

O TEATRO DE ALBERT CAMUS COMO FONTE DE INTERPRETAÇÃO PARA O SÉCULO XX: INSPIRAÇÕES ARTÍSTICAS PARA UMA ÉPOCA VIOLENTA

THE ALBERT CAMUS THEATRE LIKE SOURCE OF INTERPRETATION FOR 20TH CENTURY: ARTISTIC INSPIRATIONS FOR A VIOLENT TIMES

Rodrigo de Freitas Costa *
rodrigo.costa@uftm.edu.br

RESUMO: O século XX foi um período marcado por contundentes autoritarismos que impactaram a sua produção artística, são vários os artistas e intelectuais que responderam à violência política lançando mão de aspectos temáticos e formais para fazer da arte uma forma de resistência e luta. Nesse amplo contexto, encontra-se a figura do escritor franco-argelino Albert Camus (1913-1960) que se tornou mundialmente conhecido por seus romances, ensaios, bem como por sua atuação na Resistência Francesa e nos embates políticos daí gerados. Neste artigo, trataremos das peças teatrais escritas por Camus ao longo de sua trajetória como escritor, nosso objetivo é compreender como a forma dramática foi importante para o autor se colocar publicamente frente aos temas que marcaram sua época. Além de recuperar os textos teatrais para a análise histórica, buscamos compreender como o autor interpretou os autoritarismos de seu tempo e principalmente como ele nos serve de inspiração para refletir sobre o início do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Albert Camus, Teatro, Humanismo trágico.

ABSTRACT: The 20th century was marked by forceful authoritarianism that impacted the artistic productions. There are several artists and intellectuals who responded to politics issues through his art as a form of political resistance and struggle. In this broad context, we have the figure of Albert Camus (1913-1960) who became know worldwide for his novels, essays, as well as for his performance in the French Resistance and in the political debates generated there. In this article, we will deal with the plays written by Camus throughout his live as writer, our aim is understanding how a dramatic form was important to the author put himself in front of the themes that marked his time. In addition to recovering the theatrical texts for hystorical analysis, we also seek to understand how the author interpreted the authoriatanisms of his time and mainly how Camus serves as an inspirations to helps us reflect about the begining of 21 th century.

KEYWORDS: Albert Camus, Theater, Tragic Humanism.

Se a morte é a única solução, não vamos nesse caso pelo bom caminho. O bom caminho é o que leva à vida e ao sol. Não é possível ter eternamente frio...

Dora, personagem de *Os justos*.

Devido aos muitos acontecimentos que marcaram a história do século XX, os debates intelectuais assumiram importância fundamental. Isso porque no mundo onde os extremos da ação política foram profundos, ocorreram abalos interpretativos em diversos espectros do pensamento. Nas páginas seguintes trataremos do recorte de um desses abalos, aquele protagonizado no seio da esquerda francesa pelo escritor franco-argelino Albert Camus. Para

* Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM - Uberaba-MG), Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia.

tanto, utilizaremos como *corpus documental* principal para esta análise as suas peças teatrais, escritas entre 1938 e 1949.

Em 1951, quando foi publicado *O homem revoltado*, o livro de Camus gerou fortes polêmicas no meio intelectual. O acontecimento mais conhecido desse debate envolve o nome de Jean-Paul Sartre, um dos criadores e editores da revista *Les Temps Modernes* e que permitiu a publicação de uma resenha assinada por Francis Jeanson que acusava Camus, entre outras coisas, de fazer apologia ao capitalismo¹. O fato, além de levar ao rompimento entre os dois nomes da intelectualidade francesa, colocou no centro da discussão os sentidos e embates entre as noções de “revolta” e “revolução”. Estava ali marcado um momento ímpar da história intelectual do século XX, que, diga-se de passagem, não foi o único a envolver o franco-argelino.

Em outubro de 1951, com apenas 38 anos, Albert Camus já vinha provocando debates calorosos há pelo menos nove anos, desde o lançamento de *O Estrangeiro* e *O Mito de Sísifo*, ambos de 1942. Nesses dois livros, as conexões entre a escrita literária e a filosófica marcaram as análises sobre a vida humana frente ao “absurdo” daqueles tempos. Assim, se envolvendo em polêmicas múltiplas e consistentes, o escritor foi compondo sua marca interpretativa em uma época de caos e extremos políticos. Escreveu muito e se tornou conhecido mundialmente por obras literárias e ensaios filosóficos. Além de *O Estrangeiro*, leitores de diferentes lugares e tempos sempre têm atribuído novos significados às obras literárias *A Peste* (1947) e *A Queda* (1956), isso sem contar os infindáveis debates acadêmicos que os ensaios *O Mito de Sísifo* e *O homem revoltado* promoveram e ainda promovem.

¹ A revista *Les Temps Modernes* foi criada em 1944 e se tornou a publicação de cunho literário, filosófico e político mais conhecida da França e da Europa no período pós-guerra. Seu corpo editorial era composto por nomes como Raymond Aron, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. Para o grande público a revista era conhecida como “a revista de Sartre” e em suas páginas ficaram gravados lançamentos de obras importantes da época e polêmicas acadêmicas múltiplas. Sara Bakewell, em seu livro *No café existencialista*, assim descreve o surgimento da revista: “Ela [Simone de Beauvoir], Sartre, Merleau-Ponty e outros amigos escreviam tanto e com tal rapidez que, em 1945, reuniram-se para lançar uma nova revista cultural: *Les Temps Modernes*. Sartre era a figura de proa do periódico e muita gente achava que era ele que escrevia todos os editoriais, mas na verdade era Merleau-Ponty quem mais trabalhava, tendo escrito muitos artigos sem crédito. O nome *Les Temps Modernes* foi tirado do frenético filme de Charlie Chaplin, de 1936, sobre a industrialização e a exploração operária, do qual Sartre e Beauvoir tinham gostado tanto que, quando foi lançado, assistiram a duas sessões em seguida. O ritmo de produção literária do casal era parecido com o que Chaplin satirizava no filme, e nas décadas seguintes *Les Temps Modernes* se tornou uma das maiores máquinas de debate intelectual dentro e fora da França”. (BAKEWELL, 2017, p. 163-164)

Como intelectual público típico de meados do século XX, Camus foi também dramaturgo e contundente jornalista, ajudando inclusive na criação do jornal *Combat*, inicialmente um periódico clandestino que atuava como porta voz de parte da Resistência Francesa até 1944. No campo teatral, o franco argelino escreveu quatro peças: *Calígula* (1938), *O mal entendido* (1944), *O Estado de Sítio* (1948) e *Os Justos* (1949). É sobre o debate artístico e intelectual que essas peças promoveram que trataremos neste artigo.

