integralidade da obra de Camus (para Gaillard há um enfoque excessivo sobre a personagem Tarrou nas críticas negativas, o que certamente pode significar uma abordagem insuficiente de outros aspectos de *La peste*):

Aucun recours au royaume des fins, au futur, ne saurait justifier l'attentat contre le présent, contre la vie, inaliénable valeur. C'est ici qu'une morale de l'être s'oppose irréductiblement aux morales du faire, et que Camus se sépare de l'existentialisme et du marxisme. Camus n'a jamais nié que, dans certains cas exceptionnels, la violence doive être une arme, mais il s'est toujours refusé à ce qu'elle puisse être une politique. Simple nuance, mais, pour des millions d'êtres humains, capitale. Camus retrouve les valeurs de vie et de bonheur, perdues dans le tumulte et les terreurs de ce temps. Dans le même mouvement, il met donc le bonheur, c'est-à-dire la réconciliation de l'homme et de la nature, au-dessus de la morale, et puis il corrige l'indifférence de la nature, de sa nature, par la morale, c'est-à-dire, l'éclatement de la solitude de l'autrui...

La « mesure » camusienne dans de qu'elle a d'authentique, est à l'opposé de la modération confortable et médiocre. Elle est perpétuel et douloureux effort. Le contact véritable avec l'être et avec l'autre n'est pas donné, mais conquis sur la banalité, sur l'habitude.<sup>107</sup> (DOUBROVSKY apud GAILLARD, 1972, p. 70).

E em relação à percepção histórica do escritor, Lévi-Valensi (1991, p. 20) é enfática em pôr a questão em melhores termos: “Camus n'a jamais refusé l'histoire: qui le pourrait? Il a refusé de la sacrifier, de croire qu'elle pouvait donner un sens à la vie, ou avoir valeur d'absolu. Il ne s'est pas dérobé à ses exigences”<sup>108</sup>.

Há ainda críticas a respeito do valor artístico de *La peste*. Chega-se até às raias de trocadilhos infamantes, que tentam fazer um jogo jocoso com os temas nada risíveis abordados por Camus: “Cette ville pestiférée semble condamnée moins à la fosse commune qu'au lieu commun”<sup>109</sup> (HEINZ POLITZER apud GAILLARD, 1972, p. 71). Outros, mais condizentes com um espírito crítico equilibrado, questionam o poder da alegoria criada por Camus em *La peste*, como Gaëtan Picon (*Fontaine*): “De tous les écrivains d'aujourd'hui, Camus est sans doute le plus soucieux d'aboutir au mythe: mais, dans *La Peste*, l'impuissance de l'allégorie à devenir mythe est évidente, et marque peut-être le lieu véritable de l'échec”<sup>110</sup> (apud GAILLARD, 1972, p. 71). E há ainda os que veem em Camus não um verdadeiro romancista:

*La Peste* et plus encore *L'État de Siège* montrent à quel point Camus est privé de dons qui font le vrai romancier: imagination et sensualité; il n'a que de passions abstraites, il se meut dans un univers de signes, une sorte de calque absurde de ce monde. Le froid, la faim, la misère, l'amour, la maladie, la mort, la joie cessent d'être des états naturels de l'homme pour devenir des *mythes*.<sup>111</sup> (BOISDFFRE apud GAILLARD, 1972, p. 72).

Gaillard conclui sua apreciação da crítica em torno de *La peste* com uma reflexão que demonstra a longevidade de reflexão sobre a obra:

Reproches en partie contradictoires, on le voit, et qui laissent inexplicable l'immense succès du livre aussi bien en France qu'à l'étranger. Faudrait-il conclure à un mauvais goût indécrottable du public? Je n'en crois rien. [...] *La Peste* ne dit pas tout, certes, mais elle essaie de ne rien diminuer, de ne rien trahir. Elle sera méditée longtemps encore.<sup>112</sup> (GAILLARD, 1972, p. 72).

---

<sup>20</sup> (TODD, 1998, p. 773).

<sup>21</sup> Em nome de quê? Eu ajo e carrego julgamentos sobre as ações de outrem? Aprovo e desaprovo. Prefiro. Escolho. Voto ou me abstendo. Reajo diante de tal evento, permaneço indiferente diante de tal outro. Vejo os outros preferirem e rejeitarem, louvarem ou culparem, seguirem e se oporem. Deixo-os fazer ou busco os influenciar. Junto-me a eles ou fico à parte. Em nome de quê? Em relação a que, a quais critérios, a quais valores? [...] Em nome de que julgar a ação melhor do que a inação ou ainda estabelecer uma hierarquia entre as reflexões? (GROSSER, 1969, p. 11).

<sup>22</sup> Hoje, nós ouvimos melhor? Considerando que as autoridades estatais mais altas já evocaram por ele o Panteão, o que provocou controvérsia, a questão está posta e é legítima se considerarmos a presença fervorosa de Camus no debate público. Identidades nacionais e culturais, choque de civilizações, mundos mediterrâneos, medos milenares, populações migrantes: **nosso mundo se parece com os livros que Albert Camus não teve tempo de escrever. Com aqueles que Matthew Eric Wrinkles teve tempo de ler.** Wrinkles tinha 49 anos. Ele foi executado no último 11 de dezembro, em uma prisão em Indiana, após ter sido condenado por um triplo assassinato cometido há quinze anos. Antes de tomar o corredor da morte, ele deixou uma mensagem apenas, na qual estava escrito: "Matar um homem em um paroxismo de paixão é compreensível. Matá-lo de forma calma e pensada [...] é incompreensível.". Uma citação de Camus. Quem o matou?, questionamo-nos. Para qualquer direção que voltemos nossos olhares, tudo proclama com certeza absoluta a mesma boa notícia: Camus está vivo. (MONY, 2013, grifo nosso).

<sup>23</sup> "Em nome do que escrever".

<sup>24</sup> "A felicidade também é uma longa paciência. E o tempo nos é roubado pela necessidade de dinheiro. O tempo é comprado. Tudo é comprado. (CAMUS, 1962, p. 72, fragmento para *La Mort heureuse*).

<sup>25</sup> "A miséria me impediu de crer que tudo está bem sob o sol e na história; o sol me ensinou que a história não é tudo." (CAMUS, 1958b, p. 11).

<sup>26</sup> "Em suma, vou falar sobre aqueles que eu amava." (CAMUS, 1994, nota do editor inscrita na quarta capa).

<sup>27</sup> Para começar, ele lançou os alicerces do que viria a ser a narrativa da infância de seu "primeiro homem". Esta versão original tem um caráter autobiográfico que certamente teria desaparecido na versão final do romance. Mas é precisamente esse lado autobiográfico que é valioso hoje. Camus ali relata, com milhares de detalhes desconhecidos, o nascimento no leste selvagem da Argélia. A ausência do pai, morto no início da Primeira Guerra, de modo que o filho será "o primeiro homem". Os dias de infância em Belcourt, o "bairro pobre" de Argel, em um ambiente pobre, analfabeto. As alegrias dos humildes. A escola, a intervenção milagrosa do professor para que o menino continuasse os seus estudos, todo um pequeno mundo, às vezes engraçado e quente, às vezes cruel, e personagens feitos de amor, como sua mãe, sempre em silêncio. **Esses quadros não constituem apenas uma história colorida, mas também uma confissão que perturba. Depois de ler estas páginas, vê-se surgir as raízes do que vai formar a personalidade de Camus, sua sensibilidade, a gênese de seu pensamento, as razões para o seu compromisso. Por que, em toda a**

---

**sua vida, ele vai querer falar por aqueles cujo pensamento era negado.** (CAMUS, 1994, nota do editor inscrita na quarta capa; o grifo é nosso).

<sup>28</sup> “É em Argel, no bairro popular de Belcourt, que Albert Camus passa a sua infância e adolescência, marcadas pela pobreza material de sua família e pela presença brilhante do sol mediterrâneo”. (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 141).

<sup>29</sup> “À sua mãe, que pensa e fala com dificuldade, e ‘que nem sequer sabe ler’, ele liga ‘toda a sua sensibilidade’. Pode-se pensar que o desejo e a vontade de ser escritor, que ele reconheceu muito cedo em si mesmo, foram tentativas de responder a esta ausência e a este silêncio.” (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 141).

<sup>30</sup> Acabam de me conceder uma grande honra que eu não procurei, nem solicitei. Mas quando ouvi a notícia, meu primeiro pensamento depois de minha mãe foi para você. Sem você, sem essa mão amorosa que você estendeu para o pequeno menino pobre que eu era, sem o seu ensino e seu exemplo, nada disto teria acontecido. Eu não me faço um mundo por esse tipo de honra. Mas esta é, pelo menos, uma chance de dizer o que você foi e ainda é para mim e para garantir que seus esforços, o seu trabalho e coração generoso que você pôs em tudo aquilo ainda estão vivos em um de seus pequenos estudantes, que, apesar da idade, não deixou de ser seu aluno grato. (CAMUS, 1994, p. 274).

<sup>31</sup> Dois dias depois [do exame], eles ainda estavam todos os cinco diante da pequena porta às dez da manhã. A porta se abriu e quem apareceu leu novamente uma lista muito mais curta desta vez que foi a dos selecionados. No burburinho, Jacques [nome da personagem que na verdade, representa o próprio Camus] não ouvi seu nome. Mas ele recebeu um tapa alegre na nuca e ouviu Bernard [personagem que representa M. Germain] dizer: "Bravo, mosquito. Você foi recebido." [...] E Jacques não sabia mais onde estava ou o que havia acontecido, voltavam todos os quatro de bonde," Eu vou ver seus pais, o Sr. Bernard disse, eu passo antes na casa dos Cormery [na verdade, os Sintès-Camus], já que é a mais próxima", e na pobre sala de jantar agora cheia de mulheres, entre as quais sua avó, sua mãe, que tinha tirado um dia de folga naquela ocasião, e as mulheres Masson, suas vizinhas, ele se mantinha ao lado de seu mestre, respirando uma última vez ainda o cheiro de água de Colônia, pressionado contra a tepidez daquele corpo sólido, e a avó radiava diante das vizinhas. "Obrigado, Senhor Bernard, obrigado", disse ela enquanto o Sr. Bernard acariciava a cabeça da criança. **"Você não precisa mais de mim, disse ele, terá mestres mais eruditos. Mas você sabe onde eu estou, venha ver-me se precisar de mim para ajudá-lo".** Ele saiu, e Jacques ficou sozinho, perdido no meio daquelas mulheres; em seguida, ele correu para a janela, olhando para seu mestre que o saudou pela última vez e agora o deixava sozinho, e em vez da alegria do sucesso, uma enorme pena do menino apertou seu coração, como se soubesse de antemão que por conta daquele sucesso ele seria arrancado do mundo inocente e caloroso dos pobres, o mundo fechado em si mesmo como uma ilha na sociedade, mas onde a miséria serve como uma família e como solidariedade, para ser jogado em um mundo desconhecido, que já não era seu, onde ele não podia acreditar que os mestres fossem mais sábios do que aquele cujo coração sabia de tudo; e agora ele deveria aprender, compreender sem ajuda, finalmente tornar-se um homem sem a ajuda do único homem que o tinha socorrido; crescer e cultivar-se sozinho, enfim, ao preço mais caro. (CAMUS, 1994, p. 145, grifos nossos).

<sup>32</sup> Na aula do Sr. Germain, pela primeira vez, eles sentiam que existiam e que eram objeto da mais alta consideração: julgavam-se dignos de descobrir o mundo. E o seu mestre dedicava-se não só a lecionar-lhes o que ele foi pago para ensiná-los, ele os acolhia com simplicidade em sua vida pessoal, vivia sua vida com eles, contando-lhes sua infância e a história das crianças que ele tinha conhecido, explicou-lhes seus pontos de vista, e não suas

ideias, por exemplo, ele era anticlerical tal como muitos de seus colegas, mas nunca havia na aula uma só palavra contra a religião nem contra qualquer coisa que poderia ser uma escolha ou uma convicção; no entanto, ele condenava fortemente tudo aquilo que não admitia discussão, roubo, traição, indelicadeza, desonestidade.

Mas, principalmente, ele conversava sobre a guerra ainda recente e que havia durado quatro anos, sobre o sofrimento dos soldados, sobre a sua coragem, sobre a paciência e a felicidade do armistício. (CAMUS, 1994, p. 125).

<sup>33</sup> “No colégio, o bolsista, pupilo da pátria, descobre que é pobre. Antes, ele ignorava, porque na escola local de Belcourt todo mundo era miserável. Ele teve vergonha, e depois vergonha de ter tido vergonha.” (GRENIER, 1987, p. 6).

<sup>34</sup> Enquanto outro garoto recitava, ele sonhava, deixava vagear seus pensamentos ou fazia caretas com seus companheiros. Foi uma dessas caretas que o grande sacerdote surpreendeu um dia, e, acreditando que ela foi dirigida a ele, achou por bem para defender a santidade da qual ele foi investido, chamar Jacques [Camus] diante de todos os alunos reunidos e ali, com sua longa mão ossuda, sem explicação, o esbofeteou com toda a força. Jacques, com a força do golpe, quase caiu. “Vá para o seu lugar agora”, disse o padre. **O menino o olhou, sem uma lágrima (e toda a sua vida foi o bondade e amor que o fizeram chorar, nunca o mal ou a perseguição que fortaleceram seu coração e sua decisão em contrário)**, e voltou para o seu banco. O lado esquerdo de seu rosto estava queimando, ele tinha um gosto de sangue na boca. Com a ponta da língua, descobriu que, no interior da bochecha, com o golpe, tinha sido aberta uma ferida, que sangrava. Ele engoliu seu sangue. (CAMUS, 1994, p. 141, grifo nosso).

<sup>35</sup> “Ele descobre carnalmente a condição mortal do homem e a solidão. No mesmo ano – 1930 –, ele descobre também a filosofia, graças a Jean Grenier, e, sobretudo, ‘a vontade de ser escritor’” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 145).

<sup>36</sup> “Por razões mais sentimentais que doutrinárias” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 147).

<sup>37</sup> “Camus afirmava sua recusa a todos os totalitarismos e a ‘utopias absolutas’”. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 150).

<sup>38</sup> Ao contrário do preconceito atual, se há alguém que não tem o direito de solidão é precisamente o artista. A arte não pode ser um monólogo. O artista solitário e desconhecido, quando apela à posteridade, não faz senão reafirmar a sua profunda vocação. **Ao julgar impossível o diálogo com os contemporâneos surdos ou distraídos, ele apela a um diálogo mais amplo com as gerações.** (CAMUS, 1958a, p. 21, grifo nosso).

<sup>39</sup> No prefácio da reedição de *L'envers et l'endroit*, em 1958, “ele se afirma como um artista que se esforça para conceber uma linguagem e fazer viver mitos” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 152).

<sup>40</sup> “É exatamente aí onde o segredo começa.” (BLANCHOT, 1970, p. 104).

<sup>41</sup> “Teatro, romances, ensaios: Camus diversificou os gêneros para melhor desdobrar o seu pensamento do absurdo. Esta variedade de abordagens nem sempre foi bem entendida”. (REY, 2010, p. 19).

<sup>42</sup> Camus nunca ditou o sentido que se devia dar a suas obras – exceto para lamentar terem sido subestimados nelas o humor e a ironia. Assim, ele não tinha previsto que o assassinato de um árabe por Meursault se tornaria uma fábula da colonização, mas não se trai *L'Étranger* lendo-o sobre esta iluminação. (REY, 2010, p. 21).

---

<sup>43</sup> Através da diversidade de gêneros – ensaios, romances, teatro – por meio de uma linguagem aparentemente clássica, **recorrendo frequentemente a um realismo simbólico que está longe de ter revelado todos os seus segredos**, a obra de Camus continua a propor suas indagações sobre o escândalo do mal, sobre a grandeza e a miséria do homem contemporâneo, presa do furor da história, aspirando sem ilusões, à beleza, à paz, à inocência, à justiça. Testemunhando um humanismo lúcido, ele dá ao absurdo, à rebeldia, à paixão pela vida, à consciência das limitações e da morte a forma e o significado de uma mitologia do século XX. (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 142, grifo nosso).

<sup>44</sup> As "núpcias" com o mundo e a difícil "tarefa de viver" [...] a inocência primordial do ser; seu desejo de escapar da culpa e do julgamento, sua condenação; o "amor de viver" e o "desespero de viver"; ou ainda uma certa maneira de conceber a "ordem de um estilo aplicado à desordem de um tempo" ou de uma moral. (LÉVI-VALENSI, 1970, p. 13-14).

<sup>45</sup> A verdadeira criação romanesca [...] usa tão somente o real, com o seu calor e seu sangue, suas paixões ou seus gritos. Simplesmente, ela lhe adiciona algo que o transfigura" (CAMUS, 1951, p. 280).

<sup>46</sup> Infelizmente o amor da vida encontra um poderoso obstáculo na sociedade e em todas as formas de tirania que ela inventou para proteger o indivíduo. A alegria de viver em si é envenenada. Os homens de quem Camus fala com dificuldade têm disso consciência, mas ele sente tal condição muito dolorosamente, porque todo intelectual tem, inevitavelmente, a ideia de um paraíso perdido. Por isso, ele expressa melhor a dor de viver que o prazer: a dor é a sombra que mede a magnitude do prazer que nos é negado. (GRENIER, 1970, p. 37).

<sup>47</sup> Camus liga revolta e justa medida, o que o levou a uma crítica da revolução em nome da revolta genuína: a recusa de ver o homem tratado como coisa, como objeto exclusivamente histórico. Isso vai além da simples observação do fracasso dos regimes totalitários: põe em jogo impulsos fundamentais da modernidade.

<sup>48</sup> "Não foi apenas a revolução bolchevique que Camus colocou em dúvida, mas também a própria ideia de revolução, a revolta justificada". (FAUCONNIER, 2010, p. 25).

<sup>49</sup> "A velha Nêmesis dos gregos".

<sup>50</sup> Além das suas posições conjunturais para esses eventos, a análise da violência política que atravessa sua obra inteira merece ser revisitada. Inaudível em seu tempo, ela reencontrou uma singular acuidade para nós que somos confrontados com a natureza radical do terrorismo em escala global. [...] Camus [...] sugere que a violência não deve assumir o lugar de linha política; ela deve permanecer como um meio de controle, entre outros, ao mesmo tempo provisório e controlado [do contrário] "cada um se autorizaria a cometer um crime contra outrem para ir mais adiante".

<sup>51</sup> "[...] moralista clássico tentado pelo niilismo, apoiado sobre a necessidade de estabelecer uma presença no mundo consistente com o profundo sentimento de absurdo – uma moral da sobrevivência e de vitórias provisórias". (FAUCONNIER, 2010, p. 33).

<sup>52</sup> [...] *Le Mythe de Sisyphe* é um Ensaio sobre o Absurdo. Quem leu *L'Étranger* nele adivinhará as perspectivas e conclusões. A mesma acusação de todos os "valores" neste que é um perfeito manual de ateísmo. A impossibilidade é tamanha que nós sentimos um estremecimento sem esperança diante da "terna indiferença do mundo" e como que um esfacelamento. Eu não partilho desta opinião, e se eu aprovo a necessidade de dizer é porque o tom de Camus é tão categórico e seu tom tão sincero que nós sentimos a

---

necessidade de tomar partido (e isso mostra que se trata de uma obra verdadeira); mas eu a prefiro mil vezes esse moralismo estúpido a esta religiosidade arrebanhadora que é a porção hipócrita da maioria dos homens. A vida humana é absurda, eu sempre estive disso convencido [...]. (GRENIER, 1970, p. 40).

<sup>53</sup> “o teatro – não só como uma forma de escrita, mas principalmente como um lugar de comunhão – será uma de suas paixões mais fortes.” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 147).

<sup>54</sup> Na verdade, Camus sempre buscou um novo formato e um estilo dramático de acordo com suas intenções e pensamento profundo [...] A unidade de pensamento é indiscutível: os grandes temas de trabalho são reencontrados de obra em obra e ganham corpo através de personagens bem desenhados. A busca instintiva e ao mesmo tempo lúcida da felicidade obsedia esse filósofo mediterrâneo, sensível e alegre ao mesmo tempo; ela se afirma não apenas no herói de *Calígula*, cujo ardor e jovialidade são óbvios, mas mesmo entre os personagens sinistros de *Malentendu*, entre os muralhados de *L'État de Siège*, ou no revolucionário convicto de *Les Justes*, tão ansiosos ao ponto de buscar a felicidade para outras pessoas. Mas se o homem não pode prescindir de buscar a felicidade, muito menos ele pode escapar do “absurdo”. (THORAVAL et al., 1978, p. 574).

<sup>55</sup> Isto é o que enfatiza ainda mais o conceito de "ciclo", com o qual ele gostava de distinguir suas obras: o ciclo do absurdo, que ele chamou também de expressão da "negação", "sob três formas: romanesca: *L'Étranger*. Dramática: *Calígula*, *Le Malentendu*. Ideológica: *Le Mythe de Sisyphe*". Ciclo da revolta, que ele tinha anunciado com antecedência como "positiva nas três formas novamente. Romanesca: *La Peste*. Dramática: *L'État de Siège* e *Les Justes*. Ideológica: *L'Homme Revolté*"; em seus discursos de Estocolmo, dos quais tomamos emprestadas estas frases, ele acrescentou que, desde esses primeiros "ciclos", ele antevia "uma terceira camada, em torno do tema do amor." Talvez o romance que ele não teve tempo para desenvolver, *Le Premier Homme*, constituiria a forma romanesca assumida por este tema.

<sup>56</sup> *Les Carnets* permitem seguir sua evolução intelectual. [...] Eles nos ajudam a entender a elaboração dos seus livros. Um jovem homem nietzschiano que projeta para sua obra “força, amor e morte” sob a linha da conquista atravessa o absurdo e a revolta e alcança uma filosofia da medida. [...] O verdadeiro charme dos *Carnets* está em nos fazer penetrar no próprio coração da criação literária de Albert Camus até alcançarmos o impulso íntimo que o levou a escrever e que ele resume através destas palavras: “o admirável silêncio de uma mãe, a busca de um homem por encontrar um amor que se parecesse com esse silêncio”.

<sup>57</sup> A obra de Camus parece secreta por identificação com o segredo dele mesmo como autor. Cada um de seus livros o define e o esconde, falando dele, mas como se de um outro homem falasse. Ensaios literários, filosóficos, narrativas, notícias, textos de teatro têm como centro situações selecionadas exemplarmente, um estado de sua sensibilidade, um movimento de sua existência, uma experiência que, enfim, era dele, que lhe era própria, mas própria na medida em que, longe de comprovar-se como singular, ele a tomava como característica de uma condição comum: porém indescritível e sempre mal iluminada através dessa luz perfeita com que ele aponta para ela.

