

ÉTICA E ESTÉTICA EM ALBERT CAMUS: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA ENQUANTO EDUCAÇÃO MORAL¹

Gilberto Bettini Bonadio (UNIFESP)²
gilbonadio@gmail.com

Resumo: Na obra *O Homem Revoltado*, o capítulo “Revolta e arte” evidencia a significação ética e metafísica do romance que em seu próprio movimento criativo propõe a “correção” do mundo real para que o homem encontre os limites e a forma que atribuiriam um sentido às suas vivências. Uma vez que Camus enxerga na atividade artística uma forma que sugere outro valor à vida humana, o presente artigo pretende investigar como a criação estética constitui para o autor a atividade suprema pela qual o homem busca conferir sentido à existência marcada pelo absurdo.

Palavras-chave: Camus; estética; ética; romance.

Para Camus, o romance enquanto obra de arte literária testemunha a paixão pela unidade na vida e só a partir daí pode ser compreendido, uma vez que constitui “uma das marcas dessa cumplicidade que nos une aos homens em nossa luta comum” (CAMUS 2002, p. 48). De acordo com o autor, o romance é a arte que procura adentrar o real, o devir, para lhe dotar do estilo que ele não tem, já que a realidade é dispersa e motivo de constante insatisfação e sofri-

¹ Recebido: 16-03-2017/ Aceito: 03-07-2017/ Publicado on-line: 31-07-2017.

² Gilberto Bettini Bonadio é Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil.

mento. Os homens erguem seu coração em busca de um amor que dure, mas este sempre acaba e, mesmo que dure pela vida inteira, ainda assim será considerado incompleto; prendem-se uns aos outros esperando encontrar a palavra que os confortaria diante da hostilidade mundana, mas se deparam com o silêncio ou a incompreensão; mesmo nos mais calorosos e ternos momentos de encontros ou despedidas, respiram uma ausência, um gesto que ficou por fazer, uma palavra por dizer; seguindo sempre incompletos, imaginam a vida dos outros como dotada de coerência e plena da alegria e da tranquilidade que falta à sua, sem se dar conta que o outro olha para ele com a mesma inveja e que os problemas e os detalhes que o corroem se manifestam também no coração de todos os homens. O romance, portanto, não deve ser encarado simplesmente como evasão do mundo, pois não supõe uma fuga da realidade, mas sim uma espécie de recusa em relação a ela: “o homem recusa o mundo como ele é, sem desejar fugir dele. Na verdade, os homens agarram-se ao mundo e, em sua imensa maioria, não querem deixá-lo. Longe de desejar realmente esquecê-lo, eles sofrem, ao contrário, por não possuí-lo suficientemente [...]” (CAMUS 2013a, p. 299).³ Nesse sentido, para Camus, qualquer tentativa de aproximação, compreensão ou dominação da realidade é uma tentativa de lhe atribuir uma forma que ela não tem, de reduzi-la ao pensamento, à linguagem, é o gesto de antropomorfizar o

³ Como esclarece Franklin Leopoldo e Silva (2000, p. 3), “possuir o mundo ‘suficientemente’ significa: possuir a unidade do mundo, que é o mesmo que a unidade da existência no mundo. É o que todos buscam, e o artista expressa essa busca, que tem em si mesma um caráter patético, pois está de antemão destinada ao fracasso, devido à finitude e transitoriedade. A incompletude do mundo deriva de ser ele uma criação finita. A desmedida da pretensão humana está em questionar esta relação lógica e ontologicamente necessária entre finitude e incompletude [...] Por isso a arte está tão intimamente ligada à revolta. Quando a criatura finita deseja o infinito, este torna-se uma paixão necessariamente irrealizada”.