Muito conhecido pelas polêmicas com Sartre e outros intelectuais após a publicação de *O homem revoltado*, Camus é ainda pouco explorado academicamente como um dramaturgo que fez da escrita dramática e de sua relação com o teatro uma forma de se posicionar entre os extremos políticos e ideológicos da primeira metade do século XX. Com o objetivo de estimular análises que abarquem as discussões sobre cultura e barbárie, recuperaremos o teatro camuseano, entendendo o dramaturgo como pensador de sua época.

No texto *Por que eu faço teatro?* (CAMUS, 1999), Camus ressalta que o palco teatral é um dos lugares do mundo onde ele se sente feliz. Nesse espaço, assim como no campo de futebol, o escritor ressalta que consegue aprender muito, inclusive chega a afirmar que esses espaços são suas “verdadeiras universidades”. Essa consideração é importante porque Camus compreende que o fazer teatral vai além da dramaturgia, sendo portanto um processo mais amplo que envolve, claro, a composição dos espetáculos. Sem ser exclusivamente um homem de teatro, ele foi um pensador do seu tempo e, como intérprete atento da época em que vivia, percebia que o palco era uma forma de comunicação fundamental. Não por acaso, a ideia de felicidade a que ele se refere se sustentava em dois parâmetros: o teatro permitia que ele escapasse dos aborrecimentos do dia a dia em uma espécie de reclusão fundamental para o pensamento crítico e também ajudava a fugir de abstrações que envolvem todos os escritores, pois a obra teatral ganha raízes em meio a projetores, praticáveis e a ação de atores.

Antes de escrever *Calígula*, Camus montou um grupo teatral onde atuou como ator e diretor, adaptando para os palcos textos de André Malraux, André Gide e Dostoiévski. Encenou textos de Ésquilo e Calderón de la Barca. Já como dramaturgo, trabalhou muito próximo de diretores importantes do teatro francês, como Jean Louis Barrault, que dirigiu a montagem de *Estado de Sítio*, pelo Théâtre Marigny (1948) e Paul Cettly, diretor de *Os justos*, pelo Théâtre Hébertot (1949). As articulações do autor com o meio teatral são evidentes e

precisam ser lembradas como importante capítulo das artes e da cultura ocidental do século XX.

Em conhecido ensaio de 1946, o crítico teatral norte-americano Eric Bentley (1991) forja o termo “dramaturgo como pensador”. Acreditamos que essa noção é válida para compreender o papel da dramaturgia de Camus simplesmente porque o dramaturgo fez de sua ação intelectual no mundo uma forma de ação. Com isso, ele conseguiu agir no campo do pensamento por meio do teatro².

Ao receber o Nobel de Literatura em 1957, Camus proferiu discurso onde analisou a função e o papel do escritor naquele momento. Por meio de suas palavras, é possível compreender a relação entre o ato da escrita e o da ação pública numa época marcada profundamente por barbáries e lutas:

Cada geração se sente, sem dúvida, condenada a reformar o mundo. No entanto, a minha sabe que não o reformará. Mas a sua tarefa é talvez ainda maior. Ela consiste em impedir que o mundo se desfaça. Herdeira de uma história corrupta onde se mesclam revoluções decaídas, tecnologias enlouquecidas, deuses mortos e ideologias esgotadas, onde poderes medíocres podem hoje a tudo destruir, mas não sabem mais convencer, onde a inteligência se rebaixou para servir ao ódio e à opressão, esta geração tem o débito, com ela mesma e com as gerações próximas, de restabelecer, a partir de suas próprias negações, um pouco daquilo que faz a dignidade de viver e de morrer. Ante um mundo ameaçado pela desintegração, onde nossos grandes inquisidores tentam estabelecer definitivamente o reinado da morte, ela sabe que deve, numa espécie de corrida maluca contra o relógio, restaurar entre as nações uma paz (que não é aquela da servidão), conciliar novamente o trabalho e a cultura, e recriar entre todos os homens uma Arca da Aliança. Não há garantias de que ela possa cumprir essa tarefa imensa, mas é certo de que, em qualquer lugar do mundo, ela já tem o desafio duplo da verdade e da liberdade, e, ocasionalmente, saber morrer por ele sem ódio. É ela que merece ser saudada e encorajada onde quer que se encontre, sobretudo lá onde ela se sacrifica. De qualquer forma, é a ela

² Cabe ressaltar que quando Eric Bentley publicou *O dramaturgo como pensador* a sua preocupação como crítico teatral era compreender a dramaturgia moderna como um processo histórico que se construía em meio a debates intelectuais diversos, assim, o foco principal do seu trabalho recaía sobre o diálogo direto com a crítica teatral norte-americana da época que, segundo ele, se caracterizava por um estilo antiacademicista, mais voltado para os sucessos de bilheteria. Colocando-se na contramão disso, Bentley se dedica a dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Pirandello, Sartre, Brecht, entre outros. Porém, merece destaque a temporalidade dos escritos de Bentley e, por mais que concordemos com sua argumentação, depois de 1946, quando o texto foi escrito, muitos bons trabalhos foram publicados, além do que dramaturgos como Albert Camus continuava produzindo à época. Lido hoje, o livro sofre as marcas do tempo, inclusive pela interpretação que aponta qualidade artística aos espetáculos por meio da dicotomia entre “teatro comercial” e “teatro não comercial” e, além disso, sente-se falta de discussões mais detalhadas de dramaturgos contemporâneos, como Sartre, Camus e Brecht, o que não impossibilita a tese central de que o dramaturgo age como pensador de seu tempo.

que, seguro de vosso acordo profundo, gostaria de transferir essa honra que ora me tendes outorgado. (CAMUS, 2021, *on-line*)

Valorizando essa perspectiva, nos interessa olhar para as obras teatrais de Camus para compreender que a escrita ficcional, ao procurar “impedir que o mundo se desfaça” em tempos bárbaros, assume papel que vai além da simples denúncia de temas arbitrários. Ela é capaz de redimensionar o debate estético fazendo com que ele acompanhe ou priorize novas formas de fruir, compreender e atuar no espaço social. Se o problema inicial da ação política passa pela compreensão do corpo social, compreendê-lo, por sua vez, não é apenas um ato direto de decodificação, mas também uma forma de reconfiguração do real, inclusive pelos espaços ficcionais. Essa reconfiguração pelas letras de Camus visa a objetivos complexos como a verdade, a liberdade e o humanismo, o que fortalece a importância da composição de obras ficcionais. Frente a isso, as peças teatrais de um escritor múltiplo como Camus não podem ser entendida como ilustração de seus textos ensaísticos, assim como sua ensaística não é automaticamente explicativa da obra ficcional. Vejamos isso mais de perto.

No prefácio à edição americana de seus textos teatrais, Camus utiliza o clima tenso e pesado da época em que escrevia *O mal entendido* para justificar a sua tentativa em criar uma tragédia moderna. Apesar da peça ter sido publicada em 1944, data de 1941, três anos antes, o período que o autor já trabalhava no texto dramático, época em que a França estava ocupada e a maior parte da intelectualidade francesa se opunha bravamente às tropas e desmandos nazistas.