Suas grandes narrativas devem a sua forma a essa reserva onde ele se denuda para revelar algo de essencial que não pode afirmar diretamente. *L'Étranger* não é Camus, quanta ingenuidade haveria em acreditar nisso, e muito menos o advogado de *La Chute*, nem o Doutor Rieux de *La Peste*: tudo leva a que se recuse essa identificação. No entanto, nós reconhecemos, por um pressentimento muito seguro, que esses personagens tão decididamente traçados não passam apenas de personagens; isto é, de máscaras: a superfície figurativa por trás da qual fala uma certa voz, e por essa voz, uma presença que

---

não saberia ser descoberta. O mascarado que avança sob a máscara – devo especificar? – não é este homem perfeitamente natural e simples, e, frequentemente, direto, que é Albert Camus. É exatamente aí onde o segredo começa. (BLANCHOT, 1970, p. 104).

<sup>58</sup> Romance de Albert Camus (1913-1960), publicado em 1947. Aclamado desde sua aparição pelo prêmio dos Críticos, *La Peste* conheceu, tanto no exterior quanto na França, um sucesso constante. O argumento do livro é simples: no ano de 194., a cidade de Oran é vítima de uma epidemia de peste, cujo romance traça o início, o pico e o reinado, depois o declínio. (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 767).

<sup>59</sup> **Mas essa aparente simplicidade abrange vários níveis de significado; *La Peste* tem uma dimensão histórica: pela doença, é a ocupação alemã e a Segunda Guerra Mundial, o nazismo e todas as formas de opressão política que são representadas. Além disso, porém, o romance atinge uma dimensão metafísica.** Testemunho "sobre" o homem, seus limites, sua miséria em face da doença, do sofrimento e da morte, sobre sua grandeza e dignidade quando ele se dá à luta fraternal, *La Peste* tornou-se um testemunho "a favor" dos "pestiferados", contra a injustiça feita pela história, somada àquela da sua condição mortal. (LÉVI-VALENSI, 1999, p. 767, grifo nosso).

<sup>60</sup> "fez da calamidade um fenômeno quase abstrato".

<sup>61</sup> *La Peste* é um daqueles livros que, longe de nos aprisionar nas aparências que nos rodeiam, quer, em vez disso, nos libertar dessas aparências pondo-as a uma distância suficiente para permitir-nos suspeitar que elas não sustentam a si mesmas. É daqueles livros que representam mais do que eles apresentam e que estão menos no que eles dão do que naquilo que eles dissimulam. Digamos, para simplificar, que *La Peste* é uma narrativa alegórica [...]. A epidemia de peste que eclode em Oran em 194... é claramente o símbolo de uma realidade histórica que conhecemos muito bem. Esta cidade, surpreendida em sua tranquilidade cotidiana pelo surgimento abrupto da tragédia, essa cidade logo prisioneira de si mesma, que não se comunica mais com o mundo livre, a não ser por vagas mensagens, lembrança e imaginação, esta cidade cerrada sobre o universo do exílio e da separação, sofrimento e fraternidade, esse povo de quem se diz que "uma parte, amontoada na boca de um forno, evaporou-se em fumos de gordura, enquanto a outra parte permanecia acorrentada na impotência e no medo, esperando por sua vez", como não reconhecer? **Mas se a cidade nas garras da peste evoca a França nas garras da ocupação e da guerra, também é qualquer cidade humana, quando sobre ela se abate um dos milhares de flagelos que estão na reserva do destino: é a imagem da condição do homem, cujo melhor símbolo Pascal já nos disse que era a prisão. E a importância do livro está no fato de que ele uniu à emoção datada que lhe dá sua referência histórica a mensagem metafísica cuja filigrana logo aparece ao olhar.** (PICON, 1970, p. 78-79, grifo nosso).

<sup>62</sup> "a concepção de *La Peste* remonta aos primeiros tempos da guerra" (QUILLIOT, 1970, p. 86).

<sup>63</sup> Rieux. Grand, Rambert nos dizem como devemos lutar contra a peste; mas o livro inteiro nos diz que não se triunfa sobre a peste, que ela vai embora e volta; no primeiro nível, nós vivemos em um estado de crise; no segundo, tudo se torna crise permanente; no primeiro nível, é útil falar; no segundo, todo diálogo é apenas uma forma do jogo humano. Em suma, nós oscilamos entre a linguagem como terapêutica relativa; e mesmo Camus desejaria forçar-nos a um perpétuo movimento entre um e outro, não podemos parar ora em um e ora no outro. (QUILLIOT, 1970, p. 89-90).

<sup>64</sup> "é difícil dar conta de sua riqueza, de sua complexidade, de seu alcance: em outras palavras, do seu êxito" (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 139).

---

<sup>65</sup> “No imaginário camusiano, a noção de calamidade e o símbolo da peste são indissociáveis da representação do mal”. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 16).

<sup>66</sup> “Mas o mesmo movimento que vai do absurdo à revolta obriga a se passar do individual ao coletivo, e, portanto, a se inscrever na história” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 19).

<sup>67</sup> “Um símbolo ultrapassa sempre aquele que o usa e o faz dizer na realidade mais do que tem consciência de expressar” (CAMUS, 1942, p. 116).

<sup>68</sup> [...] “Toda *La Peste*, sabemos, ilustra o ‘cogito’ inovador e fundador do pensamento de Camus: ‘Eu me revoltô, logo, nós somos’ (HR, p. 38)”. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 25).

<sup>69</sup> “De um espécie de romance”

<sup>70</sup> “Como ratos” (CAMUS, 1964, p. 44).

<sup>71</sup> [...] nota-se, sobretudo, que o exílio e a separação não são temas literários, nem conceitos abstratos, mas uma experiência cruelmente ressentida e dolorosamente vivida”. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 28).

<sup>72</sup> “Ele afirma o que Aragon nomeou como ‘os direitos imprescritíveis da imaginação’, e legitima pela razão o direito à invenção do criador; ela funda os poderes metafóricos e simbólicos da arte; ela introduz o romanesco”. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 44).

<sup>73</sup> Trata-se de “uma crônica trágica: uma estrutura complexa e reveladora: ‘como uma tragédia clássica, é dividida em cinco partes’ [com prólogo e epílogo] (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 45).

<sup>74</sup> “estatuto do narrador desconhecido”

<sup>75</sup> “estranya crônica que se recusa uma datação precisa! (194.)”

<sup>76</sup> O testemunho terá todo o seu valor quando o narrador, no epílogo, se revelará e dará a verdadeira justificação de sua narrativa: “tendo sido chamado a testemunhar uma espécie de crime”, ele não devia apenas “dizer o que foi”, testemunhar os fatos, carregar um testemunho sobre as ações dos acontecimentos; “Ele devia falar por todos” e “testemunhar a favor desses pestiferados”. A crônica não podia satisfazer-se com a objetividade; o narrador tinha que ser não apenas o historiador dos fatos, mas aquele dos “corações dilacerados”; ele devia afirmar, diante do mal e da infelicidade, a grandeza do homem, em quem “há mais coisas a admirar do que desprezar.” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 56).

<sup>77</sup> Na visão da pesquisadora, a escolha do narrador representa a profissão de fé da literatura e do próprio Camus, pois “era necessário que um dos combatentes tomasse a palavra para falar de todos e por todos” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 57). Mas não há heroísmo no narrador, pois ele pode ser qualquer e todos nós: “[...] anônimo, ele pode ser identificado com cada um dos habitantes de Oran, pois não esconde suas ligações com a cidade: ‘nossa cidade’, ‘nossos concidadãos’. Ele pode ao mesmo tempo dizer ‘eles’ e ‘nós’”. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 58). Mas, no romance, fica claro que o narrar literário é deliberadamente diferente do narrar histórico, dada a autonomia do narrador em escolher seus documentos “‘como lhe aprouver’ e que ele os selecionará ‘quando julgar oportuno’” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 58). Para a pesquisadora, a escolha de um narrador anônimo pode representar ainda a despersonalização, o apagamento do eu, do indivíduo, nas experiências de desumanização do século XX, notadamente o holocausto: “Talvez o socorro a um narrador anônimo, que

---

fala dele mesmo como de um 'ele' ou de um 'nós', testemunhe a dificuldade de dizer 'eu', ou de dizer seu nome, num mundo onde o bacilo da peste não está definitivamente derrotado, e assuma, assim, um outro aspecto do trágico." (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 59).

<sup>78</sup> [...] Tarrou torna-se uma testemunha necessária. Para relatar uma "história coletiva," um narrador não era suficiente; Tarrou contribui para estabelecer a verdade sobre o que foi a peste, pois ajudou a lutar contra ela. A crônica, assim, se desdobra, permitindo, além disso, evitar a monotonia de uma história unívoca, sem, contudo, que a narrativa seja dispersa. Rieux tem o controle; tanto que certas passagens, como extratos dos cadernos de Tarrou, são reproduzidas tais quais, outras são introduzidas no próprio texto de Rieux, que, às vezes, as comenta. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 61).

<sup>79</sup> Pode-se notar que o primeiro sermão de Paneloux é narrado no estilo direto, enquanto o segundo é quase inteiramente relatado pelo narrador; é que, no momento do primeiro, Paneloux é mandatário das autoridades eclesiásticas; ele parece à parte da coletividade, e se dirige ao seu público dizendo "vós": "Meus irmãos, vós estais no infortúnio"; no segundo sermão – após a morte da criança – ele faz parte das formações sanitárias, ele está na vanguarda daqueles que combatem a peste, ele se encontra cotidianamente com o sofrimento e com a morte; o discurso indireto reconhece a sua integração na coletividade; e Rieux nota que ele não diz "vós", mas "nós". (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 65-66).

<sup>80</sup> [...] em *La Peste* como em *L'Étranger* – como ainda em *La Chute*, Camus se recusa a usar os poderes do romancista onisciente, sua técnica romanesca, referindo-se a uma metafísica que exclui qualquer intervenção divina, não pode senão localizar-se "à mesma altura do homem" (*Carnets II*, p. 162). E Rieux precisa de mais testemunhos além do seu, para falar sobre o que não se sobrepõe à sua experiência pessoal. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 69).

<sup>81</sup> Assim, percebem-se críticas à imprensa; em *La Peste*: "é preciso notar que os jornais não figuram entre os 'documentos' de Rieux e que nem ele nem seus amigos os leem". (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 74).

<sup>82</sup> "Mas é sobretudo em função da significação moral de que são portadores que eles são determinados" (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 88)

<sup>83</sup> "[...] infeliz, antes da peste, ao ponto de querer morrer, ele retorna o gosto pela vida, pelo relacionamento com as pessoas, quando a infelicidade torna-se comum a todos, quando a injustiça da calamidade lhe assegura a impunidade, inquieta-se quando a peste recua e deseja que ela não desapareça" (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 89).

<sup>84</sup> "Quando ele renuncia à sua partida, seu tempo se confunde com o tempo dos demais" (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 92).

<sup>85</sup> "como conciliar a crença em Deus e a existência do mal? Camus jamais pôde ultrapassar essa contradição, que necessita, muito precisamente, de um ato de fé para ser resolvida" (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 93).

<sup>86</sup> [...] o sacerdote sugere um "fatalismo ativo", e propõe uma religião para tempos de peste: a ação sem perder a fé; a escolha entre o amor e o ódio de Deus, entre a fé total ou o niilismo absoluto: "Precisamos acreditar em tudo ou negar tudo". A doença e a morte do padre seguem-se logo após a este pequeno sermão, elas são preocupantes. Tarrou provavelmente está certo em dizer que o Padre "não quer perder a fé": nela ele se aferra desesperadamente, recusa-se a ver um médico e não larga o crucifixo, mas sua voz, seu ar, seu olhar são "indiferentes" [...] (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 94).

<sup>87</sup> "Seu caso é “ambíguo” e “duvidoso”, no que concerne à forma da doença: Rieux não reconheceu a peste. Podemos pensar que o “caso duvidoso” que é inscrito em sua ficha designa mais o abalo da sua fé do que a doença” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 94-95).

<sup>88</sup> Ao fazê-lo morrer enquanto a peste estava recuando, Camus sugeriu claramente a intensidade de sua luta contra a doença – suas últimas anotações e as derradeiras cenas em que está presente, antes que a doença o alcance, mostram-no exausto; parece que o autor reservou ao personagem o destino trágico dos “melhores” combatentes; pelo menos, Tarrou não experimentou aquela hora de fraqueza que ele temia. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 99-100).

<sup>89</sup> Trata-se de aspectos apenas aparentemente banais, mas que, na realidade, consistem no compromisso de “fazer o que é necessário”, “fazer seu dever” e principalmente “fazer seu ofício” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 100).

<sup>90</sup> “Fazer o seu ofício” para Rieux é, antes de tudo, exercer sua profissão de médico, afugentar o sofrimento, salvar os corpos, curar; ele não se interessa pela salvação do homem, mas por sua saúde. Após ingressar nessa profissão “abstratamente, de alguma forma”, ela transformou-se para ele em uma verdadeira ascese, em regra de vida, porque ele se confrontou com o escândalo da morte, que sempre lhe pareceu inaceitável, e com outro, mais inaceitável ainda, do sofrimento e da morte de uma criança inocente. Então, a ideia que ele construiu para si desse ofício, e do seu exercício prático, não se separa de uma exigência moral: ele acredita que “está no caminho da verdade lutando contra a criação” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 101-102).

<sup>91</sup> Era importante que o narrador tivesse uma certa consciência para cumprir seu ofício de médico e de homem; importante que estivesse no centro da luta, e que todos convergissem em sua direção, que tivesse a mesma exigência de verdade tanto como personagem quanto como narrador; era importante que fosse um bom homem, que conhecesse a experiência dos separados; era importante para o significado de *La Peste* que ele fosse escolhido como narrador e para dar testemunho do destino do homem” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 103).

<sup>92</sup> Talvez ele também seja uma imagem do romancista que se esforça por encontrar ou preservar um equilíbrio entre a ação, o testemunho da ação e a criação; ele não busca transformar sua vida em destino; o seu objetivo e ambição estão na reivindicação moral que consiste em fazer do testemunho uma defesa “para todos”. (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 104).

<sup>93</sup> Enfim, “nenhum dos personagens de *La Peste* nos deixa indiferentes: mesmo os personagens secundários” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 112).

<sup>94</sup> “Como, finalmente, ler *La Peste*, iluminar os significados do romance, mas preservando também a parte de mistério inerente a toda grande obra? **Somos tentados a dizer: relendo o romance...**” (LÉVI-VALENSI, 1991, p. 140, grifo nosso).

<sup>95</sup> Na verdade, [...] o público amava a obra, e não cessou de amá-la. [...] Os críticos, ao contrário, apesar do prêmio que carrega o nome deles e que fora atribuído no entusiasmo do primeiro dia, foram pouco a pouco multiplicando as reservas, depois as objeções violentas ou abafadas... Tendo a maior parte do tempo neste estudo [sobre *La peste*] tomado nitidamente partido em favor de uma obra que não perdeu nada em minha opinião da sua complexidade e riqueza iniciais, vou citar de preferência, aqui, objeções e críticas, mesmo quando vindas de comentaristas bastante favoráveis em outros pontos. (GAILLARD, 1972, p. 63).

<sup>96</sup> “censuram o livro em geral naquilo que carrega de complacência ao absurdo” (GAILLARD, 1972, p. 64).

<sup>97</sup> Nas descrições que ele fez de coisas e seres, o Sr. Camus, um homem que quer ver apenas o estranho ou absurdo e, consequentemente, rejeita o cômico, posiciona-se sempre além da ironia. De um obstinado que gasta todo seu tempo para passar desnecessariamente ervilhas de uma panela para outra, ele disse: "Segundo faz crer sua esposa, ele já havia dado desde muito jovem sinais da sua vocação." A palavra "vocação" foi colocada lá sem um sorriso e não convida a sorrir. No plano em que se coloca o Sr. Camus, a vocação de transferir sem razão ervilhas equivale a uma outra. Ele propõe que se veja um herói no funcionário público [Grand], que passa suas noites corrigindo a única frase de seu "romance". Sim, um herói, porque esta forma de heroísmo também vale por outra... Para ele uma luz gris, igual, é posta imparcialmente sobre todas as coisas. Estamos em um mundo sem alegria, um mundo de pedra, fatal e absurdo. (THIÉBAUT apud GAILLARD, 1972, p. 64).

<sup>98</sup> “Alguém poderia pensar que Marcel Thiébaut, por exemplo, lera apenas a primeira versão da obra, o que é, contudo, impossível, uma vez que ela era desconhecida no momento em que o crítico escrevia sua apreciação da obra”.

<sup>99</sup> [...] Que pena ver Albert Camus, alguém que tanto estimamos e de que tanto gostamos pelo rigor do pensamento, bem como pela coragem do seu caráter, pensar indolentemente!

...  
"Só o equilíbrio da evidência e do lirismo nos permite acessar simultaneamente a emoção e a clareza", ele escrevera em outro lugar: aqui, infelizmente, o lirismo embaralhou as cartas, o equilíbrio foi rompido, a clareza se perdeu. Do *Mythe de Sisyphe* a *La Peste*, não há transcendência dialética, mas pulo no escuro. (RINIERI apud GAILLARD, 1972, p. 64).

<sup>100</sup> “apreciações surpreendentes” (GAILLARD, 1972, p. 64, livre tradução nossa).

<sup>101</sup> “*La Peste* narra acontecimentos vistos de cima por uma subjetividade fora da situação, que não os vivenciou e que se limita a contemplá-los” (?) (JEANSON apud GAILLARD, 1972, p. 66).

<sup>102</sup> “A realidade da experiência religiosa vivida parece ser menos uma questão de escolha entre otimismo e desespero do que de equilíbrio a se manter entre dois apelos: a confiança na bondade do Pai e a associação à paixão do Filho” (SIMON apud GAILLARD, 1972, p. 67).

<sup>103</sup> Se seguirmos de perto o texto do segundo sermão, deveremos prestar homenagem à lucidez de Camus. Sem misturar-se ele próprio no discurso do personagem, e, ao contrário, todo cheio de reticências e revolta, ele explicou perfeitamente o que é a virtude da religião. Um teólogo não poderia deixar de aprovar os termos empregados por Paneloux e até mesmo as nuances que ele sublinhou: nem resignação, nem fatalismo, mas aceitação suplicante, unida à vontade de luta contra o mal. (ONIMUS apud GAILLARD, 1972, p. 67).

<sup>104</sup> “de matar, de maneira estética, os Árabes”, acrescentando a reprovação do fato de Oran ser “uma cidade totalmente fictícia” (apud LÉVI-VALENSI, 1991, p. 72).

<sup>105</sup> [...] é necessário [...] perguntar-se se Camus sentia-se no direito de falar em nome de uma comunidade da qual – isso é um fato, não um julgamento – ele não fazia parte. O seu testemunho seria apenas uma reportagem. [...] Lembremos que, no exato momento da publicação de *La Peste*, Camus protestava em *Combat* contra a repressão na Argélia e em Madagascar [...] (GAILLARD apud LÉVI-VALENSI, 1991, p. 72).

---

<sup>106</sup> Assim, no terceiro aniversário da Libertação de Paris, que hoje celebramos, acho que Tarrou não teria estado nas barricadas, mas nas equipes da Cruz Vermelha. Mas se todo mundo tivesse ficado de capacete branco ou com a pequena bandeira na mão, quem atiraria nas barricadas? A moral da Cruz Vermelha é válida apenas num mundo onde as violências perpetradas contra o homem proviriam apenas de erupções vulcânicas, inundações, pragas de gafanhotos... ou de ratos. E não dos homens ... (D'ASTORG apud GAILLARD, 1972, p. 69).

<sup>107</sup> Não cabe recurso para o reino dos fins, para o futuro, não se pode justificar o atentado ao presente, contra a vida, valor inalienável. É aí que uma moral do ser opõe-se irredutivelmente às morais do fazer, e que Camus se separa do existentialismo e do marxismo. Camus nunca negou que, em certos casos excepcionais, a violência deve ser uma arma, mas ele sempre negou que ela pudesse ser uma política. Simples nuance, mas capital para milhões de seres humanos. Camus redescobre os valores da vida e da felicidade, perdidos no tumulto e no terror da sua época. No mesmo movimento, ele coloca a felicidade, ou seja, a reconciliação do homem com a natureza, acima da moral, e em seguida, corrige a indiferença da natureza, da sua natureza, pela moral, isto é, o rompimento da solidão dos outros...

A "medida" camusiana, no que ela tem de autenticidade, é o oposto da moderação confortável e medíocre. É perpétuo e doloroso esforço. O contato verdadeiro com o ser e com o outro não é dado, mas conquistado na banalidade, na habitualidade. (DOUBROVSKY apud GAILLARD, 1972, p. 70).

<sup>108</sup> "Camus nunca recusou a história: quem poderia? Ele se recusou a sacralizá-la, a crer que ela poderia dar um sentido para a vida, ou ter valor absoluto. Ele não fugiu às suas exigências" (LEVI-VALENSI, 1991, p. 20).

<sup>109</sup> "Essa cidade pestifera parece menos condenada à fossa comum do que ao lugar-comum" (HEINZ POLITZER apud GAILLARD, 1972, p. 71).

<sup>110</sup> "De todos os escritores atuais, Camus é sem dúvida o mais preocupado em alcançar o mito: mas, em *La Peste*, a impotência da alegoria em tornar-se mito é evidente e talvez marque o lugar de uma verdadeira falha." (PICON apud GAILLARD, 1972, p. 71).

<sup>111</sup> *La Peste* e mais ainda *L'État de Siège* mostram a que ponto Camus é desprovido de dons que fazem um verdadeiro romancista: imaginação e sensualidade; ele tem apenas paixões abstratas, ele se move em um universo de signos, uma espécie de decalque absurdo deste mundo. Frio, fome, miséria, amor, doença, morte, alegria deixam de ser estados naturais do homem para se tornar mitos. (BOISDFRE apud GAILLARD, 1972, p. 72).

<sup>112</sup> Censuras em parte contraditórias, como se vê, e que não explicam o enorme sucesso do livro, tanto na França quanto no estrangeiro. Devemos concluir por um mau gosto incorrigível do público? Absolutamente não creio nisso. [...] *La Peste* não diz tudo, certamente, mas tenta nada diminuir, nada trair. Sobre ela se meditará ainda durante muito tempo. (GAILLARD, 1972, p. 72).

## 4. Palácio de Cristal em cacos? Uma leitura sloterdijkiana de *La peste*

“O empenho teórico é como o fervor que resulta da febre que um texto forte provoca: seja que a reação tenha sido de execração ou de exultação, o momento teórico tenta então depurar a paixão na aventura de um exercício intelectual de reflexão analítica.

E menos com o intuito de restituir o texto que de recompor sua possibilidade.”