Todo o enredo da peça gira em torno de cinco personagens: Marta, Maria, A Mãe, Jan e O Velho Criado. Jan é o filho que deixou a casa dos pais há anos e nunca mais deu notícia, enquanto A Mãe, agora viúva, cuida de um pequeno hotel junto com a filha Marta. As duas têm por hábito matar e roubar os hóspedes sozinhos e com dinheiro que se instalam no local. A trama tem início com a chegada de Jan na estalagem. Antes de revelar sua verdadeira identidade, o filho resolve sozinho passar uma noite no hotel e conhecer um pouco mais de perto a mãe e a irmã que deixara há tempos. Sem reconhecer o hóspede, as duas matam Jan e roubam seu dinheiro, porém quando têm acesso ao passaporte do morto a verdadeira identidade é revelada. O tom lúgubre se acentua, mãe e Marta depois de longos diálogos se matam e Maria, esposa de Jan, entra em desespero sem conseguir a ajuda de ninguém, nem mesmo do Velho Criado que nega qualquer tipo de compaixão com um sonoro e curto “não”.

El anciano (*con voz clara y firme.*) – ¿Me ha llamado usted?
 Maria (*Volviéndose hacia él.*) - ¡Oh, no lo sé! Pero ayúdeme, porque necesito ayuda. ¡Tenga piedad y consienta em ayudarme!
 El anciano (*con la misma voz.*) - ¡No! (CAMUS, s. d., p. 61)

Ainda no prefácio à edição americana, Camus lembra que a peça não foi bem recebida por parte dos leitores e espectadores que não compreenderam bem a linguagem do texto dramático. Para ele, era importante localizar em suas personagens uma linguagem natural que pudesse ser falada pelos contemporâneos, ao mesmo tempo que insólita para corresponder ao tom trágico. Buscava assim conjugar distância nas personalidades das personagens com diálogos ambíguos para que os leitores/espectadores sentissem familiaridade e distanciamento em relação ao que lia ou assistia. Estaria aí, para o escritor, o centro de uma nova percepção do trágico, que ele denomina de “moderna forma trágica”.

Há uma passagem em *O Estrangeiro* na qual Meursault, preso após o assassinato do árabe, encontra um jornal velho na sua cela:

Entre a esteira e o estrado encontrara, com efeito, um velho pedaço de jornal, amarelecido e transparente, quase colado ao tecido. Relatava um acontecimento cujo início faltava, mas que devia ter sucedido na Tchecoslováquia. Um homem partira de uma aldeia tcheca para fazer fortuna. Ao fim de vinte e cinco anos, rico, regressara, casado e com um filho. A mãe dele e a irmã tinham um hotel na sua aldeia natal. Para fazer-lhes uma surpresa, deixara a mulher e o filho em outro estabelecimento e fora visitar a mãe, que não o reconheceu quando ele entrou. Por brincadeira, tivera a ideia de se instalar num quarto como hóspede. Mostrara o seu dinheiro. De noite, a mãe e a irmã assassinaram-no a marteladas e atiraram o corpo no rio. Na manhã seguinte, a mulher fora ao hotel, e revelara, sem saber a identidade do viajante. A mãe se enforcou. A irmã atirou-se num poço. Devo ter lido esta história milhares de vezes. Por um lado, era inverossímil. Por outro lado, era natural. De qualquer forma, achava que o viajante merecera o que aconteceu até certo ponto, e nunca se devia brincar assim. (CAMUS, 2014, p. 77)

Certamente enquanto trabalhava na composição de seu romance, Camus também escrevia, ou anotava ideias, que foram desenvolvidas em seus textos teatrais, como é o caso de *O mal entendido*, porém o que mais nos chama a atenção na passagem de *O Estrangeiro* é que Meursault, por meio do narrador da trama, entende o sentido moderno da tragédia expressa naquele acontecimento: “Devo ter lido esta história milhares de vezes. Por um lado, era inverossímil. Por outro lado, era natural”. No encontro da inverossimilhança com a naturalidade da ação está o redimensionamento que Camus busca dar ao trágico e com isso ele intenta ressignificar e questionar o vivido, o que pode ser melhor compreendido por meio

de perguntas como: Qual o sentido da tragédia em meados do século XX? Entre todas as barbaridades que o século nos apresentou, é possível tratar a tragédia pela ótica individual?

Quem melhor entendeu e abordou no campo da análise acadêmica a preocupação de Albert Camus com o trágico foi Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, em especial porque o historiador inglês mostrou como o escritor franco argelino reconheceu que o sentido moderno de tragédia no século XX é de um novo tipo.

[...] o fato é que, na definição de tragédia, estivemos oprimidos sob o peso da permanência de uma tradição que, muitas vezes, conseguiu nos persuadir de que tem uma espécie de direito autoral, tanto no que se refere à experiência trágica quanto à sua forma. O humanismo do século XX, disseram-nos, é tão raso no seu otimismo, tão logrado pelo racionalismo, tão indefeso no seu confronto com o mal assertivo, que a tragédia está necessariamente além das suas forças. Nada será conquistado, nenhuma clareza alcançada, se o que se ataca como humanismo, nessas críticas habituais, é simplesmente a costumeira paródia. Se o que se deseja é conferir honestidade ao argumento, então Camus inevitavelmente será, quanto a essa questão, uma figura central. Não se trata apenas de que em sua melhor obra ele pode ser descrito de modo preciso como um humanista trágico. O fato é que o próprio humanismo, na violência do século XX, é de um tipo novo, que não pode ser devolvido por conveniência às suas formas do século XIX. (WILLIAMS, 2002, p. 227-228)

Camus compreende a necessidade de um “humanismo de novo tipo” no século XX. Devido à sua perspicácia interpretativa e à capacidade reflexiva sobre o momento em que vive, ele redimensiona a forma trágica e a divulga de maneira sofisticada, seja por meio de uma passagem que pode parecer desimportante em meio à trama de seu romance mais conhecido, ou através do enredo de sua segunda peça teatral. Nesse ponto, podemos inclusive intuir que a frágil recepção da peça em 1944 pode apontar para a ausência de olhares mais cuidadosos por parte do público em relação ao tempo em que viviam.

Nesse caminho, nos cabe refletir sobre a extensão do redimensionamento da forma trágica no interior da obra de Camus. Essa discussão abarca não só *O mal entendido* e o *Estrangeiro*, mas também seu primeiro texto teatral *Calígula*, assim como seus primeiros “ensaios literários”, publicados em 1937 sob o título *O avesso e o direito*³. Tudo isso

³ Publicado pela primeira vez ainda na Argélia, quando o autor tinha 22 anos, *O avesso e o direito* é composto por cinco ensaios – *A ironia*, *Entre o sim e o não*, *Com a morte na alma*, *Amor pela vida* e *O avesso e o direito* – todos eles marcados pela preocupação com o destino e a condição humana. Já estão presentes nessa obra a noção de “absurdo” que será desenvolvida melhor nos primeiros anos da década de 1940, bem como outros temas, como “morte”, “busca pela justiça” e “isolamento”, que farão parte das preocupações de toda vida de Camus.

obviamente está relacionado com a maneira como Camus reconhece os problemas de sua época ao longo dos anos 1930 e 1940, e esse reconhecimento, por sua vez, era essencialmente trágico.

Vivendo as derrotas sociais provocadas pela Primeira Guerra Mundial, a ascensão do fascismo, do nazismo e o predomínio desses totalitarismos na Europa, entre outros fatores, Camus compôs a sua noção de “absurdo”, que passa pela percepção de que o Homem vive em um espaço social conturbado, sem perspectivas diretas, realizando suas próprias escolhas e sofrendo as consequências disso. Certamente essa cadeia interpretativa ficou bastante conhecida por meio de *O Estrangeiro* e as desventuras de sua personagem central, Meursault. Não por acaso, esse livro foi o responsável pela aproximação do autor com as discussões do existencialismo francês, de onde surgiu a amizade com Sartre, Simone de Beauvoir e outros.

As reflexões sobre o absurdo e o Homem que reconhece a condição “absurda” da qual faz parte são as primeiras elaborações intelectuais mais consistentes de Camus, e as reflexões que deram ensejo para essa análise surgiram em meio aos diferentes tipos de escritos do autor. Se, por um lado, com a personagem Meursault visualizamos de maneira direta a forma como alguém compreende a absurdidade do mundo e com o ensaio *O mito de Sísifo* o debate ganha dimensões históricas e filosóficas mais profundas, por outro, é exercitando a prática teatral que Camus começa a aprofundar e dar novos dimensionamentos à discussão, inclusive do ponto de vista formal.

Calígula é a primeira peça do autor, foi publicada em 1938, quatro anos antes do lançamento de *O Estrangeiro* e o *Mito de Sísifo*, época em que o fascismo ganhava largos apoios em solo europeu e Hitler já preparava terreno para a perseguição nazista. A referência ao César romano que intitula a peça não é fortuita.

A trama tem início logo após a morte de Drusila, irmã e amante do imperador. Calígula se encontra desorientado, vaga por três dias e, por fim, volta ao palácio insatisfeito com o mundo, com a própria vida e pedindo que seus funcionários busquem a lua para ele. É visível que o personagem que nomeia o texto dramático conhece e reconhece o absurdo da vida após a morte da amante irmã.

A cena fica deserta um instante. Calígula entra furtivamente pela esquerda. Tem o ar desvairado, os cabelos molhados, as pernas enlameadas, está sujo. Leva a mão à boca repetidamente. Dirige-se para o espelho mas detém-se, vê a própria imagem. Resmunga palavras indistintas, depois vai sentar-se, à

direita, com os braços caídos entre os joelhos afastados. Hélicon entra à esquerda. Ao avistar Calígula para na extremidade do palco e observa-o em silêncio. Calígula volta-se e o vê. Pausa.

[...]

Calígula – Bom. Enfim: Mas não estou louco e até nunca fui tão razoável. Simplesmente, senti em mim um súbito desejo de impossível. (Pausa) As coisas, tal como estão, não me parecem satisfatórias.

Hélicon – É uma opinião bastante difundida.

Calígula – É verdade, mas antes não sabia. E agora sei. O mundo assim como está, não é suportável. Por conseguinte, preciso da lua ou da felicidade, ou da imortalidade, de qualquer coisa que seja loucura, talvez, mas que não pertença a este mundo.

Hélicon – É um raciocínio lógico, mas geralmente não se pode levar até o fim.

Calígula (erguendo-se) – Isso é o que tu não sabes. Não se consegue nada, precisamente porque nada se leva até o fim. Mas talvez baste levar a lógica ao extremo limite. (Encarando Hélicon) Bem sei o que estás pensando. Tanta história pela morte de uma mulher: não, não se trata disso. Parece-me recordar, é certo, que há dias morreu uma mulher que eu amava. Mas o que é o amor? Pouca coisa. Essa morte é nada, juro; é apenas o indício de uma verdade claríssima, até simplória, mas difícil de descobrir e dura de suportar.

Hélicon – E que verdade é essa Caio?

Calígula (voltando-se para o lado) – Os homens morrem e não são felizes. (CAMUS, s.d., p. 22-24).

A partir de então, o imperador inicia o reino do terror com o objetivo de que seus súditos aceitem e protestem contra a condição do absurdo. É, portanto, a chave do absurdo que Camus utiliza para ressignificar a conhecida figura histórica. Assim, as ações de Calígula não são entendidas apenas como fruto da tirania de um imperador louco e/ou imoral, mas como resultado da consciência do absurdo.

Em diálogo com Scipião, Calígula ressalta:

Calígula – O destino não se compreende, e é por isso que eu me fiz destino. Assumi o rosto estúpido e incompreensível dos deuses. É o que os teus companheiros de ainda há pouco aprenderam a venerar. (CAMUS, s.d., p. 100)

Calígula busca fazer com que as pessoas ajam de acordo com a verdade do absurdo, porém logo ele se frustra ao olhar para si mesmo e perceber na sua imagem também a covardia e fraqueza que percebia nos outros. A fala do personagem ao final da peça é clara:

Calígula (volta-se alucinado e dirige-se ao espelho) – Calígula também tu, também tu és culpado. Mas quem ousaria condenar-me neste mundo sem deus, em que ninguém é inocente? (Em tom de desespero total, apoiando-se ao espelho.) Bem vê, Hélicon não veio. Não terei a lua. Mas como é amargo ter razão e ser forçado a ir até o fim. Porque tenho medo da consumação. (Ruído de armas.) É a inocência que prepara o seu triunfo. Quem me dera estar no lugar deles. Tenho medo. Que nojo, depois de ter desprezado os outros, sentir a mesma covardia na alma. Mas não importa. O

medo também não dura. Vou conhecer de novo esse grande vazio onde o coração encontra a sua paz. (Recua um pouco, volta ao espelho. Parece mais calmo. Recomeça a falar, mas numa voz mais baixa e mais concentrada.) Tudo parece tão complicado. E é tudo tão simples, no entanto. Se tivesse obtido a lua, se o amor bastasse, tudo teria mudado. Mas onde matar esta sede? Que coração, que deus, teria para mim a profundidade de um lago? (Ajoelhando-se e chorando.) Nada, nem neste mundo nem no outro, é a minha altura. No entanto eu sei, eu sei e tu também sabes (Estende as mãos para o espelho chorando.) que bastaria o possível realizar-se. O impossível, procurei-o no limite do mundo, nos confins de mim mesmo. Estendi as mãos (Gritando) estendo as mãos, e a ti que encontro, sempre tu em face de mim e sinto por ti um grande ódio. Não tomei o caminho certo, não chego a lugar nenhum. A minha liberdade não é a que conta. Hélicon! Hélicon! Oh, como esta noite é densa Hélicon, não vira? Seremos culpados para sempre. Esta noite é densa como a dor humana. (CAMUS, s.d., p. 156)