(LOURIVAL HOLANDA, 2015, p. 90).

Chegamos àquela que pode ser considerada a parte principal de nossa dissertação. E a epígrafe que escolhemos é o nosso leão de proa, talhado no gurupés deste capítulo, não por superstição, como nos galeões lusitanos do século XVI, mas pela certeza de que encerra uma percepção que nos torna capazes de arrostar intimorados o vento e o mar do desafio a que nos propusemos. Este capítulo é particularmente importante para nós, pois representa a concretização do intento de fazer deste “momento teórico” uma “aventura de um exercício intelectual” que resulte sim “de uma febre que um texto provoca”. *La peste* de Camus provoca em nós um “fervor que resulta da febre” de lê-lo e nos inquietarmos por ser tão atual, não apenas pelo viés metafísico com que seu autor o dotou, mas também pela vertente histórica hodierna. Acreditamos que este romance e seu autor, projetados sobre este atual horizonte de leitura, têm muito ainda a dizer, em especial se tivermos a audácia de “depurar a paixão” ao fazer a travessia da ponte do pensamento, indo e vindo da literatura de Camus até a filosofia de Sloterdijk. Quantas vezes forem necessárias. Temos a convicção intelectual de que esta travessia é possível, necessária e deve ser feita “menos com o intuito de restituir o texto que de recompor sua possibilidade”.

*La peste* é possível. Camus é possível. E o mundo, além da filosofia de Sloterdijk, têm demonstrado isso. Neste capítulo, queremos desenvolver o raciocínio que demonstra essa possibilidade. Trata-se, como alhures afirmamos, do ponto aonde queremos chegar.

*Sommes-nous tous des Oranais?*<sup>113</sup> A febre que *La peste* provocou em nós pode ser resumida nesta pergunta. Para nós, a dúvida em que o romance nos lança

é esta. Mas não apenas no campo metafísico – como na obra camusiana, sempre estivemos presos a um destino que, em última circunstância, resultará numa morte, incompreensível para muitos, injusta para tantos outros, e, muitas vezes, *ainda* absurda, como no recente caso de emigrantes sírios, mortos por afogamento, ao tentar chegar à Europa para, assim, fugir de uma guerra, mais uma na qual as grandes potências têm, como sempre, papel decisivo nos bastidores. Acreditamos que somos « des Oranais »<sup>114</sup> também pelo aspecto histórico atual. No nosso entendimento, a Oran camusiana pode ser lida como sendo o Palácio de Cristal, metáfora adotada por Peter Sloterdijk, inspirado em Dostoevski, para definir o mundo em seu momento histórico atual. E a epidemia do romance pode ser interpretada como o mal que há no Palácio de Cristal, que nos aprisiona em certos comportamentos programados. Trata-se, portanto, em nossa leitura sloterdijkiana, do mal em outra experiência histórica, não mais do nazifascismo da época de gênese de *La peste*, mas do mal travestido em nova pele, na vivência de um mundo que, segundo a Teoria Filosófica da Globalização de Sloterdijk, com suas estruturas de imunidade e artificialismo do conforto, moldou o indivíduo segundo predeterminada “fôrma” para tentar contê-lo dentro dos limites de inibição, impedindo atos de unilateralismo e uma consequente re-historização. Nesse sentido, Sloterdijk identifica bases de sustentação do Sistema-Mundo da atualidade que são diametralmente opostas às bases do pensamento de Camus, especialmente àquelas presentes em *La peste*. Não haveria espaço, no mundo atual, para a revolta, por exemplo, e a solidariedade não rimaria mais com fraternidade, mas sim com conformidade, pois os indivíduos estariam irmanados pelo consumismo obsedante.

Nosso intuito neste capítulo é, portanto, fazer a travessia entre estes dois polos – Camus e Sloterdijk – e refletir se é possível ainda a revolta diante do absurdo, de forma a quebrar as paredes de cristal deste Palácio de conforto que o mundo tenta parecer ser e, assim, sairmos do isolamento para novas formas de ser e viver, pelo menos no âmbito histórico. *La peste* pode representar o Palácio de Cristal em cacos? A literatura pode ser uma ferramenta para essa tarefa? Responder a estas e outras indagações será nossa tarefa nas próximas páginas.

#### **4.1 Um mundo que é um Palácio de Cristal**

Em seu livro *Palácio de Cristal*, Peter Sloterdijk, desenvolve reflexões, como o subtítulo da obra registra, *Para uma Teoria Filosófica da Globalização*. O autor aborda a gênese, o desenvolvimento e o apogeu do Sistema-Mundo, numa verdadeira “géodicée”<sup>115</sup> (SLOTERDIJK, 2001), mostrando como, desde as Grandes Navegações Lusitanas e Espanholas dos séculos XV e XVI até os dias atuais, o capitalismo se desenvolveu de forma a se consolidar como um sistema que se espalhou por toda a esfera do globo, de modo a construir uma “interioridade” e um “sincronismo” difíceis de serem rompidos, tanto a partir de fora quanto a partir de dentro. Dessa forma, esse Sistema-Mundo condiciona todos os aspectos da vida humana no planeta. E o autor se interessa em demonstrar as consequências histórico-filosóficas desse desenvolvimento, identificando que tal sistema encontra-se plenamente desenvolvido e que talvez já vivamos os primeiros raios do alvorecer de um momento posterior à globalização, que ele define como “pós-história”.

O símbolo que o filósofo escolheu para representar o Sistema-Mundo é o Palácio de Cristal, inspirado no uso que Fiódor Dostoievski fez, em sua novela, *Notas do Subsolo*, publicada originalmente em 1864, do nome do prédio da Exposição Universal de Londres (*Crystal Palace*) como metáfora para compor uma crítica filosófica ao capitalismo e à globalização, fazendo, assim, ele próprio, o filósofo alemão, uma travessia entre filosofia e literatura. A novela dostoievskiana é, como Sloterdijk (2008, p. 184, grifos nossos) defende:

[...] não apenas o documento fundador da psicologia moderna do ressentimento, mas é também a primeira expressão da oposição à globalização [...]. [Na obra de Dostoievski] encontra-se uma formulação que resume com uma força metafórica sem igual o devir-mundo do mundo no início do fim da era da globalização: estou a falar da fórmula segundo a qual a civilização ocidental é um “palácio de cristal”. Quando da sua visita a Londres em 1862, Dostoiévski visitara o Palácio da Exposição Universal em South Kensington (cujas dimensões ultrapassariam as do *Crystal Palace* de 1851) e logo apreendera intuitivamente as incomensuráveis dimensões simbólicas e programáticas desse edifício híbrido.

Na verdade, Dostoievski, como explica Sloterdijk, usou o nome do edifício da Exposição Universal de 1851, chamado de Palácio de Cristal, mas havia visitado outro prédio, ainda maior e imponente, construído para uma Exposição posterior, de

1862. Mas a troca de nomes pouco importa, pois o que vale é a intuição da metáfora, que é aproveitada por Sloterdijk.

O *Crystal Palace*, concebido por Joseph Paxton, um jardineiro e paisagista, foi construído para abrigar a Exposição Universal de 1851, em Londres. Tinha dimensões incomensuráveis para a época – “71.793 m<sup>2</sup> de superfície coberta, equivalente a 3.300 colunas e 2.224 vigas de ferro que seriam vedadas com 300 mil placas de vidro” (GARONE et al., 2008, p. 2) – tanto que consumiu cerca de um terço de toda a produção de vidro da Inglaterra e para tornar-se economicamente viável “provocou a extinção do imposto que era cobrado sobre este material” (GARONE et al., 2008, p. 2). Seu nome é referência ao fato de seu aspecto lembrar uma grande estufa, por ser todo construído com estruturas de metal e vidro, tendo a capacidade de proteger o interior com grande conforto, mas com o diferencial de ser transparente por qualquer lado que se contemple. Segundo Garone e outros (2008, p. 9, grifos nossos), seu tamanho e modo de construção bastante rápido para a época (através da montagem de estruturas pré-fabricadas de ferro e vidro, técnica que lembra já as linhas de montagem do fordismo) respondiam a intenções geopolíticas:

**É necessário ressaltar que toda esta tecnologia estava ligada a uma filosofia.** As forças industriais da Inglaterra, Alemanha e Rússia estavam em plena revolução industrial, e eram as mais desenvolvidas e poderosas. O comércio internacional crescia à medida em que era necessário importar ou exportar matéria-prima e produtos.

A ideia da exposição mundial surgiu para que fossem mostrados os avanços das potências mundiais. **Era um campo de batalha preliminar e diplomático do que seria a Primeira Guerra Mundial. Por isso o Palácio de Cristal teria que demonstrar a capacidade tecnológica da Inglaterra e também sua ideologia.**

[...] o Palácio de Cristal de Londres transmitia um senso de **enormidade e da escala monumental do industrialismo** e tornou-se símbolo não somente das proezas de engenharia da época como também do próprio progresso. As exposições universais também exerceram um papel importante em termos da codificação das normas e características da nova sociedade.

O Palácio de Cristal é uma construção racionalista: a disposição das colunas e demais elementos responde a um princípio estrutural; as dimensões das peças respondem a uma necessidade de portabilidade e conjunto; e a **armação da edificação leva ao limite o trabalhador, em relação ao esforço e à capacidade física.**

**Os limites do homem estavam sendo empurrados aos limites de um ideal racionalizado em que as máquinas potencializam as habilidades humanas enquanto a criatividade e a inovação no projeto de Paxton buscavam utilizar todos os recursos disponíveis na época.**

Para o filósofo alemão, o escritor russo teve o mérito de perceber intuitivamente as marcas filosóficas do Sistema-Mundo que se consolidava, materializadas num edifício que evidenciava uma nova estética da imersão, que tentava artificialmente promover, como uma estufa, uma biopolítica numa eterna primavera de consenso, conforto, luxo e cosmopolitismo do “capitalismo psicodélico”. Essa concretização arquitetônica dos intutos e deleites do capitalismo no século XIX viriam a se concretizar nos dois séculos seguintes em várias outras espécies de construções com a mesma natureza: *shopping centers*, arranha-céus, *resorts*, transatlânticos de luxo, condomínios residenciais de classe alta, parques temáticos como Disneyworld. “Subpalácios” de Cristal dentro do Palácio de Cristal maior, o Sistema-Mundo. Dostoevski captou a filosofia que dali se desprendia com força para tentar abarcar tudo e todos. Em nossa opinião, até os grandes blocos econômicos de países, como a Comunidade Europeia, podem ser vistos como Palácios de Cristal, ou estufas de “econometrização”, em que os países são como indivíduos confinados numa arquitetura que se vende como redentora contra as intempéries do exterior e sede de uma primavera que nunca terá fim, se determinadas diretrizes forem seguidas à risca e o consenso for a paz dos que silenciam.

A novela *Notas do Subsolo* registra as percepções de Dostoevski sobre uma fase crucial de consolidação do Sistema-Mundo, quando o industrialismo se disseminava para outros países, além da Inglaterra, e empolgava muitos como sendo uma nova era de progresso científico. A obra caracteriza-se por ser um monólogo filosófico de uma espécie de anti-herói, indignado com o materialismo e o conformismo dessa época. Ele parece dirigir-se aos defensores das maravilhas do mundo sob a égide do materialismo racionalista e supostamente progressista, constituindo-se como uma voz dissonante, que duvida e zomba do sistema de vida que se materializava naquele prédio. O próprio Dostoevski explica numa nota a natureza e o propósito da obra:

Tanto o autor das *Notas* como elas próprias são, evidentemente, fictícios. Entretanto, pessoas como o autor destas *Notas* não só podem como devem existir na nossa sociedade, se levarmos em conta as circunstâncias em que ela de modo geral se formou. Meu propósito foi trazer perante o público, com mais destaque que o habitual, um dos personagens típicos do nosso passado não remoto. Ele faz parte da geração que está vivendo seus últimos dias. Na primeira parte, denominada “Subsolo”, esse personagem faz sua própria apresentação, declara seus pontos de vista e procura explicar os motivos pelos quais ele surgiu e teria de surgir no nosso meio. Na segunda parte vêm as “Notas” propriamente ditas desse personagem a respeito de alguns acontecimentos de sua vida. Fiódor Dostoiévski. (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 31).

E o que se vê fartamente na novela, e que chamou a atenção de Sloterdijk, foram os lampejos intuitivos que são apresentados em várias passagens. O personagem sem nome ataca as ilusões de totalidade e artificialismo em que o Sistema-Mundo tenta se alicerçar, munido de sarcasmo, ironia e humor ácido, como nesta passagem em que se refere à metáfora do Palácio de Cristal:

Consequentemente, basta descobrir essas leis da natureza que o homem não terá mais de responder pelos seus atos, e viver, para ele, será extremamente fácil.

Evidentemente, todas as ações humanas serão calculadas matematicamente, de acordo com essas leis, numa espécie de tábua de logaritmos, até 108.000, e serão inscritos nos calendários; ou, algo ainda melhor: surgirão algumas publicações bem-intencionadas, do tipo dos atuais dicionários encyclopédicos, em que tudo estará tão bem calculado e indicado, que no mundo não haverá mais nem ações nem aventuras.

Nesse tempo – **isso tudo os senhores é que dizem** –, surgirão novas relações econômicas, que serão também completamente calculadas, e com precisão matemática, de modo que, num piscar de olhos, todo tipo de questões deixarão de existir, precisamente porque alguém já terá encontrado todo tipo de respostas para elas. **E então será construído um palácio de cristal.** Então... Bem, numa palavra: então seremos visitados pelo pássaro azul. **Evidentemente, não se pode garantir (isto já sou eu que estou dizendo) que esse tempo não será, por exemplo, terrivelmente aborrecido (porque, o que haverá para fazer, se tudo estará distribuído numa tabela?), mas, em compensação, tudo será extremamente sensato.** (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 20, grifos nossos).

E apresenta um raciocínio que nos faz lembrar Camus ao abordar a revolta diante do absurdo e a consequente fraternidade contra o que nos aprisiona, contra a Oran travestida de Palácio de Cristal, contra o “destino” que insiste em ser inescapável:

Eu, por exemplo, não me admiraria nada se, de repente, sem nenhum motivo, em meio ao futuro bom senso geral, surgisse um cavalheiro com um rosto nada nobre ou, melhor dizendo, com uma fisionomia retrógrada e zombeteira e, de mãos na cintura, dissesse a todos nós: e então, senhores, que tal dar um pontapé em todo esse bom senso e mandar esses logaritmos para o diabo para que possamos novamente viver segundo a nossa vontade idiota? E não acabaria nisso, pois o mais lamentável é que ele certamente encontraria seguidores: assim é o ser humano. (DOSTOIEVSKI, 2011, p. 20-21).

E o que dizer da percepção de Dostoievski sobre o papel do sofrimento no despertar da consciência do ser humano, apresentado na passagem que transcreveremos a seguir? Não à toa o autor russo era uma das predileções de leitura de Camus. A ilusão cínica do Sistema-Mundo embalado como Palácio de Cristal é de que todo o sofrimento será eliminado pela “matematização” da vida sob o conforto eterno proporcionado pela ciência e progresso tecnológico. A afirmação com ares de falácia é assim “debatida” pelo personagem de Dostoievski:

No palácio de cristal, ele é até impensável: o sofrimento é dúvida, é negação – e que palácio de cristal seria esse, do qual é possível duvidar? Entretanto, estou convencido de que o homem nunca renunciará ao sofrimento verdadeiro, isto é, à destruição e ao caos. **O sofrimento é a única causa da consciência. E, embora eu tenha declarado no início que, na minha opinião, a consciência é a maior infelicidade para o homem, eu sei que o homem ama a consciência e não a trocará por satisfação alguma. A consciência, por exemplo, é infinitamente superior ao dois mais dois.** (DOSTOIEVSKI, 2011, p. 27, grifo nosso).

O personagem de Dostoievski antevê que o abafamento do espaço para a revolta (impedimento de mostrar a língua e fazer figura escondido) não poderá ser alcançado *ad infinitum* e adverte para o papel dos indivíduos que como ele estão no subsolo na subversão do Palácio de Cristal:

Os senhores acreditam no edifício de cristal para sempre indestrutível, ou seja, acreditam num edifício ao qual ninguém poderá mostrar a língua, mesmo às escondidas, nem lhe fazer uma figa com a mão no bolso. **Bom, eu tenho medo desse edifício, talvez porque ele seja de cristal e indestrutível através dos séculos e porque não será possível mostrar-lhe a língua nem às escondidas.**

**Vejam os senhores: se em vez de um palácio houver um galinheiro, e se começar a chover, talvez eu suba no galinheiro para não me molhar, mas nem assim vou achar que o galinheiro é um palácio, só por gratidão por ele ter-me protegido da chuva. Os senhores estão rindo e dizendo que num caso como esse tanto faz um palácio como um galinheiro. Sim, respondo eu, se o único objetivo de viver fosse não se molhar.**

[...]

Estamos argumentando seriamente, mas, se não quiserem conceder-me sua atenção, não hei de me humilhar. **Tenho meu subsolo.**

[...]

**E, ademais, saíram de uma coisa: estou convencido de que é preciso manter esses tipos do subsolo à rédea curta. Embora eles possam passar quarenta anos calados no subsolo, se conseguem sair para a claridade, ficam falando, falando, falando...** (DOSTOIEVSKI, 2011, p. 27; 28, grifos nossos).

Realmente Dostoievski, como afirma Sloterdijk, inaugura “a primeira expressão de oposição à globalização” – e isso, ressaltamos, no âmbito da literatura, demonstrando a capacidade dessa arte como campo legítimo de percepção. E acreditamos que *La peste* de Camus pode ser lida hoje como outra obra de oposição à globalização. Acreditamos que este romance, projetado num horizonte de leitura atual, pode colaborar aos que estão no subsolo do Palácio de Cristal e desejam saírem para a claridade para ficar “falando, falando, falando”, ou melhor, incomodando por tentarem abalar a estrutura do edifício e ameaçarem transformar em cacos todo esse cristal empregado.

O filósofo alemão Sloterdijk desenvolve suas reflexões, pondo em evidência os pressupostos filosóficos deste Sistema-Mundo, aproveitando a metáfora do Palácio de Cristal empreendida por Dostoievski para pôr em perspectiva conceitos como cristalização, reticulação do mundo, mimo, sociedade de conforto, desoneração, consumismo, Pós-História (*Global Age X Globalização atual*), estruturas simbólicas de imunidade, consenso (*versus unilateralismo*), histerização

como técnica de consenso e hiper-retroação (proibição retroativa da história). Abordaremos esses aspectos em cotejo com os conceitos que podem ser depreendidos de *La peste* de Camus, porque entendemos que uma nova travessia à literatura – corporificada no nosso caso por esse romance – poderá iluminar tanto a filosofia de Sloterdijk, quanto a leitura da obra camusiana.

Segundo Sloterdijk, o Palácio de Cristal faz da sociedade um objeto de exposição e seu formato já é sua mensagem. Ele, transparente que é, deixa ver seu interior, demonstrando sua diferenciação do exterior, como uma espécie de convite para entrar. Mas a dimensão de confinamento é uma das suas maiores marcas, o que nos faz lembrar a Oran camusiana – um ambiente contíguo e hermético, de onde não se escapa e que contém o mal em desenvolvimento atroz: o gigantesco Palácio de Cristal comporta uma alusão ao capitalismo integral, orientado para o vivencial, popular, no qual o que está em jogo é a absorção global do mundo exterior num espaço interior integralmente calculado, invocando a ideia de *um habitáculo suficientemente vasto para que eventualmente não tenhamos de o deixar jamais* (SLOTERDIJK, 2008). Ou seja, o Palácio de Cristal, como Oran, confina-nos. Mas onde há confinamento, há muitos seres humanos. Onde há seres humanos, há ratos. Onde há ratos, há pulgas. Pulgas costumam picar não só ratos, mas seres humanos também, como a história milenar das pestes o demonstra. Uma minúscula pulga pode conter uma microscópica bactéria, quem sabe a famosa *Yersinia pestis*? Esta mesma minúscula pulga, sempre irmanada com outras de sua espécie, contaminadas também, pode vir a picar um homem, mulher ou criança em confinamento, no que será imitada por suas irmãs, pois está em sua natureza não deixar de picar. E a partir de então, veremos se a Primavera do Consenso, o mimo e o conforto eternos serão substituídos por erupções cutâneas, gânglios inchados, febre, agonia, mortes e contaminação em massa, em especial, quando a doença, em sua forma pulmonar, puder ser transmitida de indivíduo a indivíduo. Constataremos, então, se as paredes finas e transparentes do Palácio de Cristal conseguirão confinar ainda, em especial, os que não se conformam, revoltam-se e, como pulgas, juntam-se a outros irmãos também revoltados com o absurdo. Tudo isso metaforicamente falando, é claro.

A virtude do Palácio de Cristal – transparência do conforto – é também a sua desgraça. Chamariz para os que estão fora – melhor dizendo, no seu subsolo como a personagem dostoievskiana, pois trata-se dos que, aliados de suas benesses, são

sustentáculo ao edifício, pois colaboram na condição de explorados, estando dentro do Palácio de Cristal, mas não em exposição, escondidos abaixo do rés do chão; o edifício do Sistema-Mundo não consegue estender a todos o mimo e o conforto, mas permanece de pé por vender a ilusão de que, sim, o mimo e o conforto são alcançáveis e, mais que isso, desejáveis num desejo obsedante. As ondas de emigração insistente de africanos e asiáticos à Europa são apenas um exemplo do que a transparência do cristal provoca. Sloterdijk, em outra obra – *O desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna* – tece uma série de considerações que, no nosso entendimento, podem iluminar ainda mais suas reflexões em *Palácio de Cristal* e as nossas nesta dissertação. A passagem seguinte demonstra o risco da combinação de transparência do Palácio de Cristal e falácia do progressismo indiscriminado, além de expressar a operacionalidade de conceitos camusianos como absurdo, revolta, solidariedade e ação do indivíduo comum sem heroísmo, mas com união fraternal com outros comuns:

Quando a massa se torna sujeito e recebe uma vontade, assim como uma história, então termina a era mundial da condescendência idealista, na qual a forma acreditou poder cunhar a matéria como bem lhe aprouvesse. **Tão logo a massa seja considerada capaz de uma subjetividade própria ou de soberania, os privilégios metafísicos do senhor – vontade, saber e alma – infiltram-se naquilo que antes parecia mera matéria, e conferem à parte subjugada e incompreendida direitos à dignidade do outro lado.** O grande tema dos tempos modernos, a emancipação, abrange tudo o que nas lógicas e relações de dominação antigas se chamava o inferior e o outro, a matéria natural quase não sendo outra coisa que a multidão humana. [...] **Só o fato de que a multidão, ativada e subjetivada, passa a ser insistenteamente chamada de massa pelos seus porta-vozes e pelos que a desprezam, já aponta para que a ascensão à soberania do maior número possa ser percebida como um processo inacabado, talvez inacabável.** (SLOTERDIJK, 2002, p. 12, grifos nossos).