Nessa peça, a reação ao absurdo surge metaforicamente como uma resposta à barbárie do século XX. No entanto, a revolta do personagem Calígula acaba permanecendo em uma perspectiva individual. Ele percebe em sua imagem refletida no espelho aquilo que também existe nos outros e que ele não consegue atingir: “Que nojo, depois de ter desprezado os outros, sentir a mesma covardia na alma”. Além disso, no personagem, a revolta contra o desespero do absurdo é a busca pela liberdade, mas ele não a alcança porque no caminho para concretizá-la age como tirano e atenta contra a vida de outras pessoas: “Não tomei o caminho certo, não chego a lugar nenhum”. Entre Calígula e Meursault existem proximidades, como o reconhecimento do absurdo em que estão inseridos, porém as diferenças são maiores. O personagem da peça não materializa a revolta da mesma forma que o personagem que indiferente caminha para a morte ao final do romance. Meursault não sente em si mesmo a covardia, por exemplo, daqueles que julgam o assassinato do árabe pela conduta do assassino no velório da mãe. Ele é, da primeira à última página do romance, indiferente em relação aos outros e profundamente consciente de si mesmo. Calígula não, com o objetivo de alcançar a liberdade no mundo absurdo ele atenta contra a vida de outras pessoas, há um objetivo nesses crimes. Enquanto Meursault culpa o sol pela morte do árabe.

Do final da década de 1930 até meados dos anos 1940, Camus está lidando com o tema do absurdo e os limites do trágico para refletir sobre os acontecimentos da época. Porém, Raymond Williams destaca que é com a peça *O mal entendido* que a tragédia ganha dimensões mais consistente e questionadora. “Porque ele não está, ali, dramatizando uma consciência individual, posta em relevo contra um mundo desconhecido, mas sim uma condição absoluta” (WILLIAMS, 2002, p. 233). Para tanto, basta lembrar que após o

assassinato de Jan, mãe e irmã se matam, há portanto um destino trágico que, apesar de ser vivido por aquelas personagens, deve ser entendido como não pertencente somente a elas. Nesse ponto, Williams percebe com precisão que é justamente o debate sobre o “Destino” na tragédia de Camus que permite uma das mudanças fundamentais na obra do autor: a passagem do desespero à revolta. Como compreender a tragédia vivida por Calígula, Meursault, Jan, A mãe e Marta além de uma perspectiva de destino individual? Como ampliar esse debate, forçando-o a sair da lógica individual para a coletividade? Essa inflexão, que se apresenta de maneira viva a partir da leitura atenta da obra teatral de Camus, ganhará força e amplitude no debate intelectual francês especialmente após a publicação de *O homem revoltado*, em 1951.

Novamente Williams nos auxilia a entender esse processo:

[...] Mas a passagem do sofrimento individual ao coletivo é crucial em Camus. Em *O mal-entendido*, o movimento é ainda retórico: em *A peste* [1947], ele é convincentemente real. Ou para dizer de outro modo, em *O mal-entendido* há um agrupamento de sofrimentos individuais de caráter absurdo, ao passo que em *A peste* há um processo geral de sofrimento coletivo. (WILLIAMS, 2002, p. 236-237)

Agindo como “dramaturgo pensador”, Camus trilha um caminho interpretativo entre seus dois primeiros textos teatrais e suas preocupações sociais. Percebe a necessidade de redimensionar o alcance das discussões individuais diante dos limites da forma trágica e busca novos desafios, que Williams bem lembra já fazem parte do romance *A peste*, publicado em 1947. Nas próximas obras teatrais de Camus, *O Estado de Sítio*, de 1948, e *Os justos*, de 1949, esse debate ganha novos contornos e os elementos que chamarão tanto a atenção dos críticos do escritor, em especial após 1951, já estão ali presentes. As preocupações do dramaturgo nesses dois últimos textos são com a revolta e suas possibilidades frente ao absurdo.

A peste é a força que também move o enredo de *O Estado de Sítio*. Ambientada em Cádiz, na Espanha, a trama tem início com o aparecimento de um cometa que prenuncia a chegada de uma peste materializada na figura de um ditador e sua secretária. O cometa gera medo e discórdia entre a população, mas as autoridades locais tratam os acontecimentos como normais, tentando forçar todos a voltarem para seus afazeres. Ao final da primeira parte da peça, que é dividida em três, a Peste se apresenta aos governantes da cidade.

O Governador – Em todo caso, já basta! Antes de tomar medidas cabíveis, dou ainda uma última oportunidade de dizer quem são e o que desejam.

O Homem (*Sempre natural.*) – Eu sou a peste. E o senhor?

O Governador – A peste?

O Homem – E preciso do seu lugar. Estou triste, acredite, mas vou ter muito o que fazer. Se eu lhe desse... digamos, duas horas; seria suficiente para me passar seus poderes?

O Governador – Desta vez vocês foram longe demais! Serão punidos severamente por esta impostura. Guardas!

O Homem – Espere! Não quero forçar ninguém. Sou correto por princípio. Compreendo que minha conduta parece surpreendente; afinal de contas, o senhor não me conhece. Mas desejo, sinceramente, que me ceda seu lugar sem que eu seja obrigado a provar nada. Não confia na minha palavra?

O Governador – Não tenho tempo a perder, e esta brincadeira já durou muito. Prendam este homem!

O Homem – É, tenho de me resignar... mas isto é tão chato. Querida amiga, queira, por gentileza, executar uma radiação.

Ele estende o braço para um dos guardas. A secretária risca ostensivamente alguma coisa em seu bloco de notas. Um estrondo ressoa. O guarda tomba. A secretária o examina.

A Secretária – Tudo está na mais perfeita ordem, Excelência. As três marcas estão lá. (*Aos outros, amavelmente.*) Uma marca, suspeito; duas, contaminado e três, a radiação está completa. Nada mais simples. (CAMUS, 2020, p. 71-73)

O governador e vários alcaides fogem deixando a população nas mãos da personificação da peste, que inicia seu reinado tirânico. A personagem O Homem se transforma em A peste e uma série de medidas são tomadas: As casas com pessoas infectadas devem ser marcadas por uma estrela, todos os artigos de primeira necessidade são distribuídos em partes iguais e ínfimas para a população, o toque de recolher todas as noites é decretado e, por fim, fica proibida a assistência para qualquer pessoa infectada pela doença. Ao fim, A Peste proclama o estado de sítio. Várias personagens ficam frente a frente com ela e sofrem as consequências da arbitrariedade, da insegurança e do medo. No entanto, a personagem Diego ganha importância na trama. Ele é um jovem que ama Vitória, filha de um juiz que apenas atende aos interesses dos poderosos. Num primeiro momento, Diego sente medo, foge da peste e acaba recebendo duas marcas em seu corpo, torna-se, portanto, um contaminado. A namorada tenta em vão convencê-lo a lutar, até que, no final da segunda parte, ele se encontra com a Secretária e num gesto de coragem se rebela e acaba descobrindo o segredo da engrenagem que oprime a cidade:

A Secretária: Há um defeito, meu querido. Pelo que eu saiba, sempre bastou que um homem vença seu medo e se revolte para que a máquina comece a falhar. Não digo que ela pare, longe disso. Mas, enfim, ela falha, e às vezes, degradingola completamente. (CAMUS, 2020, p. 153)

Pela primeira vez, em suas peças teatrais, Camus personifica a revolta. Diego é o personagem revoltado, aquele que ama a namorada, se vê diante do absurdo do mundo e não o ignora, mas se revolta. É claro que isso não é uma superação das discussões sobre o absurdo tão presentes nos primeiros textos do autor, mas é um ato subsequente no processo de produção intelectual do autor. O ensaio *O homem revoltado* só se materializará em 1951, porém, desde *O estado de sítio*, Camus articula suas ideias e caminha no sentido de interpretar melhor a “tragédia moderna”. Em 1948, quando o texto teatral é encenado, as barbáries do mundo contemporâneo já tinham ganhado dimensões mais profundas e dolorosas em relação ao início daquela década e a resposta da Camus é a reflexão sobre a revolta e a necessidade de apresentá-la ao público.

A parte final da peça se concentra no encontro de Diego com A Peste. Acometida pela doença, Vitória está prestes a morrer. A Peste oferece a Diego a vida de Vitória desde que os dois saiam de vez da cidade, sem atrapalhar seu reinado. Diego nega a oferta e pede para morrer no lugar da amada em troca da libertação de Cádiz, o que é feito.

A Peste sai de cena lembrando que voltará, pois os antigos senhores retornarão à cidade e eles são cegos às necessidades da população, além de adorarem o imobilismo e o esquecimento:

A Peste – [...] Glória aos estúpidos, pois eles preparam o meu caminho! Eles fazem minha força e minha esperança! Virá o dia, talvez, em que o sacrifício lhes parecerá em vão, e o grito interminável das suas revoltas sujas vai afinal se calar. Neste dia, reinarei verdadeiramente no silêncio definitivo da servidão. (Ri) É uma questão de obstinação, não é? Mas fiquem tranquilos, tenho a frente baixa dos obstinados. (CAMUS, 2020, p. 190)

É fácil perceber que nessa peça a perspectiva de ação muda em relação às anteriores. Por mais que o reconhecimento do absurdo exija uma ação, em *Calígula* e *O mal entendido* ela se materializa por meio de escolhas pessoais que estão centradas no âmbito de vivência particular das personagens. Calígula é imperador, a dor e o reconhecimento do absurdo surge para ele com a morte de Drusila, já para A Mãe e Marta esse reconhecimento vem pela ausência de uma perspectiva de vida melhor na aldeia em que vivem e isso faz com que as duas matem Jan. Em *O Estado de Sítio* a peste causa dores coletivas, traz problemas para toda cidade, porém a ação de Diego, mesmo envolta em questões pessoais relacionadas ao amor que sente por Vitória, atinge a coletividade por meio da conquista da liberdade. O que motiva

a ação de Diego é a revolta, a mesma que está presente também no romance *A peste*, escrito um ano antes da peça.

No entanto, cabe ressaltar que a fala final da personagem A Peste é emblemática: ela voltará e isso será possível por meio dos estúpidos, aqueles que são incapazes de enxergar as necessidades da população e que, por isso, cultuam o imobilismo. Lembremos que quando A Peste chega em Cádiz, o Governador é o maior arauto do imobilismo, chega a dizer a seus assessores que o cometa atrapalha, provoca movimentos sociais e o que de mais importante ele tinha para fazer: caçar nos campos. Existe, portanto, no texto dramático de Camus uma importante crítica não só ao autoritarismo explícito, mas aos autoritarismos cotidianos que inclusive fundamentam o absurdo do mundo. A articulação entre a peça *O estado de sítio* com as obras anteriores do autor franco-argelino precisa ser entendida como parte de um processo de reflexão refinado e que busca lançar considerações sobre as agruras da violência explícita, dos diversos tipos de imobilismos que mascaram os problemas sociais de meados do século XX e, principalmente, sobre a essência da luta que se materializa em revolta.

A última peça escrita por Camus foi *Os Justos*. O enredo se passa na Moscou de 1905 e o elemento detonador da ação é a organização de um grupo de revolucionários para matar o Grão Duque Serguei. Lutando contra a violência, a exploração e o autoritarismo da autocracia russa, o Partido Socialista Revolucionário promove uma série de ações e, no momento em que a peça se inicia, alguns membros da organização estão reunidos para levar a cabo o plano de atentado a bomba contra o governante. Da organização do crime, passando pela sua execução e, por fim chegando à condenação de Kaliyev, o militante que jogará a bomba sob a carruagem do líder, o leitor/espectador está novamente diante do tema da ação coletiva e da revolta. Nesse aspecto, merece destaque a maneira como o dramaturgo descreve o agrupamento de militantes que organiza a morte do arquiduque.

A peça é dividida em cinco atos e com exceção do quarto, que se passa na prisão, a maioria das ações ocorrem por meio de diálogos em uma casa onde os membros da organização revolucionária planejam o atentado. Annenkov, Dora, Stepan e Kaliyev são os responsáveis pela ação principal e suas posições representam bem a perspectiva de Albert Camus na época em que escrevia a peça.

A maneira como as personagens compreendem e analisam suas ações frente ao ataque contra o Grão Duque merece ser analisada de perto. Annenkov e Dora são os

responsáveis pela logística do atentado, ele está em contato diretamente com os dirigentes partidários e ela produz as bombas que serão utilizadas no ataque. A peça tem início com a chegada de dois militantes na casa de Annenkov e Dora. O primeiro é Stepan que, após três anos de prisão, está novamente na ativa. Esse personagem representa, em certa medida, o “militante ideal”, aquele que está sempre pronto para a ação, independente de medos ou inseguranças pessoais. Ele é capaz de tudo em nome de uma causa maior, inclusive praticar atos de violência. Já o segundo militante a entrar em cena é Kaliayev que, apesar de ser o responsável por matar o grão duque e acreditar na revolução, não compartilha da mesma percepção de Stepan. Inclusive ele é conhecido como “o poeta”, acredita que a poesia é revolucionária, tem dúvidas quanto ao uso indiscriminado da violência e aceita matar o líder político porque não o enxerga com uma pessoa, mas como a personificação da autocracia. As diferenças entre os dois militantes são muito exploradas no início da trama, a ponto das personagens tratarem disso de maneira inequívoca:

Stepan, *falando ao fundo* – Quem se suicida, gosta muito de si mesmo. Um verdadeiro revolucionário não pode gostar de si mesmo.