Os que estão no subsolo do Palácio de Cristal podem unir-se e subir à transparência da área do mimo e do conforto. Mas talvez essa interioridade não comporte todos e as paredes de cristal sejam abaladas. Talvez até uma epidemia se alastre com tanta gente (“um preume de gente” para usar uma expressão sloterdijkiana) reunida. As crises cíclicas do capitalismo parecem recidivas de uma doença epidêmica entre países, uma pandemia de peste, que apenas recua para mais tarde avançar. A União Europeia parece um bom exemplo por viver essa

dinâmica de enfermidade mais intensamente, na qual países de economia cambaleante, como Grécia, Portugal e até Espanha, parecem os gânglios inchados de uma doença que a muitos afeta e ameaça proliferar-se ainda mais num espaço confinado e atingir, quem sabe, o coração e o cérebro – França e Alemanha – desse organismo gigantesco?

Nos próximos tópicos, buscaremos desenvolver mais nossa travessia Sloterdijk-Camus. Mas antes, registraremos que o próprio Sloterdijk se notabilizou por intencionalmente fazer uma escrita filosófica mais literária e, por vezes, tem reverenciado Camus por ter feito uma escrita literária filosófica, ambos transeuntes das pontes filosofia e literatura. Isso fica evidente em entrevista dada pelo alemão ao site do conglomerado de comunicação Deutsche Welle em 2011, da qual transcrevemos alguns trechos, que atestam, entre outras coisas, que Sloterdijk enxerga a necessidade de levar a filosofia para além do âmbito acadêmico, tarefa para a qual a literatura teria papel importante – lembremos que ele apresenta na tevê alemã o programa *Das Philosophische Quartett* (O quarteto filosófico), no qual ao telespectador são oferecidos debates sobre temas filosóficos e perspectivas filosóficas sobre assuntos da atualidade que chamam a atenção da opinião pública):

**Se você pensar no tempo em que autores como Albert Camus ou Jean-Paul Sartre estavam vivos e no ápice da sua produtividade – digamos, nas décadas de 1950 e 1960 – nessa época, pode-se afirmar que a filosofia desempenhava uma função oficial.** No momento ela me parece muito, muito marginalizada. Temos um sistema artístico que floresce com força. Temos uma cena cultural jovem que tomou dimensões gigantescas, uma cena de cultura de massa. **Na minha percepção, a filosofia só representa aqui um papel decorativo, à margem. É claro que vez por outra se convidam filósofos, mas geralmente só dentro de uma rubrica como "extra" ou "o olhar de fora"**

[...]

**Nos últimos 20 anos, nós – Rüdiger Safranski e eu – fundamos em solo alemão um novo tipo de filósofo não acadêmico, literário. Mas excluindo nós dois: o que resta, então? Temos um punhado de publicistas que oferecem um pouco de filosofia e, no geral, temos uma filosofia acadêmica. Meio de mau humor, ela vai tocando o seu trabalho, mas justamente sem conseguir completar a ponte para com os questionamentos gerais. Este é o verdadeiro estado de coisas.**

[...]

**Acredito que só faz sentido praticar filosofia hoje reavivando a tradição sofista de poder participar de qualquer debate. Quer dizer, precisaríamos de mais formação retórica, precisaríamos reunir nos seres humanos muito mais conhecimento geral de vida, de política, de ciência, de arte. Precisamos voltar a atrair filósofos que sejam decatletas da disciplina teórica.**

[...]

As catástrofes netunianas vindas do mar, as catástrofes vulcânicas vindas das entradas da terra: são coisas que desde sempre nos deixaram mudos. **Nesse sentido, todo trabalho cultural é um trabalho pós-catastrófico.** Há 5 mil anos os seres humanos tentam superar o que aconteceu na época do dilúvio, nessas grandes catástrofes da Idade do Bronze. Todo o processo civilizatório é uma elaboração de cesuras catastróficas. **E quando nada acontece durante um tempo mais longo, cria-se essa espécie de calma ilusória da qual estamos sendo convidados a acordar, no momento. Neste sentido, tem-se que dizer que vivemos numa época boa, pois ela contribui muito para o imperativo do despertar.** (SLOTERDIJK em entrevista a GABY REUCHER do site da DEUTSCHE WELLE, e reproduzida em português no site do INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS, 2011, *on-line*, grifos nossos).

## 4.2 O Grande Interior do Sistema-Mundo

Neste tópico, procuraremos descrever a teoria filosófica de Sloterdijk sobre a consolidação do Sistema-Mundo no estágio atual de globalização, que ele chama de momento pós-histórico. E veremos, mais tarde, que *La peste* de Albert Camus pode ser lido como um símbolo da dinâmica em jogo neste horizonte de leitura atual.

Partindo de uma tentativa de síntese, podemos afirmar que o mundo globalizado é como um grande Palácio de Cristal que nutre a ilusão de que abrange tudo e todos de alguma maneira, pois é praticamente impossível não estar nele incluído ou em relação com ele, uma vez que sua estética é a da imersão, o que não quer dizer que todos são seus usufrutuários. Longe disso. Como bem anteviu Dostoievski em *Notas do subsolo*, há os que desfrutam dos seus benefícios, de seu artificialismo reconfortante, mas, por outro lado, existem os que estão em seu subsolo, “apreciando” apenas, de quando em vez, as migalhas que por descuido lhes chegam de mais alto para nutrir uma *psicologia do ressentimento*. O próprio Sloterdijk (2008) dá números à inclusão:

O fato de no início do século XXI, o palácio de cristal incluir, segundo os cálculos mais otimistas, um escasso terço dos espécimes *Homo sapiens*, mas na realidade, sem dúvida, apenas um quarto ou menos, explica-se nomeadamente pela impossibilidade sistemática de organizar materialmente uma integração de todos os membros do gênero humano num sistema de prosperidade homogênea, nas condições atuais da técnica, da política energética e da economia. A construção semântica e gratuita da humanidade como coletivo dos detentores dos direitos humanos não pode, por motivos estruturais insuperáveis, ser transposta para a construção onerosa e operacional da humanidade como coletivo dos detentores de poder de compra e de hipóteses de conforto. É aí que se funda o mal-estar da “crítica” globalizada, que exporta, é certo, para o mundo inteiro os critérios de condenação da miséria, mas não os meios de a ultrapassar. Neste contexto, podemos caracterizar a Internet – bem como, antes dela, a televisão – como instrumento trágico, pois, enquanto *medium* das comunicações fáceis globalodemocráticas, sustenta a conclusão ilusória de que os bens materiais e exclusivos deveriam ser igualmente universalizáveis.

Um estudo recente, de 2015, pode dar números mais precisos ao quantitativo dos poucos que estão muito bem instalados sobre o teto do Palácio de Cristal:

A riqueza acumulada pelo 1% mais abastado da população mundial agora equivale, pela primeira vez, à riqueza dos 99% restantes.

Essa é a conclusão de um estudo da organização não governamental britânica Oxfam, baseado em dados do banco Crédit Suisse relativos a outubro de 2015.

O relatório também diz que as 62 pessoas mais ricas do mundo têm o mesmo – em riqueza – que toda a metade mais pobre da população global.

O documento pede que líderes do mundo dos negócios e da política reunidos no Fórum Econômico Mundial de Davos, que começa nesta semana, na Suíça, tomem medidas para enfrentar a desigualdade no mundo.

A Oxfam critica a ação de lobistas – que influenciam decisões políticas que interessam empresas – e a quantidade de dinheiro acumulado em paraísos fiscais.

#### Ressalvas

Segundo o estudo da Oxfam, quem acumula bens e dinheiro no valor de US\$ 68 mil (cerca de R\$ 275 mil) está entre os 10% mais ricos da população. Para estar entre o 1% mais rico, é preciso ter US\$ 760 mil (R\$ 3 milhões). (REUBEN, 2016, *on-line*).

Esse prédio de aço e vidro contém sistemas de imunidade que, pelo menos em tese, o preservam das intempéries externas e das ameaças vindas debaixo do rés do chão. “Esta grande estufa do relaxamento é dedicada a um culto jubiloso e frenético de Baal, para o qual o século XX propôs o nome de consumismo” (SLOTERDIJK, 2008, p. 186).

O grande Palácio de Cristal é um fractal artificial e artifioso: possui em seu interior, graças à reproduzibilidade técnica e simbólica, reduções em escala que replicam fielmente no micro todas as propriedades do macro. Assim, o mundo globalizado da pós-história pode ser visto como uma estrutura geométrica complexa cujas propriedades, em geral, repetem-se em qualquer escala nos diferentes ambientes construídos: condomínios de luxo, *shopping centers*, *resorts*, modernas arenas esportivas, parques de diversão *indoor*, entre outros. Os prédios de apartamentos também são um bom exemplo, em especial, pela contradição de dar conforto residencial aos indivíduos, através da união em um coletivo de residências que, mais do que juntar, separa, individualiza as pessoas e famílias em ilhas de conforto contíguas, mas “sanitariamente” isoladas umas das outras. São isolamentos conectados:

La burbuja individual en la espuma habitacional constituye un *container* para las relaciones consigo mismo del habitante, que se instala en su unidad de vivienda como consumidor de un confort primario: a él le vale la cápsula vital de la vivienda como escenario de su autoemparejamiento, como sala de operación de su autocuidado y como sistema de inmunidad en un campo, contaminado, de *connected isolations*, alias vecindades. Desde estos puntos de vista, el apartamento es una copia material de aquella función surreal de recipiente que hemos descrito como receptáculo autógeno. (SLOTERDIJK, 2014, formato digital sem paginação).<sup>116</sup>

Sloterdijk assim resume a estrutura que serve de metáfora ao Sistema-Mundo globalizado:

[...] o gigantesco palácio de cristal – a forma de edifício profético válida do século XIX (que foi imediatamente imitada em todo o mundo) – comportava já uma alusão ao capitalismo integral, orientado para o vivencial, popular, no qual o que estava em jogo mais não era do que a absorção global do mundo exterior num espaço interior integralmente calculado. [...] o palácio de cristal [...] invocava já a ideia de um habitáculo suficientemente vasto para que eventualmente não tenhamos de o deixar [...] (SLOTERDIJK, 2008, p. 190).

Como se vê, a metáfora serve para atestar as marcas do Sistema-Mundo atual. Salta aos olhos, de pronto, o aspecto de artificialismo titânico, descomunal, que o filósofo alemão batiza de “cristalização”. Empreendeu-se uma « révolution opérativiste » que « [...] mène à um nouvel état du monde dans lequel la maîtrise de l'artificiel de haut niveau sera le cas normal »<sup>117</sup> (SLOTERDIJK, 2001, p. 210).

Vencidos os adversários com pretensões totalitárias de igual peso – o nazifacismo e o comunismo –, o capitalismo finalmente espraiou-se por todo o globo, levando sua lógica de cristalização para todos os retículos do planeta. Cristalizar o mundo significa criar artificialmente estufas concretas ou abstratas que permitam uma internalização dotada de conforto e imunidade tais que se constituam como condição propícia para o consumismo. O Palácio de Cristal – o Sistema-Mundo – cinge, abrange, alcança, açambarca, domina mais e mais, criando uma “internalidade” cada vez maior à medida em que se aprimoram as capacidades industriais, econômicas e científicas. Palmo a palmo, mais espaços, mais países, mais indivíduos, mais matérias-primas, mais mercados, mais acordos de comércio, mais mercados comuns, mais produtos, mais tecnologia, mais eficiência produtiva, mais mais-valia, mais margem de lucro, mais exploração de fontes de energia como petróleo, carvão e energia nuclear, mais exaurimento da capacidade de provimento da natureza.

Para Sloterdijk (2008), criou-se, assim, uma sociedade do conforto que desonera os indivíduos e países de construir uma “internalidade” diversa, pois há um consenso vantajoso no consumismo hedonista e obsedante do capitalismo, e até mesmo entediante. Sobretudo após a Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria, a era dos conflitos globais passou e mais intensamente ficaram patentes as vantagens do consenso. Na sua atual fase, o Sistema-Mundo capitalista não está totalmente livre de tensões – *verbi gratia* ações terroristas –, entretanto eventuais pugnas não alcançam mais as escalas capazes de solapar as estruturas do grande Palácio de Cristal como outrora. A derrocada da era soviética do comunismo é um marco de estabilização do consenso como ferramenta do capitalismo:

Uma vez tendo aceitado a metáfora do “palácio de cristal” como emblema para as ambições finais da modernidade, podemos refundar a simetria muitas vezes assinalada e muitas vezes negada entre o programa capitalista e o programa socialista: o

socialismo/comunismo era muito simplesmente o segundo estaleiro do projeto de palácio. Encerrado o seu ciclo, torna-se evidente que o comunismo era uma etapa do consumismo. **Na sua interpretação capitalista, as correntes do desejo conhecem um desenvolvimento de potência incomparável** – o que também começam a admitir pouco a pouco os que tinham comprado ações do socialismo na bolsa das ilusões [...]. **Do capitalismo, porém, só agora se pode dizer que representou sempre mais do que uma “relação de produção”;** desde sempre, a sua pregnância ultrapassou amplamente o que a figura intelectual do “mercado mundial” podia designar. Ele implica o projeto que consiste em transpor a totalidade da vida do trabalho, dos desejos e da expressão artística dos seres para a imanência do poder de compra. (SLOTERDIJK, 2008, p. 191, grifos nossos).

O orbe globalizado é um mundo sincrônico, como um organismo biológico complexo, dotado de estruturas especializadas e sensivelmente intercomunicáveis, de tal maneira que qualquer pequena alteração numa de suas partes afeta em cadeia, uma a uma, todas as demais células “irmanadas”. Isso é particularmente visível no âmbito econômico do sistema monetário mundial, quando abalos em economias marginais não raras vezes enervam as economias maiores. *Mutatis mutandis*, pela mesma escala sincrônica de inter-relacionamento, uma decisão político-econômica tomada a milhares de quilômetros pelo governo de uma grande potência, sem relação direta com uma pequena economia local, pode afetá-la instantaneamente. Por exemplo, em 2006, o governo norte-americano decidiu sobretaxar o suco concentrado de laranja importado do Brasil, fato que provocou demissões no setor e impulsionou o produtor local a buscar outras alternativas. O filósofo alemão dá outro exemplo do sincronismo do Sistema-Mundo:

À chaque instant, quelque part, des chefs d’État quelconques se réunissent pour un quelconque sommet portant sur un thème quelconque. À chaque instant, quelques troupes, sous quelque prétexte, marchent contre un ennemi quelconque que l’on accuse de quelque crime, et le font en déployant une force quelconque. À chaque instant, des monnaies quelconques tombent au-dessous d’un niveau d’étage que l’on croyait jusqu’alors infranchissable. À chaque instant, une grande entreprise quelconque fusionne avec une autre entreprise quelconque dans quelque *venture* commune. À chaque instant, en un jour quelconque, on donne des cérémonies commémoratives pour des événements quelconques dans un passé quelconque, avec la participation de tous. À chaque instant, quelque chose date de tant ou tant d’années et peut fournir matière à un souvenir quelconque consommé en commun. À tout instant, on rend hommage d’une manière quelconque à des œuvres quelconques d’artistes quelconques.<sup>118</sup> (SLOTERDIJK, 2001, p. 219).

Tal escala de organicidade implica em riscos e, consequentemente, no aprimoramento das técnicas de imunização. A pujança do sistema de empresas de seguros é uma evidência desse fato:

[...] O sistema de seguros impôs-se totalmente, com os seus conceitos e os seus procedimentos, face às técnicas filosóficas da certeza. A lógica do risco controlado revelou-se muito menos onerosa e muito mais praticável do que a justificação última da metafísica. Ante tal alternativa, as grandes maiorias das sociedades modernas souberam escolher de forma bastante clara. Os seguros vencem a evidência – este princípio encerra o destino de toda a filosofia no mundo técnico. [...] Consuma-se a mudança de mentalidade característica das “sociedades” pós-modernas do tédio: as situações desprovidas de segurança tornam-se raras nelas – a perturbação pode, pois, ser apreciada como uma exceção [...]. (SLOTERDIJK, 2008, p. 103).

Nesse sentido, mesmo buscando o risco controlado, o Sistema-Mundo da globalização atual, segundo o filósofo alemão, usa a histerização como técnica de incentivo ao consenso, cooperação e unilateralismo, o que, em última instância, significa o intento de proibir uma re-historização. O uso ideológico por parte das grandes potências do combate ao terrorismo é certamente o melhor exemplo de como histerizar a sociedade do Palácio de Cristal de modo a intensificar seu estresse e consequente adesão e cooperação, evitando atos de desinibição que pudessem significar, de fato, um impulso de re-historização. A “ameaça” terrorista para o Sistema-Mundo é anódina, pois não significa o tipo de desinibição que funda uma revolução dotada de um projeto alternativo capaz de provocar abalos nas estruturas do capitalismo. Mas, como representa um risco ao cidadão comum, este se constitui como uma dupla presa: potencial vítima de um ato terrorista e um histérico que adere ao Estado protetor, conferindo o seu beneplácito ao belicismo. Para ilustrar tal dinâmica ideológica do uso da histeria pelo Sistema-Mundo do Palácio de Cristal, Sloterdijk (2008, p. 199) usa o exemplo dos atentados de 11 de setembro de 2001 nos EUA, mas, se a obra tivesse sido escrita hoje, poderia igualmente utilizar outras ocorrências terroristas, tais como o ataque ao semanário francês *Charlie Hebdo* ou os recentes atentados em Paris:

O 11 de Setembro é o índice mais evidente até hoje de uma pós-historicidade consumada, embora muitos, sob o choque, tenham

querido considerá-lo como um sinal da história – e mesmo como o signo do instante do “recomeço da história”. [...] Os criminosos de Setembro testemunharam uma violência unilateral que, *in petto*, não tem nada que se assemelhe a um projeto, abstração feita de vagas repetições [...]. Uma verdadeira ameaça assumiria a forma de uma “persuasão armada”, como dizem os teóricos da estratégia; ora o ato de Setembro não propunha conselho nenhum, era a simples representação da capacidade para levar a cabo uma agressão potencial contra o palácio de cristal, era uma “medida” que se esgotava na sua consumação. [...] Era a pura reivindicação da agressão em plena época totalmente definida pelo primado das inibições e retroações. [...] Só quem vende tecnologia de segurança pode tirar conclusões a partir dos ativismos pós-históricos – os outros observadores ficam entregues às marés da emotividade midiática, incluindo o frenesi das polícias internacionalizadas que utilizam a elevação do stress público para legitimar a sua expansão. (SLOTERDIJK, 2008, p. 199).

Trata-se de uma “platITUDE Histórica” em um comuna obrigatoria: a globalização nos confina, é o grande Palácio de Cristal, o macrofractal, a grande Oran. Vivemos, assim, se nos permitem a tentação do neologismo, uma “Oranisation”<sup>119</sup>. Esse Sistema-Mundo tem paredes herméticas. E ainda que não seja para todos, vende a ilusão de a todos confinar. Mas também o Mal, travestido em novas experiências históricas, está confinado juntamente com todos, como um micro-organismo latente à espera da oportunidade de autorreplicar-se numa taxa exponencial incontrolável. Talvez uma das mais sensíveis experiências atuais do Mal do confinamento seja o comprometimento ecológico em escala global, cujas consequências temos enfrentado, com a renhida hipocrisia dos maiores poluidores, como os EUA, de valer-se do benefício da dúvida, por exemplo, no caso da controvérsia do aquecimento global, para não mudar o paradigma de ofensa ao meio ambiente. Essa « grande Oran » abriga, assim, o absurdo e é terreno para a revolta, para a solidariedade e para a ação dos anônimos. Sempre houve e sempre haverá Rieux, Tarrous, Grands, Paneloux e Ramberts que optem por irmanar-se nas defesas sanitárias para fazer cessar a epidemia e tornar o confinamento desnecessário. E com as comunicações via internet atuais, esses personagens reais podem abrir mão do contato físico para estarem unidos.

O Palácio de Cristal guarda suas contradições. Ao pôr todos em contato sincrônico, criou um senso de comunidade numa escala incomensurável. Se suas condições normais de pressão, temperatura e conforto mudarem, muito mais facilmente poderão se constituir como motor de união para se forçar a saída do

confinamento. Trata-se de uma inescapável cumplicidade, pois, como afirma Sloterdijk, o Sistema-Mundo nos unificou de fato como um todo, e isso pode representar um grande risco, como mais à frente defendemos:

Lorsque les hommes interprètent leur situation dans l'espace et le temps en fonction des normes modernes, ils ne peuvent que ce concevoir comme les membres d'une commune obligatoire qui ne connaît plus d'échappatoire – celui qui a vu les globes et les informations peut difficilement échapper à son appartenance au reste de l'espèce; **nous sommes devenus, pour ainsi dire malgré nous, des chronocommunistes et des biocommunistes, les membres horrifiés d'une Église universelle génétique.** (SLOTERDIJK, 2001, p. 216-217, grifo nosso).<sup>120</sup>

Tal absorção de todos é o « monstrueux supra-phénoménal de la modernité »<sup>121</sup>, que impede invocar-se a inocência diante do Mal que há no Palácio de Cristal. Não é mais possível, desde a modernidade, termos um álibi para não nos revoltarmos diante do absurdo e nada fazermos, pois estamos na hora e no local do crime, como bem ilustra esta passagem:

[...] les temps modernes sont l'ère du monstrueux créé par l'homme. Est moderne celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type. Si l'on demande à un moderne : « Où étais-tu à l'heure du crime ? », la réponse est : « J'étais sur le lieu du crime . » [...] La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi. (SLOTERDIJK, 2001, p. 205-206).<sup>122</sup>

Assim, o indivíduo, ainda que não esteja confinado no Palácio de Cristal concreto, estará contido ou tocado pelo seu campo simbólico, pois ou é presa da tentação da “internalidade”, de desejar estar dentro, de ter acesso ao mimo e ao conforto, ou estará em relação de oposição ao gigantismo de um Sistema-Mundo com pretensões de tudo abarcar.

#### **4.3 Fadiga de material: fissuras estrutuais**

A gente que somos [sic] do Coque, nós que somos pobres, nós que somos da periferia não vamos ter espaço naquele lugar. Você se vê com seus filhos brincando em parques que foram feitos para os filhos da elite? Você não se vê, gente. [...] É uma coisa que machuca e fere muito. Que você vê: quem tem é que

pode é? Não, minha gente, é um espaço nosso. Nós teremos o direito de fazer parte, de construir tudo o que vai ser feito. Nós temos direito de fazer parte daquela cena, daquela imagem, daquela paisagem.