Kaliayev, *voltando-se imediatamente para ele* – Um verdadeiro revolucionário? Por que me trata assim? O que eu fiz?

Stepan – Não gosto dos que entram na revolução, apenas porque estão enfasiados.

Annenkov – Stepan?

Stepan, *levantando-se e caminhando para eles* – Sim, sou duro. Mas para mim, o ódio não é um jogo. Não estamos aqui para nos admirarmos uns aos outros. Estamos aqui para vencer.

Kaliayev, *suavemente* – Por que queres ofender-me? Quem te disse que me enfasiava?

Stepan – Não sei. Mudam os sinais, gostas de representar o papel do vendedor ambulante, queres lançar-te para debaixo das patas dos cavalos, e agora o suicídio... (*olha-o*). Não tenho confiança em ti.

Kaliayev, *dominando-se* – Não me conheces, irmão. Amo a vida. Não me aborreço nunca. Entrei na revolução porque amo a vida.

Stepan – Não amo a vida, mas a justiça, que está mais alta do que a vida.

Kaliayev, *com um visível esforço* – Cada um serve a justiça como pode. Devemos aceitar as nossas diferenças. Devemos amar-nos uns aos outros, se pudermos.

Stepan – Não podemos.

Kaliayev, *numa explosão* – Que fazes então ao nosso lado?

Stepan – Estou aqui para matar um homem, não para o amar ou para o honrar, porque é diferente. (CAMUS, s.d., p. 46-48)

Por mais que o diálogo entre as duas personagens pareça trivial para qualquer pessoa que estuda e busca entender as contradições que envolvem as organizações revolucionárias, precisamos compreendê-lo no interior da obra de Camus. O tema que mais chama atenção na

conversa é a questão da justiça, que inclusive se expressa no título do texto dramático. Depois de todas as percepções sobre o absurdo que marcaram a carreira do autor no início da década de 1940, desde pelo menos 1947 Camus já apontava para a discussão de revolta, como ficou pontuado na discussão sobre *Estado de Sítio*, porém em 1949, quando lança *Os Justos*, o escritor caminha com esse debate e já questiona as ideias ou os valores entendidos como universais, entre eles a noção de “justiça”. Existe, de fato, uma justiça acima dos homens e, principalmente, capaz de ser justa e imparcial com todos os homens e mulheres? A resposta de Camus é obviamente negativa e isso o leva a refletir sobre qualquer tipo de ação humana que se justifique essencialmente no campo das ideias. Se do ponto de vista prático não há uma justiça universal e capaz de abarcar a todos, é possível que homens, como sujeitos localizados socialmente e temporalmente, possam abrir mão de suas vidas em nome de uma causa que só se materializa também no campo das ideias? É claro que ao promover esse debate por meio da peça o escritor visa tocar em um dos temas mais quentes de seu próprio tempo: a revolução. Por mais que toda crítica ao uso da violência para atingir um fim, inclusive a revolução, tenha sido expressa com maior contundência em *O homem revoltado*, nas peças teatrais de Camus o tema já surgia desde a segunda metade da década de 1940.

Na trama de *Os justos* esse debate vai ganhando corpo, inclusive nos diálogos entre Dora e Kaliayev. Ela na verdade parece ser a personagem que mais desconfia da anulação de sua própria vida em nome de uma causa geral.

Dora – Somos obrigados a matar, não é verdade? Sacrificamos deliberadamente uma vida, um só vida?

Kaliayev – Sim.

Dora – Mas ir para o atentado e depois ir para o cadafalso é dar duas vezes a vida. Pagamos mais do que devemos. (CAMUS, s.d., p. 54)

Mesmo após inúmeros diálogos, Kaliayev vai para o local indicado do atentado, porém não consegue realiza-lo porque dois sobrinhos acompanhavam o Grão-Duque na carruagem naquela noite. Ele é incapaz de matar as duas crianças. Ao retornar para a célula revolucionária há um longo debate novamente sobre os ideais revolucionários, sobre quem deve morrer e o ato heroico, ou covarde, de matar em nome de uma causa. Novamente as palavras de Stepan são emblemáticas:

Stepan – Essas crianças! Não sabem falar de outra coisa. Não compreendem então nada? Porque o Yanek [Kaliayev] não as matou, milhares de crianças russas morrerão de fome nos próximos anos. Já viram crianças morrendo de

fome? Por mim, já vi. A morte pela bomba é um encanto, ao lado da morte pela fome. Mas o Yanek nunca viu nada disso. Só teve olhos para os dois cãezinhos sábios do grã-duque. Vocês não são então homens? Vivem para o instante que passa? Escolham então a caridade e limitem-se a curar os males de cada dia, não escolham a revolução, que curará todos os males, presentes e futuros.

Dora – O Yanek aceitou matar o grã-duque, se a sua morte pode antecipar o tempo em que as crianças russas deixem de ter fome. Já isso não é fácil. Mas a morte dos sobrinhos do grã-duque não impedirá nenhuma criança de morrer de fome. Mesmo na destruição, há uma ordem, há limites.

Stepan – Não há limites. A verdade é que vocês não acreditam na revolução. (*Todos se levantam, exceto Yanek*). Não acreditam. Se acreditassem totalmente, integralmente, se tivessem certeza de que pelos nossos sacrifícios, pelas nossas vitórias, conseguiríamos construir uma Rússia liberta da tirania, uma terra de liberdade que acabará por cobrir o mundo inteiro, se não duvidassem de que o homem então, liberto dos seus senhores e dos seus preconceitos, levantaria ao céu a face dos verdadeiros deuses, o que pesaria a morte de duas crianças? Digo-lhes que se sentiriam com todos os direitos. E se a morte das crianças vos detem, é porque não têm a certeza de ter esse direito. É porque não acreditam na revolução. (CAMUS, s.d., p. 78-79)

O que está em jogo nessa cena é a percepção de revolução do militante que está disposto a tudo em nome de um ideal de mundo melhor. Abre-se mão do presente e valoriza-se a paz e a justiça no futuro, que poderão ser alcançadas inclusive com a violência no aqui e agora. A disposição de Camus é claramente contrária à violência revolucionária já em 1949 e o texto teatral é o portador desse posicionamento. Nos atos seguintes, Kaliayev joga a bomba e mata apenas o Grão-Duque, é preso, está consciente de seus atos e o fato de ser condenado à morte não o abala, afinal ele ainda acredita que não matou um homem, mas a autocracia russa. Superado o medo de matar outras pessoas, a função de revolucionário se concretiza pelas mãos de Kaliayev. As cenas finais, na prisão, lembram os posicionamentos de Meursault na cela, bem ao final de *O Estrangeiro*. Porém, se no romance o personagem tem consciência do absurdo, de si mesmo e é indiferente ao mundo que o cerca, em *Os Justos* a consciência da revolta se materializa para o leitor/espectador porque a prisão, o julgamento e o cadafalso que Kaliayev enfreta deixam um questionamento no ar: se ele matou e morreu em nome de uma causa capaz de construir um futuro melhor, por que a violência persiste e volta-se contra ele mesmo? Seja por parte dos revoltosos ou do poder constituído a violência continua existindo. Frente a frente com “a justiça”, Meursault e Kaliayev são condenados à morte e, se lidos em conjunto, mostram o apreço de Camus não pelas ideias gerais, mas pelas ações humanas localizadas. Entre “a justiça” e “os justos”, Albert Camus sempre se colocou ao lado

dos últimos e se perguntou constantemente sobre o valor das vidas humanas e da possibilidade de ser feliz no presente, reconhecendo o absurdo e atuando como um revoltado.

Além disso, é preciso reforçar uma outra questão que também faz parte das características das personagens de *Os justos*. O dramaturgo elabora um enredo onde o sofrimento causado sobre homens e mulheres deixa de ser a peste, e torna-se a própria autocracia russa. Portanto, como bem nos aponta Raymond Williams, deixa de ser uma questão “a-histórica”, metafórica ou ligada às forças biológicas e torna-se exclusivamente histórica. Nesta peça, assim como em *Estado de Sítio*, o que está em discussão é a materialidade da luta contra o absurdo, e o que vem para o centro do debate é a revolta e não a revolução.

Camus entende que o ato revolucionário, ao lançar mão da história na luta por uma causa, não deixa de ser uma forma de evasão. Uma vez que a pessoa se envolve num processo revolucionário com vistas a alcançar um mundo que ainda não existe. Ai mora os desentendimentos entre Camus e Sartre, que já foram amplamente discutidos por pesquisadores diversos das ciências humanas.

No entanto, para o contexto desse artigo merecem destaque novamente as considerações Raymond Williams sobre o tema:

A disputa entre Sartre e Camus ocorreu precisamente nesse ponto de transição. Para Sartre, a revolução tem de ser aceita, se se quiser alcançar qualquer autenticidade pessoal definitiva. E, se se aceitar a revolução, então aceitar-se-á também o realismo político e, se necessário, a violência. Camus, no entanto, continuou a insistir na distinção entre revolta e revolução, enxergando na revolução o colapso de uma tensão autêntica. (WILLIAMS, 2002, p. 242)

Compreendendo a maneira como Camus entende o processo revolucionário a partir de uma perspectiva de menosprezo pelo presente e subjugado a um ideal exterior de sociedade, Williams mostra como os dois autores – Sartre e Camus – fazem parte de um mesmo contexto interpretador ao localizarem a revolução sob a chave da violência voluntária. No entanto, por meio da obra do franco argelino, em especial, seus textos dramáticos, é possível compreender, na recusa à violência e na não aceitação da morte como ação deliberada para a superação do mundo absurdo, a possibilidade de valorização dos justos em sua versão da tragédia, o “humanismo trágico”.

Camus acredita fortemente na vida plena do Homem, mas sabe o quanto isso é difícil de se concretizar em uma sociedade carregada de absurdos, por isso se revolta rejeitando a violência, a crueldade e valorizando a existência física. Não por acaso, Williams nos lembra que em um tempo de profundas barbáries, como foi todo século XX, as três principais formas de pensamento foram trágicas: marxismo, freudismo e existencialismo. Camus faz parte dos intelectuais que estava na última chave e, a partir dela, foi um ativo humanista trágico que valorizou profundamente a vida diante das trágicas violências do século.

Entre todos as suas personagens, certamente Meursault é a mais conhecida, mas quando olhamos para outras criações de Camus, começamos a compreender que Calígula, Marta, A Mãe, Diego, Vitória, Stepan, Dora, Kaliavey e outras, são elaborações sobre um tempo que merece ser revisto pela chave de um eloquente humanismo. Do início do século XX até aqui as violências se acentuaram e, em muitos momentos, diversos podem ter perdido a esperança no humanismo. Entre absurdos e revoltas, devemos prestar bastante atenção no nosso próprio tempo, na extensão e nos limites de nossa própria tragédia e, nesse caminho, lembrar sempre que precisamos de um humanismo renovado.

Albert Camus com coragem e dinamismo intelectual não se furtou ao debate de seu tempo, enfrentou pesados embates e incisivas cobranças públicas sobre o seu pensamento, com isso foi capaz de legar a todos nós, seus leitores, nuances importantes do humanismo necessário ao século XX. Como autor de peças teatrais foi, de fato, um “dramaturgo pensador”. Que possamos, ao recuperar esse autor, forjar os humanismos necessários a essas primeiras quadras do século XXI, olhando de maneira incisiva e corajosa nos olhos de nossas tragédias e principalmente percebendo que os autoritários políticos lançam mão de diversos expedientes para se tornarem mais fortes. Hoje, em meio a peste, continuamos diante do absurdo, não por acaso a fala de muitos de nossos agentes políticos se assemelham à personagem A Peste, de *O Estado de Sítio*, ao mesmo tempo em que outros torcem constantemente para o imobilismo que no fundo só prepara o terreno para A peste e sua Secretária. Que Albert Camus seja capaz de nos inspirar a pensar, para que “o mundo não se desfaça”, como ele bem disse, em 1957, ao receber o Prêmio Nobel de Literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKEWELL, Sarah. *No café existencialista: o retrato da época em que a filosofia, a sensualidade e a rebeldia andavam juntas*. Trad. Denise Bottman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Tradução de Ana Zelma Campos, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CAMUS, Albert. *Calígula*. Cópia digitalizada, sem data.

CAMUS, Albert. *Discurso de Albert Camus – Prêmio Nobel de 1957*. [on line]. Disponível na internet via: <https://blogdo.yurivieira.com/2009/06/discurso-albert-camus/>. Acesso em 13 de fevereiro de 2021.

CAMUS, Albert. *El malentendido*. Obra em tres atos, sem data. E-book.

CAMUS, Albert. *Estado de Sítio*. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CAMUS, Albert. *O Averso e o Direito*. Tradução de Valerie Rumjanek. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

CAMUS, Albert. *Os justos*. Tradução de António Quadros. Lisboa: Edições Livros do Brasil, sem data.

CAMUS, Albert. Pourquoi je fais du théâtre?. In: _____. *Albert Camus – Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1999, p. 1720-1725.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.