*Valdimarta Lino, moradora de um dos bairros mais pobres e violentos da capital pernambucana, emersa do subsolo, mostrando a língua e fazendo figa contra o Palácio de Cristal Projeto Novo Recife, num dos depoimentos do curta-metragem Recife, cidade roubada, 2014.*

Abrimos este tópico com uma fala que exemplifica bem a psicologia do ressentimento, que Sloterdijk diz ter sido inaugurada por Dostoievski na obra *Notas do subsolo*. Trata-se de um depoimento local contra a lógica global. Queremos aqui arrolar e problematizar outros exemplos surgidos no mundo que também ilustram esse ressentimento, pois os identificamos como pequenas, mas representativas, fissuras no grande Palácio de Cristal. Talvez se trate de fadiga do material, do aço e do cristal, utilizados em escala quase incomensurável na sustentação das paredes e teto do Sistema-Mundo. Talvez os alijados estejam levantando-se contra as falácia dos que construíram e usufruem do Palácio de Cristal, porque percebem-nas como uma colônia de bactérias numa epidemia de peste, que pouco a pouco vai se proliferando e ocupando todos os espaços da vida. Esses inconformados com o mal que se prolifera podem vir a ser tantos ao ponto de se constituírem como “preture de gente” inconformada com suas paredes, seu confinamento. E quem sabe gente assim revoltada não possa, pelas facilidades hodiernas das redes sociais do mundo virtual, ser uma horda que force as pareces do grande prédio para que ele venha abaixo e uma nova “internalidade” venha a ser construída?

Neste tópico, queremos mais: tentaremos demonstrar como *La peste* de Albert Camus pode, neste horizonte atual de leitura, ser interpretada como uma alegoria do presente momento da pós-história, demonstrando que seus conceitos basilares – absurdo, revolta, solidariedade, justiça, engajamento, não heroísmo e ação de anônimos – continuam operacionais em pleno século XXI e adensam-se com novas camadas de significado, à luz das contradições e dilemas do mundo.

O depoimento de Valdimarta Lino foi colhido no contexto de luta mais renhida do Movimento Ocupe Estelita contra o Projeto Novo Recife, muito bem retratado no curta-metragem *Recife, cidade roubada* (2014). Tal movimento e tal curta corporificam como se disseminou na cidade de forma espontânea, a revolta contra

mais um capítulo de elitização da política de “planejamento” urbano do Recife, através do qual um megaempreendimento de luxo passaria a ocupar uma área, antes de propriedade da União, denominada Cais José Estelita.

Como é praxe nas grandes cidades não só do Brasil, mas de qualquer país sob a égide da filosofia do Palácio de Cristal, o empreendimento imobiliário seria mais uma ilha de prosperidade para uma pequena parte da população, com prédios de apartamentos tão verticalizados quanto possível, a tal ponto de substituir o horizonte por “biombos” de concreto e vidro. Com apoio do poder público, graças a financiamento privado de campanhas eleitorais, manobras irregulares contra a legislação de preservação histórica e ambiental – privatização extrema via sistemas de imunidade muito bem construídos, as maiores construtoras pernambucanas tentam pôr em marcha mais uma vez o modelo de “cristalização” da cidade em nome da especulação imobiliária, jogando para a periferia da Região Metropolitana – o subsolo do Palácio de Cristal – a maior parte da população, as classes mais baixas e até mesmo contingentes da classe média, cuja renda impossibilita o acesso à “primavera eterna de conforto e mimo” daquele tipo de moradia, feito apenas para quem tem o mais alto poder aquisitivo.

Para os alijados restaria a situação de estarem ligados, mas não incluídos, a um sistema que, na verdade, confina-os, porque utiliza-os na sua autossustentação segregadora, seja como mão de obra, seja como contribuinte de impostos, seja como massa de manobra eleitoral. Restaria apenas isso, se o absurdo não fosse perceptível, se a revolta não fosse possível e se a solidariedade via redes sociais virtuais não fosse irrefreável. Como coletividade de defesa sanitária confinada numa Oran simbólica, o Movimento Ocupe Estelita foi acumulando adeptos inconformados com o grande mal do Palácio de Cristal que se alastrava como uma peste na cidade: o individualismo consumista e segregador, cuja marca literalmente se concretiza em espiões, *shopping centers*, vias quilométricas para quem pode ter automóvel e esvaziamento de espaços públicos para verdadeira convivência, como praças e parques. Não à toa, o movimento usa como slogan: “A cidade é sua. Ocupe-a!” – um verdadeiro convite a sair do subsolo, mostrar a língua, fazer figura e construir outro tipo de “internalidade” sem violência, à la Camus.

Em outro depoimento do curta-metragem supracitado, o cineasta Kléber Mendonça Filho afirma: “As torres gêmeas [construídas recentemente no bairro do Recife] [...] podem ser observadas como um *trailer* do que a gente pode vir a ter com

o Novo Recife". Em outras palavras: um verdadeiro modelo de "cristalização" da cidade, como o descrito por Sloterdijk e por nós abordado anteriormente. No caso do Recife, as grandes marcas serão a substituição dos espaços públicos por espaços privados com aparência de públicos, cujo melhor exemplo são os *shopping centers*.

Só que *shopping* não é praça, *shopping* não é rua, ele é uma simulação do espaço público, no *shopping* você tem hora para entrar e hora para sair. Eu não posso fazer um piquenique no *shopping*, *shopping* tem dono, é um espaço público de mentira, baseado num modelo onde as pessoas saem de suas casas, vão num carro, entram num carro, vão para um *shopping center* e de lá voltam para suas casas. Então, é um símbolo desse espaço público negado da cidade do Recife e que é ponta de lança de um projeto das empresas para planejar a cidade de acordo com seus interesses e não com o interesse da sociedade. (LUCAS ALVES, em depoimento ao curta-metragem *Recife, cidade roubada*, 2014).

Recife reproduz, portanto, em escala local a lógica de cristalização do mundo globalizado pós-histórico, objeto da reflexão de Sloterdijk. É um fractal do Sistema-Mundo. Tenta confinar todos numa mesma lógica que se dissemina como epidemia e impede de sair, porque está em toda parte, projetando suas consequências, seu mal, para todos os lados, sem dar verdadeiras alternativas, a não ser aceitar o absurdo como algo natural: por exemplo, a construção de empreendimentos de luxo ao lado de favelas. Excelência do hedonismo individualista e consumista ao lado do mais abjeto desprovimento de meios de vida. Eis a peste contra a qual indivíduos, ainda que em minoria, insistem em se insurgir. Recife é como uma Oran à Camus, num novo viés de simbolização: o confinamento num espaço onde o mal é a "cristalização" da vida sob um paradigma consumista, excludente e insustentável ecológica e socialmente.

A gente costuma reclamar que nessa cidade não tem planejamento urbano. Na verdade, tem [a "cristalização"]. A questão é saber: feita por quem e para quem? A Via Mangue é um bom exemplo dessa discussão. É a maior obra viária já feita nessa cidade, custou quase meio milhão de reais, passou por cima do maior manguezal urbano do mundo, mas serviu a quem? A trinta por cento da população, que tem carro, e à população que mora em Boa Viagem, um bairro de classe média alta. E ainda por cima liga dois *shoppings* e um condomínio de luxo [um Palácio de Cristal a outros Palácios de Cristal]. A gente vê que é o quê? Investimento público servindo a interesse privado [...]. Na verdade, é uma cidade paralela que está sendo construída. Uma cidade que beneficia apenas um por cento da nossa população. Noventa e nove por cento sofrerá prejuízo.

(LEONARDO CISNEIROS, em depoimento ao curta-metragem *Recife, cidade roubada*, 2014).

Graças em boa parte à mobilização via redes sociais da internet, o Movimento Ocupe Estelita conseguiu arregimentar mais e mais indivíduos, inconformados com o absurdo de construção de mais um empreendimento com a lógica da cristalização e seus adeptos passaram a ocupar fisicamente em grupo o espaço para impedir a obra que se iniciava. A maneira como essa organização espontânea se deu nos lembra muito o processo de constituição em *La peste* de Camus das defesas sanitárias, com o engajamento de pessoas comuns, como Rieux, Grand, Tarrou e Rambert, que sabiam que a tarefa de se engajar era melhor do que se render ao confinamento provocado pelo mal. Lembra-nos a obra camusiana também por demonstrar que uma resistência não armada é eficaz e que mudanças não são feitas com heroísmo, mas com a perseverança da revolta inteligente e fraternalmente solidária. O Movimento Ocupe Estelita, embora não tenha conseguido ainda uma vitória peremptória, provocou significativos recuos da “peste” e percebe que o bacilo está vivo e talvez nunca morra, como lembra Rieux ao fim do romance. Por isso, nossa capacidade de perceber e revoltarmo-nos contra o absurdo deve ser perene. A nosso ver, trata-se de uma leitura possível neste horizonte histórico, que muitos tentam tratar como pós-histórico. Certamente a literatura em geral e a de Camus em especial dão base para que possamos pôr em perspectiva nova o mundo em seu momento atual.

Ao encerrar um de seus discursos por ocasião da láurea do Prêmio Nobel, *L'Artiste et son temps*, proferido em 14 de dezembro de 1957, Camus apresenta uma convicção sobre o papel da arte e do artista que demonstra a necessidade e oportunidade de construção da fuga de qualquer confinamento histórico, tarefa a ser feita não só pelo artista, mas principalmente pelo indivíduo anônimo irmanado com outros como ele contra o mal no âmbito do aqui (do local) e no momento do agora:

**« Tout mur est une porte », a dit justement Emerson. Ne cherchons pas la porte, et l'issue, ailleurs que dans le mur contre lequel nous vivons.** Cherchons au contraire le répit où il se trouve, je veux dire au milieu même de la bataille. Car selon moi, et c'est ici que je terminerai, il s'y trouve. Les grandes idées, on l'a dit, viennent dans le monde sur des pattes de colombe. Peut-être alors, si nous prêtons l'oreille, entendrions-nous, au milieu du vacarme des empires et des nations, comme un faible bruit d'ailes, le doux remue-

ménage de la vie et de l'espoir. Les uns diront que cet espoir est porté par un peuple, d'autres par un homme. **Je crois qu'il est au contraire suscité, ranimé, entretenu, par des millions de solitaires dont les actions et les oeuvres, chaque jour, nient les frontières et les plus grossières apparences de l'histoire, pour faire resplendir fugitivement la vérité toujours menacée que chacun, sur ses souffrances et sur ses joies, élève pour tous.**<sup>123</sup> (CAMUS, 1958, p. 32-33, grifos nossos).

Negar as fronteiras e as mais rudes aparências da história. Talvez Camus nem desconfiasse que essa frase ganhasse outra força, permanecendo válida de forma diversa, num contexto tão diferente daquele em que ele proferiu a sentença. A bipolaridade entre capitalismo e comunismo passou. A ameaça de um conflito nuclear em escala incomensurável parece remota hoje. Mas ainda cabe a cada indivíduo, irmanado com outros indivíduos, pelos sofrimentos e alegrias afins, construir uma porta na muralha de aço e vidro que tem servido para confinar num modo de vida inaceitável para a maioria, como a morte de uma criança inocente numa calamidade que a todos ameaça, inocentes e não inocentes. Procure-se essa criança, morta pelo absurdo do mundo contemporâneo e ela será encontrada numa palafita à margem do Capibaribe no Recife, ou numa fábrica chinesa na província Guangdong, onde trabalhava como escrava horas a fio numa fabriqueta, após ter sido vendida pelos próprios pais, ou ainda noutra, afogada numa praia ao tentar junto com a família fugir por mar de uma guerra, mais uma, fruto dos arranjos geopolíticos das grandes potências. Certamente Camus atestaria o quanto o mundo não mudou e precisaria retocar pouco seus *Discours de Suède*, mas nada, absolutamente nada, de *La peste* e de sua obra como um todo.

Como ser feliz sozinho diante de uma tal realidade? Como ser capaz de consumir com alegria um tênis feito por mãos asiáticas superexploradas? Como não ser Rambert, envergonhado de poder ser feliz sozinho, e dizer a Rieux que engajar-se na luta contra o absurdo é a melhor escolha? Como não olhar nos olhos dos seus companheiros, indignados e comprometidos em vencer uma tal epidemia de mortes evitáveis, e não dizer: "J'ai toujours pensé que j'étais étranger à cette ville et que je n'avais rien à faire avec vous. Mais maintenant que j'ai vu ce que j'ai vu, je sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non. Cette histoire nous concerne tous."<sup>124</sup> ? (CAMUS, 1947, p. 192, fala de Rambert).

Seja em que tempo histórico for, com ou sem pós-história, a tarefa de vencer o absurdo diz respeito a todos nós. Quer em 1945, quer em 2016, quer no futuro. E

a obra de Camus como um todo, e *La peste* em especial, defende esse compromisso, que é perene, como o bacilo da peste, como o mal que sempre se esconde, que sempre assume outras formas, mas continua a ceifar vidas. E a arte e a literatura, o artista e o escritor, não por serem especiais, mas por terem a tarefa de dizer como profissão de fé, podem e devem continuar a dar voz a quem não é ouvido.

Nesse sentido, perceber-se um empestado, como Tarrou, é um convite inadiável. Necessário perceber que se sofre de peste ao viver cotidianamente as faláncias do Palácio de Cristal e adotar um estilo de vida em que o consumo é a postura que nos faz cegar a tal ponto que somos levados a achar que o subsolo e seus ressentidos são partes naturais do Sistema-Mundo. Convém antes distância deles, com sistemas de imunidade *high-tech*: carros blindados, monitoramento por câmeras com transmissão em tempo real via *smartphones*, botões de pânico, porteiros eletrônicos e que tais. Ter a peste é perder a capacidade de ter empatia com o outro. E esse mister o Sistema-Mundo do Palácio de Cristal aprimorou como ninguém. Não é preciso mais construir campos de concentração e fornos crematórios, ou incentivar a delação dos não colaboracionistas. A sofisticação do Palácio de Cristal faz prescindir de gestos bruscos de exclusão, de alarde no enxotamento dos proscritos. A menos, claro, que seja extremamente necessário, serão vistas cenas como reintegração de posse, com a derrubada de favelas ou espancamento de ativistas, através da sempre vigilante polícia militar de choque. Ou, quem sabe, tiros de borracha ou explosão de bombas de gás lacrimogêneo contra professores e alunos que lutam por melhores condições de educação e contra o fechamento de escolas?

É necessário ainda hoje ser um Tarrou. Tanto que seu discurso sobre a empatia com os aliados parece espicaçar-nos por ser tão atual:

« J'ai compris alors que moi, du moins, je n'avais pas cessé d'être un pestiféré pendant toutes ces longues années où pourtant, de toute mon âme, je croyais lutter justement contre la peste. **J'ai appris que j'avais indirectement souscrit à la mort de milliers d'hommes, que j'avais même provoqué cette mort en trouvant bons les actions et les principes qui l'avaient fatallement entraînée. Les autres ne semblaient pas gênés par cela ou du moins ils n'en parlaient jamais spontanément. Moi, j'avais la gorge nouée. J'étais avec eux et j'étais pourtant seul.** Quand il m'arrivait d'exprimer mes

scrupules, ils me disaient qu'il fallait réfléchir à ce qui était en jeu et ils me donnaient des raisons souvent impressionnantes, pour me faire avaler ce que je n'arrivais pas à déglutir. Mais je répondais que les grands pestiférés, ceux qui mettent des robes rouges, ont aussi d'excellentes raisons dans ces cas-là, et que si j'admettais les raisons, de force majeure et les nécessités invoquées par les petits pestiférés, je ne pourrais pas rejeter celles des grands. Ils me faisaient remarquer que la bonne manière de donner raison aux robes rouges était de leur laisser l'exclusivité de la condamnation. Mais je me disais alors que, si l'on cérait une fois, il n'y avait pas de raison de s'arrêter. Il me semble que l'histoire m'a donné raison, aujourd'hui c'est à qui tuera le plus. Ils sont tous dans la fureur du meurtre, et ils ne peuvent pas faire autrement. [...] **Et je me disais qu'en attendant, et pour ma part au moins, je refuserais de jamais donner une seule raison, une seule, vous entendez, à cette dégoûtante boucherie.** Oui, j'ai choisi cet aveuglement obstiné en attendant d'y voir plus clair.<sup>125</sup> (CAMUS, 1947, p. 230, grifos nossos).

Negação de ser um empestado. Escolher uma cegueira obstinada na esperança de ver mais claro. Em outras palavras, marcar uma posição diante do Palácio de Cristal que nos impeça de sermos um simples Cottard, que pode ser visto, com os olhos do atual horizonte de leitura, como símbolo do morador dos prédios de aço e vidro, celebrantes felizes da alegria do hedonismo consumista. Enquanto houver peste, os Cottards estarão livres para impunemente manterem um paradigma de vida excludente; devastador da natureza; mortífero para tantos e frutífero para poucos. Enquanto houver peste e empestados, esses Cottards jamais serão julgados e poderão dizer: “je me sens bien mieux ici depuis que nous avons la peste avec nous”<sup>126</sup> (CAMUS, 1947, p 133, fala de Cottard a Rambert). Cottards são todos aqueles que, individualistas, encontram a melhor guarida no Palácio de Cristal, a despeito de saberem muito bem o alto preço pago por tantos para que alguns não tenham que se preocupar em fugir da Oran de aço e vidro.

Mas, além dos Ramberts e Tarrous, há os *pequenos Grands*. Para além da autoironia de Camus ao seu próprio estilo de escrita, e para além da representação dos indivíduos comuns na construção da história, podemos interpretar Grand à luz da atualidade como representação de que a tarefa de escrever tornou-se ainda mais árdua, por ter sido incorporada como produto de consumo do Palácio de Cristal. Uma escrita libertadora pode estar incorporada à lógica do mercado editorial capitalista, mas ainda assim ser capaz de romper a monotonia obsedante do culto

dos escritores como celebridades, do consumo da literatura como mero artigo de status *cult*. A ironia de um simples funcionário público que se esforça por escrever arduamente um parágrafo, que tenta sempre refazer seu texto em busca da palavra exata, serve-nos de reflexão no nosso horizonte de leitura. Pensemos na contradição do nome “Grand” com a pequenez de sua atuação na defesa sanitária de Oran: transcrever diariamente as estatísticas da peste. Para nós esse personagem pode ser interpretado como a personificação da não grandeza, segundo um olhar capitalista, do escritor que está deliberadamente longe dos holofotes midiáticos, que se recusa em ser um escritor-celebridade, porque sabe que a verdadeira grandeza é escrever contra a lógica que nos aprisiona. Como diria Camus na época da resistência, o heroísmo é secundário, pois a verdadeira luta é feita pelos pequenos. Isso vale para o campo da escrita literária também. A literatura libertadora pode até estar no grande circuito de consumo do Palácio de Cristal, mas para dele fazer uso e agir como *le petit grain de sable* que emperra as engrenagens de *la grande machine*<sup>127</sup>. Sob este viés, o comentário do narrador Rieux sobre Grand ganha novas nuances:

Oui, s'il est vrai que les hommes tiennent à se proposer des exemples et des modèles qu'ils appellent héros, et s'il faut absolument qu'il y en ait un dans cette histoire, le narrateur propose justement ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal apparemment ridicule. Cela donnera à la vérité ce qui lui revient, à l'addition de deux et deux son total de quatre, et à l'héroïsme la place secondaire qui doit être la sienne, juste après, et jamais avant, l'exigence généreuse du bonheur. Cela donnera aussi à cette chronique son caractère, qui doit être celui d'une relation faite avec de bons sentiments, c'est-à-dire des sentiments qui ne sont ni ostensiblement mauvais, ni exaltants à la vilaine façon d'un spectacle.

[...]

Et chaque fois le ton d'épopée ou de discours de prix impatientait le docteur. Certes, il savait que cette sollicitude n'était pas feinte. Mais elle ne pouvait s'exprimer que dans le langage conventionnel par lequel les hommes essaient d'exprimer ce qui les lie à l'humanité. Et ce langage ne pouvait s'appliquer aux petits efforts quotidiens de Grand, par exemple, ne pouvant rendre compte de ce que signifiait Grand au milieu de la peste<sup>128</sup>. (CAMUS, 1947, p. 130-131).

O escritor não deve se sentir grande, maior do que a pequenez dos que estão no subsolo. Deve empaticamente sentir-se pequeno como os que dele recebem voz

na obra literária. O escritor não deve ver-se como herói, mas parte de um todo. Como um membro das defesas sanitárias, que exerce paciente e insistentemente seu *métier*, um Sísifo ao lado de outros Sísifos como ele. Não importa quantas vezes será preciso reescrever e reescrever-se. A história deve ser reconstruída pela luta de pequenos *Grands irmanados*, na literatura e alhures. O autor que se acha maior que sua tarefa, na verdade, incorpora a ideologia do Palácio de Cristal, “cristalizando” a literatura numa postura de afastamento deliberado dos que estão no subsolo. Para alcançá-los, faz-se mister saber-se como eles, ser um deles em sua pequenez.

Por sua vez, a figura do Padre Paneloux também tem muito a acrescentar a nosso horizonte de leitura de *La peste*. Em nosso entendimento, tal personagem representa bem a eterna necessidade filosófica, ontológica, de tentar enxergar sentido no que sentido não parece ter. E mais: representa uma tentativa de retomada de harmonia com a criação, através do restabelecimento de uma ligação primitiva com a natureza, liame que a lógica de artificialismo do Palácio de Cristal desfez quase completamente – a natureza em tal lógica é tão somente uma serva fornecedora de matéria-prima para a produção de conforto artificial. Paneloux nos remete à nossa pequenez de criaturas, de apenas partes de um todo muito mais amplo e complexo – o meio natural, o planeta, o universo – e ajuda-nos a entender que o sentido de tudo está além de qualquer confinamento, seja físico, seja imaterial. E seu engajamento nas defesas sanitárias pode ser lido como a postura de, mesmo admitida a pequenez de não entender o sentido de tudo, em especial do mal, ser capaz de lutar contra o absurdo, tão bem exercido no confinamento do Palácio de Cristal. Seu segundo sermão é bem revelador:

Il disait à peu près qu'il ne fallait pas essayer de s'expliquer le spectacle de la peste, mais tenter d'apprendre ce qu'on pouvait en apprendre. Rieux comprit confusément que, selon le Père, il n'y avait rien à expliquer. Son intérêt se fixa quand Paneloux dit fortement qu'il y avait des choses qu'on pouvait expliquer au regard de Dieu et d'autres qu'on ne pouvait pas. Il y avait certes le bien et le mal, et, généralement, on s'expliquait aisément ce qui les séparait. Mais à l'intérieur du mal, la difficulté commençait. Il y avait par exemple le mal apparemment nécessaire et le mal apparemment inutile. Il y avait Don Juan plongé aux Enfers et la mort d'un enfant. Car s'il est juste que le libertin soit foudroyé, on ne comprend pas la souffrance de l'enfant. Et, en vérité, il n'y avait rien sur la terre de plus important que la souffrance d'un enfant et l'horreur que cette souffrance traîne avec elle et les raisons qu'il faut lui trouver. Dans le reste de la vie, Dieu nous facilitait tout et, jusque-là, la religion était sans mérites. Ici, au

contraire, il nous mettait au pied du mur. Nous étions ainsi sous les murailles de la peste et c'est à leur ombre mortelle qu'il nous fallait trouver notre bénéfice. Le Père Paneloux refusait même de se donner des avantages faciles qui lui permettent d'escalader le mur. Il lui aurait été aisément de dire que l'éternité des délices qui attendaient l'enfant pouvait compenser sa souffrance, mais, en vérité, il n'en savait rien. Qui pouvait affirmer en effet que l'éternité d'une joie pouvait compenser un instant de la douleur humaine ? Ce ne serait pas un chrétien, assurément, dont le Maître a connu la douleur dans ses membres et dans son âme. Non, le Père resterait au pied du mur, fidèle à cet écartèlement dont la croix est le symbole, face à face avec la souffrance d'un enfant. Et il dirait sans crainte à ceux qui l'écoutaient ce jour-là : « Mes frères, l'instant est venu. Il faut tout croire ou tout nier. Et qui donc, parmi vous, oserait tout nier ? »<sup>129</sup> (CAMUS, 1947, p. 130-131).

O discurso do Padre Paneloux no seu segundo sermão remete-nos a uma das dimensões imateriais mais perversas do Palácio de Cristal: em seu *modus vivendi*, pela perda da dimensão espiritual em nome do concreto, vive-se a necessidade de uma alegria eterna em vida em detrimento da dor humana. Os que usufruem as benesses do Sistema-Mundo buscam perenizar o consumo no afã de uma felicidade inesgotável, ainda que forjada à base de antidepressivos que os livrem do tédio de existir. A dor em si é algo inaceitável, mas natural no outro habitante da escuridão do subsolo. A morte de uma criança inocente pode ser a face mais incômoda do mal, desde que branca, ocidental, cristã; mas a mesma morte de um petiz inocente, africano, não cristão e famélico, ainda que incômoda, em muitos não produz a mesma indignação. Assim, como afirma Paneloux, a dificuldade – no Palácio de Cristal – começa no interior do mal. De que mal se está a falar, de quem se está a falar? A perspectiva da “internalidade” muda, numa modulação perversa, o quanto o mal é mau.

E o que dizer do Doutor Rieux em nosso horizonte de leitura de *La peste*? Mais do que médico, um enfermo pela doença de conseguir enxergar o mal e fazer deste o seu objeto de combate, que sabe ser incessante, dada a longevidade do bacilo, que não se rende totalmente, ainda que as manifestações clínicas recuem. Rieux: doente-médico, símbolo do escritor e da literatura, para quem “quand on voit la misère et la douleur qu'elle apporte, il faut être fou, aveugle ou lâche pour se résigner à la peste”<sup>130</sup> (CAMUS 1947, p. 119). Trata-se de alguém que sabe que todo mal exige uma ação correspondente e vive segundo tal percepção. E não nos esqueçamos que parte de sua ação foi escrever uma crônica sobre tudo o que viu e

sobre todos com quem viveu, com quem compartilhou a tarefa fatigante de combater o mal. Em sua faceta hodierna, o mal está intramuros no Palácio de Cristal: é a escalada de um individualismo sem precedentes sob um viés consumista e excludente e sob a capa ilusória de universalismo. E contra isso, ainda hoje pessoas como Rieux se levantam e junto com outros fazem da ação incansável uma profissão de fé. As conversas de Rieux, em especial, com Tarrou impressionam pela atualidade do seu inconformismo. Como nos seguintes excertos:

Quand je suis entré dans ce métier, je l'ai fait abstrairement, en quelque sorte, parce que j'en avais besoin, parce que c'était une situation comme les autres, une de celles que les jeunes gens se proposent. Peut-être aussi parce que c'était particulièrement difficile pour un fils d'ouvrier comme moi. Et puis il a fallu voir mourir. Savez-vous qu'il y a des gens qui refusent de mourir ? Avez-vous jamais entendu une femme crier: « jamais ! » au moment de mourir ? Moi, oui. Et je me suis aperçu alors que je ne pouvais pas m'y habituer. J'étais jeune alors et mon dégoût croyait s'adresser à l'ordre même du monde. Depuis, je suis devenu plus modeste. Simplement, je ne suis toujours pas habitué à voir mourir. Je ne sais rien de plus.

[...]

[...] puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait.<sup>131</sup> (CAMUS, 1947, p. 121)

Raros, é verdade, mas ainda há os que como Rieux não se habituam a ver morrer. E, não obstante, tantas mortes inúteis – se é que um dia houve alguma de fato útil – ainda grassam na Terra, por exemplo, nas guerras sob o olhar leniente da ONU, manipulada pela geopolítica global. É preciso um exército de Rieux, com canetas e estetoscópios à mão, para levantar outros como eles para não tardar a revolta contra o absurdo.

Buscando fazer a travessia da ponte que nos leva da filosofia de Sloterdijk à literatura de Camus, no nosso entendimento movimentos sociais como o Ocupe Estrelita guardam ressonância histórica com a luta fraternal que se lê em *La peste*. Podemos identificar na obra camusiana um contraponto a muitos pontos da teoria da globalização de Sloterdijk que são indicados por fatos da realidade. Nem todos os indivíduos querem a “internalidade” do Palácio de Cristal como aí está, porque percebem as faláciais do mimo e do conforto e sabem que é possível desafiar os sistemas de imunidade.

Dessa forma, acreditamos que o mundo pós-histórico ainda comporta estupefação diante do absurdo. E o atual Sistema-Mundo não é inteiramente capaz de domar os “germes epidemiológicos”, concretos e simbólicos, que são forjados por suas próprias contradições internas. Frequentemente têm surgido movimentos nos quais indivíduos engajados têm atuação política tanto no mundo virtual quanto no concreto. Como atesta Sloterdijk, a globalização tentou nos levar à finitude do interesse do ser humano por ser humano, através de uma epidemia de misantropia, cujo bacilo é o isolamento individualista. No entanto, como a generalização do conforto (e do tédio) não alcança a todos da mesma forma – e até mesmo deixa de fora a maior parte da humanidade –, a não ruptura da pós-história pela inibição de atos de insatisfação dos indivíduos não está assim tão bem estabelecida. Parece haver no ar, em certos movimentos sociais como que uma “[...] fièvre qui incite sa victime à trouver un nouveau mode d'être, au-delà de la santé et de la maladie”<sup>132</sup> (SLOTERDIJK, 2001, p. 206).

Como todo sistema, o Palácio de Cristal alimenta e alimenta-se de suas contradições, mas até um certo ponto de saturação, no qual a contenção não possa ser mais uma garantida. Em outras palavras, sua “perfectibilidade” baseada em contradições pode gerar situações de crise incontornáveis, como demonstra o seguinte raciocínio de Sloterdijk sobre os efeitos nocivos do aperfeiçoamento das técnicas de imunidade do Sistema-Mundo já desde a modernidade:

**Se muestra a los modernos con creciente fuerza explosiva que el progreso de la capacidad de saber no se convierte consecuentemente en ventajas de inmunidad. Saber no es precisamente poder, sin más. Cuando como sucede ahora, se describen o descubren quinientas nuevas enfermedades al año, no por ello crece inmediatamente la seguridad de los habitantes en la orgullosa torre de civilización. Si se hace balance, a causa de su explicitud creciente (y reprimibilidad limitada), los conocimientos desarrollados sobre la arquitectura de seguridad de la existencia – desde el campo médico hasta el político, pasando por el jurídico – actúan a menudo como desestabilizadores. [...] Retroactivamente, a quien llega al saber se se vuelve claro lo que tenía de no saber.<sup>133</sup>** (SLOTERDIJK, 2014, formato digital sem paginação, grifos nossos).

Em 2014, tivemos um exemplo local do que muitos não gostariam de saber: a imunidade do Palácio de Cristal não é tão imune assim aos que vêm do seu subsolo. Em Pernambuco, as Polícias Militar e Civil, ao entrarem simultaneamente em greve,

tornaram possível uma onda social de saques, perpetrados em sua maioria por aqueles cidadãos aparentemente cordatos, apesar de alijados das benesses do Palácio de Cristal. O município de Abreu e Lima, localizado na Região Metropolitana do Recife, ganhou notabilidade no noticiário nacional por concentrar hordas de indivíduos, homens, mulheres, idosos e até crianças, que foram até lojas de produtos eletrônicos para furtar objetos de consumo de grande atração, tais como tevês, ares-condicionados, celulares, tablets, notebooks, além de outros mais comuns como geladeiras e fogões. Na nossa interpretação, esse episódio revela muito sobre a “psicologia do ressentimento” dos que estão no subsolo e sobre as fissuras na imunidade do Sistema-Mundo.

Como ilustração desse ressentimento debochado vindo do subsolo, podemos apresentar o relato de um portal de internet sobre a onda de saques em Pernambuco:

Após a onda de vandalismo ocorrida na última quarta-feira no município de Abreu e Lima, na Região Metropolitana do Recife, integrantes da onda de violência ostentaram o saldo dos furtos nas redes sociais. Em uma imagem publicada no Facebook, dois homens, um com o rosto coberto por uma camisa e outro sem camisa, mostram uma TV e outro produto, que teriam sido furtados de uma das lojas do comércio da cidade.

“Aquele rolezin (sic) de leve em Abreu e Lima”, dizia a legenda da foto. A foto foi curtida por mais de cem pessoas e quase 70 deixaram comentários. (MENDEZ, Luiz, 2014, *on-line*).

Podemos relacionar a onda de saques pernambucana, de certa forma, com a avidez com que os emigrantes têm buscado o continente europeu, o Palácio de Cristal por excelência. A complexa história geopolítica do mundo, marcada pela exploração massiva dos recursos não só naturais, mas também humanos dos países e continentes “periféricos”, tem sacado seu saldo: entre outros motivos, por resultado da fuga de guerras, da fome e da ausência de perspectivas de melhoria de vida – de acesso ao mimo e ao conforto –, um “preume de gente” tem se arriscado em travessias perigosas por mar, rio ou terra para chegar aos eldorados, Palácios de Cristal como Comunidade Europeia e os EUA. No recente caso da guerra na Síria, além do absurdo e da revolta provocados por cenas como bombardeamentos de civis, vimos até crianças afogadas, após tentar a travessia com suas famílias por mar para chegar até a Europa. Como o Sistema-Mundo precisa manter, em certa

medida, as ilusões do acolhimento humanitário e de que o Palácio de Cristal pode conceder suas benesses a todos, alas políticas desses países, “favoráveis” ao “acolhimento” dos que emergiram do subsolo, têm se deparado com o fato de que o abalo social de receber tanta gente escancara as contradições e limites que são intrínsecos ao Palácio de Cristal de tal modo que os discursos de expurgo logo vêm à tona, sobretudo, pelas alas ultraconservadoras.

Acompanhemos como exemplo o “progresso” recente dos fatos na Alemanha, Palácio de Cristal-Mor da Europa, em relação ao “acolhimento” de emigrantes sírios. Em 7 de setembro de 2015, matéria da Agência France Presse dava como manchete: “Merkel diz que chegada de refugiados mudará a Alemanha” e como sutiã: “País também anunciou que vai liberar € 6 bilhões para receber refugiados. Em apenas um final de semana, chegaram 20.000 refugiados da Síria”. No corpo da matéria, a chanceler alemã Angela Merkel assevera a falácia do Palácio de Cristal: “O que vivemos agora é algo que seguirá nos ocupando pelos próximos anos, nos mudará, e queremos que a mudança seja positiva e pensamos que podemos conseguir isto” (FRANCE PRESS, 2015, *on-line*).

Não percamos o fio com que o tempo e as mudanças são tecidos e prossigamos na reprodução de matérias que demonstram como o Palácio de Cristal se sente ameaçado pelo “pretume de gente” que veio do subsolo. No dia 5 de janeiro de 2016, a notícia na Alemanha já era outra: “Ataques a dezenas de mulheres na noite de réveillon chocam a Alemanha: Cerca de mil homens se concentraram em Colônia e atacaram vítimas. Roubos, agressões e pelo menos um estupro ocorreram perto de estação”. No corpo da matéria lê-se:

Dezenas de ataques a mulheres ocorridos nas imediações da principal estação de trem da cidade de Colônia na noite de Ano Novo estão elevando a temperatura do debate sobre imigração na Alemanha. A polícia recebeu em torno de noventa queixas, um quarto delas sobre ataques sexuais, inclusive um caso de estupro. As vítimas, segundo as autoridades, descreveram os criminosos como “gangues de homens árabes ou norte-africanos”.

[...]

A chanceler Angela Merkel repudiou os ataques e exigiu que os culpados sejam identificados e punidos. O chefe da polícia de Colônia disse que os incidentes são “intoleráveis” e que são “crimes de uma dimensão totalmente nova”. (G1 SÃO PAULO, 2016, *on-line*).

Prosseguindo, alguns dias depois, em 11 de janeiro de 2016, podia-se ler (FRANCE PRESSE, 2016, *on-line*):

**Migrantes são agredidos por desconhecidos na Alemanha**  
 Paquistaneses e Sírio foram alvo em Colônia neste domingo.  
 Grupo de 20 pessoas é suspeito da ação

Vários paquistaneses e um sírio foram violentamente agredidos por desconhecidos no domingo (10) à noite no centro de Colônia, oeste da Alemanha, indicaram nesta segunda-feira (11) fontes policiais.

Um grupo de 20 pessoas atacou seis paquistaneses, ferindo dois, não muito distante da estação de trens de Colônia, onde durante a noite de Ano Novo foram registradas centenas de agressões contra mulheres, indicou a fonte.

E no dia seguinte, 12 de janeiro de 2016, a falácia do mimo e do conforto para todos, da política de portas abertas, do humanitarismo do Palácio de Cristal cai por terra (BBC BRASIL, 2016, *on-line*, grifos nossos):

**Alemanha facilita processo de deportação após 'arrastão' de ataques sexuais no Ano Novo**

O anúncio ocorre 12 dias após uma série de ataques sexuais e roubos na cidade de Colônia na noite do Ano Novo, perpetrados contra mulheres por, segundo testemunhas, homens de origem árabe e do norte da África.

O ministro da Justiça, Heiko Maas, disse que ninguém pode pensar que está acima da lei e que as reformas propostas pelo governo buscarão eliminar barreiras para que criminosos percam seu *status* de refugiados se cometem determinados crimes.

"Vamos tornar as leis criminais mais severas para facilitar a deportação", disse Mass, acrescentando que serão negociados acordos com os países de origem dos criminosos.

No entanto, o ministro ressaltou que isso não deveria fazer recair suspeitas sobre todo e qualquer imigrante.

**Na segunda-feira, milhares de manifestantes da extrema direita realizaram protestos em Leipzig nos quais apontaram que os ataques são resultado dos mais de 1,1 milhão de refugiados que chegaram ao país em 2015.**

**Eles culparam o governo por ter estabelecido uma política de "portas abertas" para recebê-los.**

As manifestações foram marcadas por violência e vandalismo. Lojas foram saqueadas. Carros foram incendiados. E 211 pessoas foram presas por participar destes atos.

Já na França, sob o calor do revide aos recentes ataques terroristas em Paris, surgem propostas políticas que tornam ainda mais evidentes as contradições do Palácio de Cristal. Em 14 de janeiro de 2016, o The New York Times noticiaava (NOSSITER, 2016, *on-line*, grifos nossos):

**Proposta francesa de retirar a cidadania de terroristas causa comoção**

A polícia francesa realizou milhares de buscas desde os ataques de 13 de novembro em Paris, e uma série de novas leis deverá concentrar de forma permanente o poder nas mãos do Ministério do Interior.

**Mas entre os defensores das liberdades civis nenhuma proposta do governo causou tanto alarme quanto a de retirar a cidadania dos franceses com dupla nacionalidade que forem condenados por terrorismo.**

A ideia, promovida pelo primeiro-ministro Manuel Valls, um socialista com viés conservador, atingiu o cerne dos ideais franceses de direitos humanos, enquanto salienta as incertezas do governo ao confrontar a crescente ameaça dos terroristas nascidos e criados na França.

**Enquanto a proposta de remover sua cidadania – conhecida como "déchéance", que significa degradação ou rebaixamento – é apoiada pela direita e por grande parte do público, ela provocou um debate acirrado e indignou a esquerda, incluindo muitos colegas de Valls no Partido Socialista.**

**Valls descreveu a medida como "altamente simbólica". Mas os críticos temem que ela aprofunde as fissuras na sociedade francesa, ao criar duas classes de cidadãos.**

Os socialistas geralmente relutam em fazer distinção entre os cidadãos franceses, disse Patrick Weil, o principal historiador do país sobre imigração. "O princípio da igualdade é um dos pilares da identidade francesa", afirmou. "O fato de ele querer distinguir entre cidadãos franceses está criando um *tsunami*. É uma ruptura terrível dos princípios fundamentais da República Francesa."

[...]

Mas, ávido por mostrar rigidez, o governo socialista de Valls e do presidente François Hollande se aproximou da direita depois dos ataques, consciente da necessidade de tranquilizar o público

nervoso, a campanha presidencial que ganha corpo e a ameaça política da extrema-direita.

**Valls insistiu em uma entrevista pela televisão na quarta-feira (13) que "você é francês porque adere a uma comunidade".** "Esta medida estrita se aplica a terroristas que foram condenados por crimes especialmente graves, e é porque eles romperam o contrato", disse Valls, acrescentando que "é uma maneira de consolidar o pacto nacional".

[...]

**Alguns chegaram a descrevê-la [a proposta] como um eco dos dias sombrios do regime de Vichy, que colaborou com a Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial e retirou a cidadania de milhares de judeus naturalizados franceses, tornando-os párias e mais vulneráveis.**

[...]

Valls, na entrevista, tentou atenuar o furor, dizendo que a proposta se destina somente a "franceses que se dedicam a destruir nossos valores".

**A proposta francesa segue uma medida semelhante do Reino Unido, que em 2014 aprovou legislação que permite que o governo retire a cidadania de suspeitos de terrorismo, mesmo que isso os torne párias.**

Sindicatos de juízes, especialistas em direito e analistas da mídia francesa dizem que muitas medidas que o Parlamento deverá aprovar dariam de modo permanente um poder mais amplo às autoridades do Ministério do Interior – a polícia, promotores e delegados – às custas do judiciário independente.

Por exemplo, as batidas noturnas em residências – submetidas a estritos controles judiciais no passado – seriam mais fáceis de ordenar sob as novas propostas de investigações antiterroristas.

As revistas de veículos e bagagens poderiam ser autorizadas por delegados, trabalhando sob a autoridade do Ministério do Interior, em vez de por promotores, e a polícia poderia deter e interrogar suspeitos durante horas, mesmo que tenham documentos de identidade – prática que não é aplicada atualmente.

As detenções domiciliares ordenadas pelo Ministério do Interior seriam mais facilmente aplicáveis aos suspeitos de participar do terrorismo no exterior.

**"Estamos nos afastando de um Estado onde existe o regime da lei para um Estado policial",** disse Céline Parisot, da União Sindical de Magistrados da França. "É muito perturbador."

O que diria Camus dessa movimentação antiterrorista da Europa, em especial da França, que tanto cheira aos tempos do Regime de Vichy em que colaboracionismo e resistência se digladiavam? O que *La peste* tem a nos dizer sobre o aqui e o agora? Certamente algo que ressoa da advertência com que Rieux termina sua crônica:

Mais il savait cependant que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que, sans doute, devraient accomplir encore, contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements personnels, tous les hommes qui, ne pouvant être des saints et refusant d'admettre les fléaux, s'efforcent cependant d'être des médecins.

[...]

[...] le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, qu'il peut rester pendant des dizaines d'années endormi dans les meubles et le linge, qu'il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse<sup>134</sup>. (CAMUS, 1947, p. 280-281).

O mundo atual com suas as contradições demonstra a longevidade não só do simbolismo do romance de Camus, mas principalmente da calamidade de um sistema onde o absurdo ainda é, como sempre foi, operante. Carregado de contradições, esse mundo de “eterna prosperidade” mantém sempre à mão uma caixa de segurança vermelha chumbada à parede do Palácio de Cristal, onde se lê “quebre o vidro em caso de emergência”. O contexto de terrorismo e imigração em massa atual têm dado o ensejo (álibi) para que os Estados e as sociedades, como outrora, percam o pudor de promover ataques escandalosos ao ordenamento que mantinha a aparência da prática de um discurso humanitário. A emergência veio, o vidro da caixa vermelha foi quebrado e o botão de emergência foi premido insistentemente e com bastante força. A primavera de consenso do Palácio de Cristal parece estar em risco. Vale, então, o “esforço” de retirar o bacilo de sua dormência e começar o “árduo” trabalho de espalhá-lo através de iniciativas que aproximam as instituições de um Estado de Exceção, sempre útil quando há necessidade de se expurgar ao subsolo os que incomodam.

Em nossa interpretação, talvez o ponto de ruptura incontornável do Palácio de Cristal venha a ser o exaurimento ecológico da capacidade de provimento da

natureza do planeta. O atual paradigma político-econômico, baseado em consumo crescente e exponencialmente ininterrupto é insustentável, como muitos atestam até com estudos científicos. A “internalidade” de conforto do Palácio de Cristal, que já não é para todos e é individualista, não será eterna. E a julgar pela resistência de grandes potências como os EUA e a China em adotar no curto e médio prazo fontes menos comprometedoras de insumos industriais, talvez o Palácio de Cristal nos confine numa crise ecológica tal que não mais haja os níveis de conforto atuais. O acesso à água potável, por exemplo, talvez seja um luxo que enerve ainda mais os moradores do subsolo ao ponto de solapar de vez a muralha de aço e vidro que sustenta o grande Palácio de Cristal. Nesse sentido, o Greenpeace corporifica, no âmbito ecológico, em escala global, *mutatis mutandis*, o que o movimento Ocupe Estrela representa na questão sociourbanística em nível local: revolta e solidariedade contra o absurdo da “cristalização”.

Uma releitura de *La peste* de Camus sob esse viés ecológico nos parece perfeitamente válida. E certamente a ecocrítica, um dos campos da teoria da literatura, possa nos fornecer subsídios para defender esse horizonte de leitura da obra camusiana.

Com base na objetificação, fragmentação e degradação intelectual do ser humano como resultado da ideologia consumista do sistema capitalista vigente, um processo analítico descolonizador deveria problematizar a relação dos diversos níveis de degradação baseada no insaciável desejo de consumir e apropriar a outridade em nome do benefício material e do poder social: uma análise emancipadora, na qual, em vez da redução de todas as coisas ao valor econômico de mercado, as necessidades humanas e ambientais ficariam no centro do enfoque.

A transformação ecológica é baseada numa transformação das relações humanas com as espécies não humanas. Ao recuperar a conexão com a natureza, podemos explorar possibilidades de renovação social, cultural e psicológica. A reimaginação e reconfiguração do lugar humano na natureza implicam numa interrogação da categoria do humano e como a construção de uma relação dicotómica entre os seres humanos e a natureza — com a hierarquização das formas de vida que esta construção implica — foi e continua sendo implícita na exploração capitalista e racista desde o tempo da conquista imperial até o capitalismo neoliberal de hoje. (WALTER, 2015, p. 642-643).

Talvez o caminho de re-historização e de construção de outro sistema nasça do compromisso contra o comprometimento ecológico do planeta. A mudança

climática global, filha mais rebelde da “cristalização” promovida pelo Sistema-Mundo, que muitos dão como certa e já em curso, pode vir a ser o “fléau” contra o qual se insurgirão milhares de Rieux, Tarrous, Ramberts, Grands e Paneloux.

E alguns movimentos sociais já antecipam o que poderemos ver: o desnudamento incontornável das faláciais do Palácio de Cristal. O melhor exemplo têm sido o ciberativismo, através do qual foram promovidos sucessivos escândalos de vazamento de informações confidenciais das grandes potências mundiais, notadamente os EUA, através do site Wikileaks, capitaneado pelo ex-hacker australiano Julian Assange. A curiosa e reveladora contradição é que a Globalização, nesses casos, tornou-se vítima de sua abarcadora voracidade de interligação e sincronicidade em escala global através da internet.

O site, criado pelo jornalista, ex-hacker e ciberativista australiano Julian Assange, foi lançado em 2006 e ganhou diversos prêmios ligados a novas mídias da revista britânica The Economist e da Anistia Internacional.

Contudo, a organização recebeu enorme notoriedade em 2010, quando divulgou um extenso dossier contendo documentos e vídeos confidenciais do governo dos EUA que relatam abusos de poder e atos “ilegais” feitos por debaixo dos panos.

[...]

O primeiro acontecimento que chocou a sociedade foi uma gravação que mostra um helicóptero Apache do exército do país, em 2007, no subúrbio de Nova Bagdá, no Iraque, assassinando cruelmente 12 civis, incluindo fotógrafos que faziam a cobertura da guerra e duas crianças. (DAQUINO, 2013, *on-line*).

O caso mais emblemático de vazamentos cibernéticos contra o Palácio de Cristal foi protagonizado pelo soldado norte-americano Bradley Manning. Podemos defini-lo como um pária do subsolo, de cuja fragilidade retirou força capaz de abalar a política externa norte-americana, fissurando cristal e aço. Trata-se de alguém que, na juventude, sofrera *bullying* na escola, em especial, por sua aparente homossexualidade. Como um Grand obscuro em sua quase invisibilidade cotidiana, Manning usou fissuras na sistemática de informação do exército estadunidense, para quem servia no Iraque, onde os EUA mantêm presença bélica para garantir a exploração de importantes reservas de petróleo. O soldado armazenou inúmeros

arquivos digitais que, se revelados ao mundo, mostrariam o quão falacioso é o discurso da política externa norte-americana de luta contra o terror em favor da democracia e da liberdade. A história de Manning pode ser assim resumida:

Essa história envolve uma criança em um lar dividido e um adolescente vítima de *bullying* por sua sexualidade conflituosa. O pai, um soldado conservador reformado, e a mãe, uma galesa que nunca se ajustou à vida em Oklahoma, empurraram seu filho de um lugar para outro, aos quais nunca se adaptou.

Manning também foi um desajustado no Exército, para o qual ingressou na esperança de obter conhecimentos técnicos e uma formação, mas que acabou o enviando para a Estação Hammer de Operações de Contingência, um posto remoto no leste de Bagdá, onde ele tinha acesso a alguns dos segredos militares e diplomáticos mais profundos do país. No início de 2010, ele baixou secretamente vídeos de câmeras de armas, diários de combate e dezenas de milhares de cabogramas do Departamento de Estado em CDs, enquanto cantava letras de canções de Lady Gaga.

Ele fez contato anonimamente com o Wikileaks para revelar seus segredos, na esperança, como ele disse ao tribunal militar que o condenou na terça-feira (30), de "provocar um debate doméstico sobre o papel das forças armadas e de nossa política externa de modo geral". Quaisquer que fossem seus motivos ou conflitos interiores, Manning sabia que estava violando a lei e as regras militares.

[...]

Manning se rebelou silenciosamente, disseram amigos, usando uma chapa de identificação que dizia "Humanista" e mantendo uma vara de condão de brinquedo em sua mesa. Então, discretamente, a partir do final de 2009 ou início de 2010, ele começou a baixar milhares de documentos do governo. Pensou em vazá-los para "New York Times", "Washington Post" ou "Politico", mas decidiu contatar o Wikileaks em fevereiro de 2010, vários meses após o início de seu serviço no Iraque. (BRODER; THOMPSON, 2013, *on-line*).

O caso do soldado Manning e todos os exemplos de revolta que citamos acima, em nossa interpretação, ajudam a construir uma ponte entre a teoria da globalização de Sloterdijk e *La peste* de Camus. Tais acontecimentos demonstram que o Palácio de Cristal está apresentando fissuras por fadiga de material e talvez as remende por um bom tempo. Mas, por outro lado, comprovam também que as reflexões de Camus continuam atuais e operativas para se ler o mundo e o ser humano em pleno século XXI. Ainda que o Palácio de Cristal queira ser como uma Oran que nos confina com seu mal epidêmico, continuam a se juntar em defesas sanitárias, aqui e ali, milhares de Rieux, Tarrous, Grands, Ramberts e Paneloux.

Com diferentes discursos, com diferentes posturas diante do mal, mas inconformados com o subsolo, com o silenciamento diante do absurdo de mortes sem sentido que ainda continuam a ser perpetradas mundo afora. O leitor atual de *La peste* poderá testemunhar como ainda hoje sua carga simbólica, projetada sobre o mal em sua atual faceta, é capaz de convidá-lo à ação, à desinibição, à negação do tédio do conforto e do mimo, ao desafio de solapar as estruturas de imunidade excludentes e, assim, ajudá-lo a não se curvar a quaisquer aprisionamentos.

<sup>113</sup> Somos todos Oranenses?

<sup>114</sup> “Oranenses”.

<sup>115</sup> “Geodiceia”, neologismo talhado por Sloterdijk em *L'Heure du Crime et le temps de l'oeuvre d'art* (2001) para representar o processo de domínio do globo terrestre, que começou com as Grandes Navegações e culminou com a era de artificialismo da pós-globalização atual.

<sup>116</sup> A bolha individual na espuma habitacional constitui um *container* para as relações do morador consigo mesmo, que se instala em sua unidade de habitação como consumidor de um conforto primário: para ele é vital a cápsula de habitação como cenário de autoemparelhamento, como sala de operação do seu autocuidado e como sistema imunológico em um campo contaminado de *connected isolations*, isto é, de “vizinhancidades”. A partir desses pontos de vista, o apartamento é uma cópia surreal do recipiente que descrevemos como receptáculo autógeno. (SLOTERDIJK, 2014, formato digital sem paginação).

<sup>117</sup> Empreendeu-se uma « revolução operativista» que « [...] leva a um novo estado do mundo no qual o domínio do artificial de alto nível será o caso normal » (SLOTERDIJK, 2001, p. 210).

<sup>118</sup> A cada instante, em algum lugar, chefes de Estado se reúnem em uma cúpula qualquer para abordar um tema qualquer. A cada momento, algumas tropas, sob qualquer pretexto, marcham contra um inimigo qualquer, que é acusado de algum crime, e o fazem através da extensão de uma força qualquer. A cada momento, quaisquer moedas caem abaixo de um nível que anteriormente era considerado inultrapassável. A cada momento, uma grande empresa qualquer se funde com outra empresa qualquer em alguma *venture* comum. A cada instante, em um dia qualquer, são realizadas cerimônias comemorativas por acontecimentos quaisquer ocorridos num passado qualquer, com a participação de todos. A cada momento, alguma coisa data de tantos em tantos anos e pode fornecer material a uma memória qualquer consumida em comum. A qualquer momento, rende-se homenagem de uma maneira qualquer a quaisquer obras de quaisquer artistas. (SLOTERDIJK, 2001, p. 219).

<sup>119</sup> “Oranização”.

<sup>120</sup> Quando os homens interpretam a sua situação no espaço e no tempo de acordo com os padrões modernos, eles só podem se conceber como membros de uma comuna obrigatória que não conhece mais escapatória – aquele que viu os globos e as informações dificilmente pode escapar a sua filiação ao resto da espécie; **tornamo-nos, por assim dizer, apesar de nós mesmos, cronocomunistas e biocomunistas, membros horrorizados de uma Igreja universal genética.** (SLOTERDIJK, 2001, p. 216-217, grifo nosso).

<sup>121</sup> “monstruoso suprafenomenal da modernidade”.

<sup>122</sup> [...] os tempos modernos são a era do monstruoso criado pelo homem. É moderno aquele que é tocado pela consciência do fato de que ele ou ela, além da inevitável qualidade de testemunha, é integrado por uma espécie de cumplicidade a essa monstruosidade de um novo tipo. Se você perguntar a um moderno "Onde você estava no momento do crime? "A

---

resposta será: "Eu estava na cena do crime." [...] A modernidade é a renúncia à possibilidade de ter um álibi. (SLOTERDIJK, 2001, p. 205-206).

<sup>123</sup> "Cada parede é uma porta", disse Emerson com precisão. Não procuremos a porta e a saída em outro lugar que não seja a parede contra a qual vivemos. Pelo contrário, busquemos refúgio onde ele está, eu quero dizer no meio da batalha. Porque, de acordo com o que penso, e é aí que eu vou terminar, o refúgio está lá. As grandes ideias, como dissemos, vêm ao mundo nas patas de uma pomba da paz. Talvez, se prestarmos atenção, em meio ao tumulto dos impérios e nações, ouviremos um fraco ruído de asas, a agitação suave de vida e esperança. Alguns dirão que essa esperança é carregada por um povo, outros por um homem. Acho que ela é, ao contrário, suscitada, reavivada, mantida por milhões de solitários, cujas ações e obras, a cada dia, negam as fronteiras e as mais cruéis aparências da história, para fazer resplandecer fugidamente a verdade sempre ameaçada que cada um, em seus sofrimentos e alegrias, cultiva para todos (CAMUS, 1958, p. 32-33, grifos nossos).

<sup>124</sup> 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, 2007, p. 183, fala de Rambert; tradução Valérie Rumjanek Chaves).

<sup>125</sup> "Compreendi assim que eu, pelos menos, não tinha deixado de ser um empestado durante todos esses longos anos em que, no entanto, com toda a minha alma, eu julgava lutar contra a peste. **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. Os outros não pareciam perturbados por isso, ou, pelo menos, nunca falavam disso espontaneamente. Mas eu tinha um nó na garganta. Estava com eles e, contudo, estava só.** Quando me acontecia exprimir meus escrúpulos, diziam-me que era preciso refletir no que estava em jogo e davam-me razões muitas vezes impressionantes para me fazer engolir o que eu não conseguia deglutir. Mas eu respondia que os grandes empestados, os que vestem togas vermelhas, dispõem também de excelentes razões nesses casos e que, se eu admitisse as razões de força maior e as necessidades invocadas pelos pequenos empestados, não poderia rejeitar as dos grandes. Eles faziam-me notar que a maneira correta de dar razão às togas vermelhas era deixar-lhes a exclusividade da condenação. Mas eu me dizia, então, que, se cedesse uma vez, não havia razão para parar.

Parece-me que a história me deu razão: hoje cada qual mata o mais que pode. Estão todos no furor do crime e não podem proceder de outra maneira.

[...]

**E dizia a mim mesmo, entretanto, que, pelo menos de minha parte, recusaria sempre dar uma razão, uma única – comprehende? – para essa repugnante carnificina. Sim, escolhi essa cegueira obstinada, enquanto esperava poder ver mais claro.** (CAMUS, 2007, p. 219, fala de Tarrou; tradução Valérie Rumjanek Chaves, grifos nossos).

<sup>126</sup> "me sinto bem melhor aqui desde que temos a peste conosco". (CAMUS, 2007, p. 126, fala de Cottard a Rambert, tradução Valérie Rumjanek Chaves).

<sup>127</sup> "O **pequeno** grão de areia" que emperra as engrenagens "da **grande** máquina".

<sup>128</sup> 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. Isso dará também a esta

---

crônica seu caráter, que deve ser o de uma relação feita com bons sentimentos, isto é, sentimentos que nem são ostensivamente maus nem exaltadores à feia maneira de um espetáculo. [...] E essa linguagem não se podia aplicar aos pequenos esforços diários de Grand, por exemplo, por não poder exprimir o que Grand significava no meio da peste. (CAMUS, 2007, p. 123, tradução Valerie Rumjanek Chaves).

<sup>129</sup> Dizia, mais ou menos, que não se devia tentar explicar o espetáculo da peste, mas sim tentar aprender o que com ele se podia aprender. Rieux compreendeu confusamente que, segundo o padre, nada havia a explicar. Seu interesse fixou-se quando Paneloux disse vigorosamente que havia coisas que se podiam explicar em relação a Deus e outras que não se podiam. Havia, certamente, o bem e o mal e, geralmente, as pessoas sabiam explicar facilmente o que os distinguia. A dificuldade começava, porém, no interior do mal. Havia, por exemplo, o mal aparentemente necessário e o mal aparentemente inútil. Havia Dom Juan mergulhado nos Infernos e a morte de uma criança. Pois, se é justo que um libertino seja fulminado, não se comprehende o sofrimento de uma criança. E, na verdade, nada havia de mais importante sobre a terra que o sofrimento de uma criança e o horror que esse sofrimento traz consigo e suas razões que é preciso descobrir. No resto da vida, Deus nos facilitava tudo e, até então, a religião não tinha méritos. Aqui, pelo contrário, ele encostava-nos contra a parede. Estábamos assim sob as muralhas da peste e era à sua sombra mortal que era necessário encontrar nosso benefício. O Padre Paneloux chegava até a recusar as oportunidades que lhe permitissem escalar a muralha. Ter-lhe-ia sido fácil dizer que a eternidade das delícias que esperavam a criança podia compensar seu sofrimento, mas, na verdade, ele nada sabia. Quem podia afirmar que a eternidade de uma alegria podia compensar um instante da dor humana? Não seria um cristão, certamente, cujo Mestre conheceu a dor nos membros e na alma. Não, o padre continuaria encostado à muralha, fiel a esse esquartejamento de que a cruz era o símbolo, diante do sofrimento de uma criança. E diria sem temor aos que o escutavam nesse dia, “Meus irmãos, chegou a hora. É preciso crer em tudo ou tudo negar. E quem, dentre vós, ousaria negar tudo?” (CAMUS, 2007, p. 195-196, tradução Valerie Rumjanek Chaves).

<sup>130</sup> Rieux: doente-médico, símbolo do escritor e da literatura para quem “quando se vê a miséria e a dor que ela traz, é preciso ser louco, cego ou covarde para se resignar à peste” (CAMUS, 2007, p. 113, tradução Valerie Rumjanek Chaves).

<sup>131</sup> Quando entrei para essa profissão eu o fiz abstratamente, de certo modo, porque tinha necessidade, porque era uma situação como as outras, uma das que os jovens se propõem. Talvez também porque era particularmente difícil para um filho de operário como eu. E depois foi necessário ver morrer. Sabe que há pessoas que se recusam a morrer? Já ouviu alguma vez uma mulher gritar “Nunca!” no momento de morrer? Eu já. E descobri, então, que não conseguia me habituar. Era novo 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. [...] 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, 2007, p. 114; 115, tradução Valerie Rumjanek Chaves).

<sup>132</sup> Parece haver no ar, em certos movimentos sociais como uma “[...] febre que incita sua vítima a procurar um novo modo de ser, para além da saúde e da enfermidade” (SLOTERDIJK, 2001, p. 206).

<sup>133</sup> **Se mostra os modernos com crescente força explosiva que o progresso da capacidade de saber não se converte consequentemente em vantagens de imunidade. Saber não é exatamente poder. Quando, como sucede agora, descrevem-se ou descobrem-se quinhentas novas doenças por ano, não por isso cresce imediatamente**

---

**a segurança dos habitantes na orgulhosa torre de civilização.** Se se faz um balanço, por conta de sua explicitude crescente (e reprimibilidade limitada), **os conhecimentos desenvolvidos sobre a arquitetura de segurança da existência – desde o campo médico até o político, passando pelo jurídico – atuam a miúdo como desestabilizadores.** [...] Contradicoratoriamente, para quem chega ao saber torna-se claro o que não deveria saber. (SLOTERDIJK, 2014, formato digital sem paginação, grifos nossos).

<sup>134</sup> Mas, no entanto, sabia que esta crônica não podia ser a da vitória definitiva. Podia, apenas, ser o testemunho do que tinha sido necessário realizar e que, sem dúvida, deveriam realizar ainda, contra o terror e sua arma infatigável, a despeito das feridas pessoais, todos os homens que, não podendo ser santos e recusando-se a admitir os flagelos, se esforçam, no entanto, por ser médicos. [...] 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, 2007, p. 268; 269, tradução Valerie Rumjanek Chaves).

## 5. Sobre onde se quis chegar: o ainda lugar da literatura, de Camus e de *La peste*

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e renegações. (DELEUZE, 1997, p. 14).

Pensando como Deleuze, podemos pôr uma questão cuja resposta será nosso modo de encerrar esta dissertação, cujo intuito foi estabelecer uma ponte entre a literatura de Camus e a filosofia de Sloterdijk de modo a demonstrar como *La peste* continua atual num horizonte de leitura tão à frente de sua gênese. A questão é a seguinte: se a experiência da doença pode redimir o indivíduo, por que não redimiria a coletividade?

A resposta a que nos referiremos passa inevitavelmente pela invenção “de um povo que falta”, tarefa para a qual a literatura, Camus e *La peste* têm muito a contribuir. Construir esse povo a vir, esse povo-devir, é uma tarefa de “estetização da existência”, como se depreende das palavras de Deleuze há pouco reproduzidas. Nesse sentido, a literatura ofereceria, ainda e como sempre, um terreno futuro profícuo para uma pedagogia de vida, onde entrelaçam-se uma “literaturização da pedagogia” e uma “pedagogização da literatura”. Essa reflexão nos parece oportuna, graças à leitura do artigo “*Littératurisation*” de *la pédagogie et “pédagogisation” de la littérature* de Flávio Brayner, no qual, remetendo a Meirieu e Larrosa, coloca essa oportunidade de entrelaçamento entre literatura e pedagogia a favor da estetização da vida nos seguintes termos:

Dans cet enthousiasme produit par une alliance possible entre éducation et littérature, on peut trouver, cependant, des orientations différentes. On pourrait identifier, dans ce nouveau territoire qui se dévoile à la pratique éducative, au moins deux variantes : la première, que j'appellerai « pédagogisation de la littérature », reprend en quelque sorte la tradition du *Bildungsroman*, tout en l'amplifiant, voire en dépassant sa forme et son contenu, mais en envisageant, dans la pratique, des « résultats » semblables : une construction de soi à travers un voyage accompagné et réfléchi dont la fin est une élévation personnelle que l'éducation et l'instruction ne peuvent pas procurer.

Dans cette première orientation je localise Ph. Meirieu. La deuxième orientation, d'inspiration nettement nietzschéenne, cherche une solution que je nommerai « littératurisation de la pédagogie ». Si dans la première la littérature fournit les éléments d'un dialogue intérieur à travers l'expérience d'autres hommes (fictionnels ou pas), dans la deuxième les ambitions sont plus importantes: faire de l'éducation une ré-écriture de soi où l'acte éducatif exercé sur soi-même (comme une sorte d'auto-subjectivation) se confond avec l'écriture fictionnelle, où la vie et la littérature s'interpénètrent en prenant la forme d'une « esthétisation de l'existence ». Dans cette deuxième filiation je placerai Jorge Larrosa.<sup>135</sup> (BRAYNER, 2001, p. 28).

Construir um povo a vir é educar um “preume de gente”. E no caso do Sistema-Mundo e de seu Palácio de Cristal é levar à percepção da “internalidade”, do confinamento, da doença do individualismo consumista que se dissemina como a peste. Construir um povo a vir é dotar os indivíduos da capacidade de escolher, de se desinibir, de não ceder ao tédio conformista, de duvidar. É permitir a vontade de sair, não só do subsolo, mas das paredes de aço e vidro, de vê-las aos cacos, em vez de querer ficar ou entrar, porque outra “internalidade” é possível de ser construída. A “pedagogização” da literatura e a “literaturalização” da pedagogia são duas das ferramentas para tal construção do povo a vir, sendo partes de um processo maior de estetização da vida. Indo além, podemos pensar, inclusive, numa “filosofização” da pedagogia e da literatura, num jogo ainda mais rico para aprimorar a percepção do absurdo, o despertar da revolta e da solidariedade.

O próprio Sloterdijk deixa antever essa relação tripartite nestas palavras:

A cultura de massa, o humanismo e o biologismo são máscaras alegres sob as quais se oculta, do ponto de vista filosófico, o profundo tédio da existência que não tem desafio a enfrentar. A missão da filosofia [da literatura e da pedagogia em conjunto] seria então explodir o teto de vidro por cima da própria cabeça, a fim de repor o indivíduo numa relação imediata com o monstruoso. (SLOTERDIJK, 2008, p. 187).

Para essa tarefa conjunta serão necessárias obras de cada um dos três campos. E no que concerne à literatura, em relação ao despertar contra o Sistema-Mundo pós-globalizado e suas inaceitáveis contradições, *La peste* de Albert Camus oferece-se como produção literária capaz de despertar os indivíduos para a sua tarefa na construção do novo, do povo a vir, constituindo-se, assim, como uma leitura simbólica, capaz de se projetar ao futuro sobre este nosso horizonte de leitura.

Retomando Rancière, *La peste* e, ainda mais, Camus como um todo – não só literário – são campos férteis para incentivar a junção de práticas estéticas e práticas políticas, e exercitar o estético como configuração de experiências que ensejam novos modos do sentir e induzam novas formas de subjetividade política. Tal obra e tal autor ainda têm muito a contribuir para a fusão da arte com a vida. “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Sabemos que a filosofia não é campo de saberes prontos, acabados, mais sim de interrogações e de vigilância dos usos e sentidos das palavras. Nesse sentido, a colaboração da literatura é justamente não precisar necessariamente querer saber da verdade última e absoluta. Por não usar os mesmos pressupostos especulativos da filosofia, a literatura pode valer-se de postulados “falsos” para tentar alcançar a verdade, além de ser eficiente para ilustrar conceitos.

Mas a literatura pode e quer sempre ir além por sua especificidade de permitir criar emoções inéditas (como quebrar o tédio do Palácio de Cristal). A literatura é campo de experimentação, com um relativismo que a filosofia não tem, pois, quando a literatura “cria” uma “verdade”, esta é relativa, já que prescinde da demonstração de pertinência. E lembrando ainda Deleuze, a literatura permite que eu me torne o personagem, viva como ele suas emoções, seus dilemas; a filosofia não. A literatura tem, assim, uma capacidade de produzir empatia que serve à educação, pois permite estarmos, por exemplo, “num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (DELEUZE, 1997, p. 11).

Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? (DELEUZE, 1997, p. 13-14).

A biografia e a obra de Camus atestam o quanto, em sua época, ele viu, ouviu e viveu “coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis”. A partir de tais experiências, ele foi capaz de perceber que o ser humano e o mundo, por mais que mudassem, poderiam e certamente continuariam a dar ensejo a outras coisas tanto ou mais demasiado grandes, fortes demais, irrespiráveis. Por isso, a escolha pela via de simbolização em *La peste* e em outras obras. E trata-se de uma simbolização que busca a empatia, a solidariedade, a construção de si mesmo, sem prescindir da percepção do outro. Uma verdadeira pedagogia do interesse pelo humano, de ser humano.

l'idée d'une construction de soi est, à la fois, permanente et historique, chaque civilisation créant son esthétique de l'existence. Le problème n'est plus de « découvrir » ce que nous sommes, mais de « refuser » ce que nous sommes ou ce qu'on a fait de nous. Le « projet », pour ainsi dire, est celui d'une « stylistique de soi », une construction de sa propre vie comme une oeuvre d'art. Cet exercice serait ainsi une façon de nous signaler les innombrables manières que nous avons de nous construire nous-mêmes par une nouvelle formation du corps, une nouvelle relation entre les hommes et les femmes, une nouvelle représentation du plaisir, une nouvelle insertion dans la Cité. Il s'agit, dans un sens bien précis, d'une autopédagogie.<sup>136</sup> (BRAYNER, 2001, p. 32).

O mundo atual, com um Sistema Global de Cristalização, convida-nos à uma inadiável reconstrução estética de nós mesmos e do que nos cerca, nos confina. Aceitemos o convite de *La peste*, de Camus, da literatura, da filosofia de Sloterdijk e de tudo o mais que possa contribuir nessa reconstrução.

Esperamos ter demonstrado quão profícua é a travessia entre a literatura e a filosofia, ainda mais com o contributo da “pedagogização” dessa experiência. E em especial, esperamos ter demonstrado que o horizonte de leitura em que nos encontramos atualmente demonstra o quão válido ainda é e será ler *La peste* e Albert Camus. Encerremos com uma lição de um outro escritor, Osman Lins, pela sagaz percepção da natureza da obra literária, que tão bem casa com a percepção que desenvolvemos nesta dissertação:

Com o tempo, e só com o tempo, mostra a obra o seu rosto verdadeiro. Nem nós, que a realizamos, podemos aferir o seu valor. Sabemos, sim, quanto nos custou, até que ponto nos aplicamos na sua realização e o que pusemos lá dentro. E, evidentemente, temos de acreditar nela. Mas não temos certeza da sua importância. E não

é a meia dúzia de veredictos dos contemporâneos que vai determinar a sua validade ou a sua insignificância. Seja como for, não escreve T. S. Eliot que, “para nós, tudo é tentativa”, e que “o resto não é de nossa conta”? Só podemos tentar fazer algo valioso. Nada nos garante que o conseguiremos ou que o conseguimos. **O que é necessário é termos diante de nós esta verdade simples:** realizar uma obra é construir um edifício. Lá está ele. Digam o que disserem, façam o que fizerem, lá está ele, plantado no mundo, com as suas portas abertas. Alguns são mais habitáveis e mais procurados que outros. Isso não significa que os mais habitados sejam os que ofereçam mais e signifiquem mais para os que neles se hospedam – ou mesmo para os que, simplesmente, os atravessam. Peço, meu irmão de ofício, que pense nisso. **Que a nossa tarefa, a nossa função, é erguer o edifício.** Empalidecem, então, as vozes dos que negam a atualidade e a eficácia do nosso trabalho secreto. Empalidecem as vozes dos que dissertam longamente sobre a essência da arquitetura. Pomos no devido lugar – nem as desprezando, nem as valorizando em excesso – as sentenças proferidas sobre o que estamos lentamente construindo. E sentimos, de súbito, uma grande paz. (LINS, [1979], p. 46, grifo nosso).

O edifício *La peste* está de pé. De portas abertas. Nele adentramos. E saímos com a certeza de que seu rosto verdadeiro não pertence a um só tempo. Camus, como Osman Lins, sabia o quão importante era erguer edifícios para dar guarida aos que foram calados pela história. E aqui estamos nós, novamente, com o silêncio a calar tantos. Com um subsolo do Palácio de Cristal de onde ouvimos os rumores de vozes que podem ser tão grandiloquentes quanto um destino humano bem vivido, quanto um sorriso infantil que não se fecha, quanto a inocência de saber-se ainda viva uma esperança fugaz.

---

<sup>135</sup> Neste entusiasmo gerado por uma possível aliança entre educação e literatura, é possível encontrar, no entanto, diferentes orientações. Poderíamos identificar, neste novo território que se revela na prática educativa, pelo menos duas variantes: a primeira, que chamarei de "pedagogização da literatura" de alguma forma retoma a tradição do *Bildungsroman*, mas em tudo ampliando-o, e até ultrapassando-o em sua forma e seu conteúdo, mas tornando visíveis, na prática, "resultados" semelhantes: a construção de si mesmo através de uma viagem guiada e reflexiva cujo objetivo é uma elevação pessoal que a educação e a instrução não podem fornecer.

Nesta primeira orientação, eu localizo Ph. Meirieu. A segunda orientação, de inspiração claramente nietzschiana, procura uma solução que chamarei de "literaturização da pedagogia". Se na primeira a literatura fornece os elementos de um diálogo interior, através da experiência de outros homens (ficionais ou não), na segunda as ambições são mais importantes: fazer da educação uma rescrita de si, na qual o ato educacional realizado sobre si mesmo (como uma espécie de autossubjetivação) confunde-se com a escrita ficcional, onde a vida e a literatura interpenetram-se tomando a forma de uma "estetização da existência". Nesta segunda filiação, colocarei Jorge Larrosa. (BRAYNER, 2001, p. 28).

<sup>136</sup> A ideia de uma construção de si é, a um só tempo, permanente e histórica; cada civilização cria sua estética da existência. O problema não é tanto "descobrir" o que somos, mas refutar o que somos ou o aquilo que fizeram de nós. O "projeto", por assim dizer, é o de uma "estilística de si", uma construção de sua própria vida como uma obra de arte. Este exercício seria, portanto, uma forma de nos mostrar as inúmeras maneiras de que nós dispomos para construirmo-nos a nós mesmos através de uma nova formação do corpo, uma nova relação entre homens e mulheres, uma nova representação do prazer, uma nova inserção na Cidadania. Trata-se, em um sentido bem preciso, de um autopedagogia. (BRAYNER, 2001, p. 32).

## Referências

- BARRETO, Vicente. *Camus: vida e obra*. Estado da Guanabara: José Álvaro Editor, [1971].
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1963.
- BBC Brasil. *Alemanha facilita processo de deportação após 'arrastão' de ataques sexuais no Ano Novo*. Matéria publicada em portal de internet em 12 jan. 2016. Disponível em: <[www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160104\\_ataques\\_alemania\\_mdb](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160104_ataques_alemania_mdb)>. Acesso em: 14 jan. 2016.
- BLANCHOT, Maurice. Le détour vers la simplicité. In: LÉVI-VALENSI, Jacqueline (Org.). *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Garnier, 1970. p. 104-110.
- BORGES, Jorge Luis. Borges, Jorge Luis. *Elogio da sombra; poemas*. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. Perfis; um ensaio autobiográfico. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1971.
- BRAYNER, Flávio. « Littératurisation » de la pédagogie et « pédagogisation » de la littérature: simples notes sur Philippe Meirieu et Jorge Larrosa. *Revue Française de Pédagogie*, n° 137, p. 27-35, octobre-novembre-décembre 2001. Disponível em: <[http://ife.ens-lyon.fr/publications/editon-electronique/revue-francaise-de-pedagogie/INRP\\_RF137\\_3.pdf](http://ife.ens-lyon.fr/publications/editon-electronique/revue-francaise-de-pedagogie/INRP_RF137_3.pdf)>. Acesso em: 22 dez. 2015.
- BRODER, John M.; THOMPSON, Ginger. Bradley Manning: de vítima de *bullying* a desajustado no Exército. *Texto original em inglês, publicado pelo site do The New York Times, e republicado no Brasil em português no Portal UOL (Seção Notícias Internacionais)* em 1º ago. 2013. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/the-new-york-times/2013/08/01/bradley-manning-de-vitima-de-bullying-a-desajustado-no-exercito.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2015.
- CAMUS, Albert. *A peste*. 17. ed. Tradução Valérie Rumjanek Chaves. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CAMUS, Albert. *Carnets I: Mai 1935 – Février 1942*. Paris: Gallimard, 1962. Un document produit en version numérique par Charles Bolduc, bénévole, professeur de philosophie au Cégep de Chicoutimi, Canada. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques//camus\\_albert/carnets\\_I/carnets\\_I.html](http://classiques.uqac.ca/classiques//camus_albert/carnets_I/carnets_I.html)>. Acesso em: 22 maio 2015.
- CAMUS, Albert. *Carnets II: Janvier 1942 – Mars 1951*. Paris: Gallimard, 1964. Un document produit en version numérique par Charles Bolduc, bénévole, professeur de philosophie au Cégep de Chicoutimi, Canada. Disponível em:

<[http://classiques.uqac.ca/classiques//camus\\_albert/carnets\\_II/carnets\\_II.html](http://classiques.uqac.ca/classiques//camus_albert/carnets_II/carnets_II.html)>. Acesso em: 22 maio 2015.

CAMUS, Albert. *Discours de Suède*. Paris: Gallimard, 1958a. Un document produit en version numérique par Charles Bolduc, bénévole, professeur de philosophie au Cégep de Chicoutimi, Canada. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/camus\\_albert/envers\\_et\\_endroit/Camus\\_envers\\_et\\_endroit.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/envers_et_endroit/Camus_envers_et_endroit.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2015.

CAMUS, Albert. *L'envers et l'endroit*. Paris: Gallimard, 1958b. Un document produit en version numérique par Charles Bolduc, bénévole, professeur de philosophie au Cégep de Chicoutimi, Canada. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques/camus\\_albert/envers\\_et\\_endroit/Camus\\_envers\\_et\\_endroit.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/envers_et_endroit/Camus_envers_et_endroit.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2015.

CAMUS, Albert. *L'homme revolté*. Paris: Gallimard, 1951. Un document produit en version numérique par Charles Bolduc, bénévole, professeur de philosophie au Cégep de Chicoutimi, Canada. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques//camus\\_albert/homme\\_revolte/homme\\_revolte.html](http://classiques.uqac.ca/classiques//camus_albert/homme_revolte/homme_revolte.html)>. Acesso em: 11 ago. 2015.

CAMUS, Albert. *La peste*. Saint-Amand (Cher), França: Gallimard, 1947.

CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942. Un document produit en version numérique par Charles Bolduc, bénévole, professeur de philosophie au Cégep de Chicoutimi, Canada. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques//camus\\_albert/mythe\\_de\\_sisyphe/mythe\\_de\\_si\\_syphe.html](http://classiques.uqac.ca/classiques//camus_albert/mythe_de_sisyphe/mythe_de_si_syphe.html)>. Acesso em: 11 ago. 2015.

CAMUS, Albert. *Le premier homme*. Paris: Gallimard, 1994. Collection NRF. Cahiers Albert Camus, nº 7.

CAMUS. Albert. *La peste*. 347<sup>e</sup> éd. Paris : Gallimard, 1947. 332 pp. Impression: 1955. Collection NRF. Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi (Canada). Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/classiques//camus\\_albert/peste/peste.html](http://classiques.uqac.ca/classiques//camus_albert/peste/peste.html)>. Acesso em: 12 abr. 2015.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 6.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CARVALHO, Ernesto de; SAMPAIO, Leon; LEAL, Luis Henrique; PEDROSO, Marcelo; SEVERIEN, Pedro. *Curta-Metagem Recife, cidade roubada*. Recife: novembro 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

COMMENT, Bernard. Camus et Roland Barthes. *Le Magazine Littéraire*. Hors Série: Albert Camus: Une pensee au zenith. Paris, Sophia Publications, n. 18, janvier-fevrier 2010, p. 14.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DAQUINO, Fernando. Em documentário, fundador do WikiLeaks é retratado como vilão. *Portal TechMundo*, 27 maio 2013. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/wikileaks/40182-em-documentario-fundador-do-wikileaks-e-retratado-como-vilao.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. (Coleção Trans).

DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch: le froid et le cruel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do subsolo*. Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FAUCONNIER, Bernard. « Le Premier Homme est un chef-doeuvre » : Entretien avec Alain Finkielkraut et Olivier Todd. *Le Magazine Littéraire*. Hors Série: Albert Camus: Une pensee au zenith. Paris, Sophia Publications, n. 18, p. 32-33, janvier-fevrier 2010.

FAUCONNIER, Bernard. Unique en ces genres. *Le Magazine Littéraire*. Hors Série: Albert Camus: Une pensee au zenith. Paris, Sophia Publications, n. 18, p. 32-33, janvier-fevrier 2010.

FRANCE PRESS. Merkel diz que chegada de refugiados mudará a Alemanha. *Matéria reproduzida em português no Portal de Notícias G1 em 7 set. 2015*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/merkel-diz-que-chegada-de-refugiados-mudara-alemania.html>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

G1 SÃO PAULO. *Ataques a dezenas de mulheres na noite de réveillon chocam a Alemanha*. Publicado no portal de internet em 5 jan. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/01/ataques-dezenas-de-mulheres-na-noite-de-reveillon-chocam-alemania.html>>. Acesso em: 7 jan. 2016.

GAILLARD, Pol. *Profil d'une oeuvre (22): La peste Camus*. Paris: Hatier, 1972.

GARONE, Priscilla Maria Cardoso; MARCATO, Daniela de Cássia Gamonal; PINHEIRO, Olympio José; NASCIMENTO, Roberto Alcarria do; SILVA, José Carlos Plácido. Joseph Paxton e o Palácio de Cristal: Um Marco do Design e da Arquitetura. *Design, Arte e Tecnología 4*, São Paulo, Rosari, Universidade Anhembi Morumbi, PUC-Rio e Unesp-Bauru, 2008. Disponível em: <<http://portal.anhembi.br/sbds/pdf/5.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

GRENIER, Jean. Une oeuvre, un homme. In: LÉVI-VALENSI, Jacqueline (Org.). *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Garnier, 1970. p. 36-40.

GRENIER, Roger. Albert Camus: Soleil et Ombre. Paris: Gallimard, 1987.

GRENIER, Roger. Confidences au fil des Carnets. *Le Magazine Littéraire*. Hors Série: Albert Camus: Une pensee au zenith. Paris, Sophia Publications, n. 18, p. 42-43, janvier-fevrier 2010.

GROSSER, Alfred. *Au nom de quoi?*: Fondements d'une morale politique. Paris: Éditions du Soleil, 1969.

HOLANDA, Lourival. A teoria literária: desprestigiada e imprescindível. In: SEDYCIAS, João (Org.). *Repensando a Teoria Literária Contemporânea*. Projeto internacional em conjunto da Souther Illinois University Edwardsville (Illinois, EUA) e a Universidade Federal de Pernambuco (Brasil). Recife: Editora UFPE, 2015. p. 87-103.

*Le Magazine Littéraire*. Hors Série: Albert Camus: Une pensée au zénith. Paris, Sophia Publications, n. 18, janvier-fevrier 2010, 98 p.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline (Org.). *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Garnier, 1970. (Contém ensaios críticos de: André Alter ; Roland Barthes; Rachel Bespaloff; Maurice Blanchot; Jacques Borel; Pierre-Georges Castex; Ilona Coombs; Serge Doubrovsky; Jean Grenier; Jean Onimus; Gaëtan Picon; Roger Quilliot; Alain Robe-Grillet; Nathalie Sarraute; Jean Sarocchi; Jean-Paul Sartre e Paul Viallaneix).

LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *Jacqueline Lévi-Valensi commente La peste d'Albert Camus*. Paris: Gallimard, 1991. Colecção Foliothèque.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline. Verbete CAMUS Albert. *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*. Paris: Laffont-Bompiani, 1999. (Coleção Bouquins).

LÉVI-VALENSI, Jacqueline. Verbete PESTE (La). *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*. Paris: Laffont-Bompiani, 1999. (Coleção Bouquins).

LINS, Osman. Carta a um escritor desconhecido. In: \_\_\_\_\_. *Evangelho na Taba*: outros problemas in culturais brasileiros. São Paulo: Summus Editorial, s/d. [1979]. (texto publicado em jornal, em 1978).

MARTIN, Jean-Pierre. Du régime de pensée propre à la littérature. *Littérature*, n. 157, 2010. Disponível em: <[www.cairn.info/revue-litterature-2010-1-page-81.htm](http://www.cairn.info/revue-litterature-2010-1-page-81.htm)>. Acesso em: 2 jan. 2015.

MATHIEU, J.-B. *La littérature a-t-elle quelque chose à dire à la philosophie?* Artigo sobre Philosophie et literature: Approches et enjeux d'une question de Philippe Sabot, (Presses Universitaires de France, collection "Philosophies ", 2002). Disponível em: <<http://www.fabula.org/cr/198.php>>. Acesso em: 2 jan. 2015.

MENDEZ, Luiz. Bandidos comemoram saques em Abreu e Lima: Rede social foi utilizada para promover o crime. *Portal LeiaJá*, 15 maio 2014. Disponível em: <<http://www.leiajá.com/noticias/2014/05/15/bandidos-comemoram-saques-em-abreu-e-lima/>>. Acesso em: 22 nov. 2015.

MONY, Olivier. Albert Camus : un anniversaire polémique. *Le Figaro*, Culture. Publicado em 7 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/culture/2013/11/07/03004-20131107ARTFIG00334-albert-camus-naissait-il-y-a-un-siecle.php>>. Acesso em: 22 ago. 2015.

NAOUAR, Oussama. *Du statut philosophique et épistémologique de l'écriture du monde*: les « dits » de la littérature au prisme de la pensée de Gilles Deleuze. Conferência pronunciada em 23 de maio de 2013, na Aliança Francesa do Recife (PE) por ocasião da *Journée d'étude littéraire L'écrivain comme conscience éclairée*, em comemoração aos 100 anos do nascimento de Albert Camus.

NOSSITER, Adam. Proposta francesa de retirar a cidadania de terroristas causa comoção. *Matéria do The New York Times, publicada em português no Portal UOL em 14 de janeiro de 2016*. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/the-new-york-times/2016/01/14/proposta-francesa-de-retirar-a-cidadania-de-terroristas-causa-comocao.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

PACHECO, Patrícia da Silva. *A linguagem literária*: sua especificidade, seu papel. 2011. Disponível em: <<https://literaturaponto.files.wordpress.com/2011/03/a-linguagem-literaria.doc>>. Acesso em: 2 jan. 2015.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. 2. ed. Prefácio e organização Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1997. 2 v.

PICON, Gaëtan. Remarques sur La Peste. In: LÉVI-VALENSI, Jacqueline (Org.). *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Garnier, 1970. p. 77-84.

POUND, Ezra. ABC da Literatura. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

QUILLIOT, Roger. Le jours de notre mort. In: LÉVI-VALENSI, Jacqueline (Org.). *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Garnier, 1970. p. 84-90.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução Mônica Castro Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

REY, Pierre-Louis. L’Oeuvre: Lire Camus Aujourd’hui. *Le Magazine Littéraire*. Hors Série: Albert Camus: Une pensée au zénith. Paris, Sophia Publications, n. 18, p. 18-21, janvier-fevrier 2010.

REUBEN, Anthony. 1% da população global detém mesma riqueza dos 99% restantes, diz estudo. *Portal BBC Brasil*, 18 jan. 2015. Disponível em: <[http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160118\\_riqueza\\_estudo\\_oxfam\\_fn](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160118_riqueza_estudo_oxfam_fn)>. Acesso em: 18 jan. 2016.

SALAS, Denis. Quelles armes contre le terreur? *Le Magazine Littéraire*. Hors Série: Albert Camus: Une pensee au zenith. Paris, Sophia Publications, n. 18, p. 62-63, janvier-fevrier 2010.

SOLTERDIJK, Peter. *Crítica da Razão Cínica*. Tradução Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Mauricio Mendonça Cardozo e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOLTERDIJK, Peter. *O Desprezo das Massas*: Ensaio sobre Lutas Culturais na Sociedade Moderna. Tradução Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

SLOTERDIJK, Peter. *Entrevista concedida em maio de 2011 a Gaby Reucher do site da Deutsche Welle*. Reproduzida em português no site do Instituto Humanitas Unisinos em 13 de maio de 2011. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/43189--filosofos-sao-produtores-de-conceitos-diz-peter-sloterdijk>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

SOLTERDIJK, Peter. *Esferas III*: Espumas, Esferologia plural. Tradução Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2014. (formato digital).

SOLTERDIJK, Peter. *Palácio de Cristal*: Para uma Teoria Filosófica da Globalização. Tradução Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

SOLTERDIJK, Peter. *Essai d'Intoxication Volontaire suivi de L'Heure du Crime et le Temps de L'Oeuvre d'Art*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris: Hachette Littératures, 2001.

SOLTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

THORAVAL, Jean et al. *Les Grandes Etapes de La Civilisation Française*. Paris : Bordas, 1978.

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

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos*: questões de método. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

WALTER, Roland. Multitransintercultura: literatura, teoria pós-colonial e ecocrítica. In: SEDYCIAS, João (Org.). *Repensando a Teoria Literária Contemporânea*. Projeto internacional em conjunto da Souther Illinois University Edwardsville (Illinois, EUA) e a Universidade Federal de Pernambuco (Brasil). Recife: Editora UFPE, 2015. p. 605-659.

WALTY, Ivete Lara Camargo. *Escolarização da Leitura Literária*: o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte:Autêntica, 1999.