mundo, marcá-lo com o selo do que é humano. Ligada à tradição metafísica, essa “nostalgia de unidade”, nas palavras do autor, configura o desejo profundo, arrebatador e impossível que ilustra “o movimento essencial do drama humano”: a paixão pela completude ou unidade na vida, a qual, segundo Camus, advém de uma evidência constatável, ou seja, do fato de que há uma defasagem irredutível entre o que imaginamos saber e o que realmente sabemos, uma distância que nos separa de nossas próprias criações uma vez que o mundo se oferece ao conhecimento não enquanto algo uno e passível de ser compreendido em seu sentido último, mas enquanto uma diversidade inesgotável, uma “infinidade de cintilações reverberantes” que evidenciam a impossibilidade de aquisição de um suposto verdadeiro conhecimento ou saber definitivo sobre as coisas. A paixão pela unidade, assim, eleva as aspirações humanas acima do mundo finito, transitório e sem estilo, do qual, contudo, o homem não consegue se desprender; todo seu esforço corresponderá à busca intensa e desesperada que pretende conferir à vida a forma da qual carece, de modo que esse movimento em busca da unidade, assim como conduz às religiões e às ideologias, conduzirá também à criação romanesca.⁴

⁴ Cabe aqui, resumidamente, um paralelo entre as ideias de Camus discutidas até então e algumas reflexões estéticas do filósofo húngaro e contemporâneo seu, Gyorg Lukács. Embora não haja indicações sobre possíveis leituras de Camus a respeito da estética do jovem Lukács, podemos notar que para ambos os pensadores o romance não é visto como gênero literário que propõe a evasão do mundo, mas como forma artística que procura compreender a vida, dando forma a ela. Inicialmente, para Camus, o romance é fruto do sentimento do absurdo experimentado pelo homem em sua vivência, sentimento este que, assim como a dissonância de que fala Lukács, constata uma cisão, uma fragmentação ou, nas palavras de Camus, um divórcio entre a subjetividade e o mundo. Para o autor francês, o romance se constitui como expressão da cisão experimentada pelo eu; para Lukács, de modo semelhante, o romance aparece como símbolo de uma época histórica em que o sujeito se encontra fragmentado, divorciado do mundo, carente de uma pátria na qual possa estar reconciliado consigo e com a exterioridade. O paralelo importante a ser ressaltado aqui Cont.

O romance para Camus será então o universo em que ação encontra sua forma, em que as palavras finais são pronunciadas, em que a vida adquire o rosto do destino. Trata-se do mesmo mundo que o nosso: as mentiras são as mesmas, o sofrimento e o amor também; os heróis falam nossa linguagem, apresentam os mesmos desvios de caráter e as mesmas virtudes que as nossas, seu universo não é mais belo nem mais edificante, mas ali os seres terminam aquilo que na vida real o homem nunca chega a consumir, ali eles seguem até o fim seus destinos. Para Camus, Mme. de La Fayette, por exemplo, como escritora, conheceu ao menos alguns dos momentos do amor pungente que descreve em seu livro *A princesa de Clèves*, contudo para ela não houve ponto final em sua experiência, ela sobreviveu a esse amor e deixou de vivê-lo, seguindo com o curso dos dias. Foi uma experiência a mais pela qual a autora passou, mas que, de acordo com Camus, só pode ser conhecida em sua intensidade e clareza ao ser desenhada pela linguagem, ganhando os contornos que a experiência mesma não possuía, organizando em uma forma o que estava disperso na experiência vivida. Sendo assim, o romance constitui-se como um mundo criado a partir e dentro do mundo real, todo um universo em que os mesmos sentimentos perduram até a morte dos seres, no qual suas paixões estão sem-

consiste em que, para os dois autores, a obra de arte nasce de um abismo insuperável entre o mundo da vida e a subjetividade e não da reconciliação entre os dois; igualmente, a obra exige do artista um pensamento crítico que ordene as experiências vividas (seja sob o signo da absurdidade – como em Camus – ou sob o registro da modernidade demoníaca – como em Lukács), almejando produzir a partir delas um sentido que, por si mesmas, elas não possuem. Assim, podemos supor que também Camus procura, tal como Lukács já realizara, pensar uma teoria do romance, tomando este enquanto obra de arte inscrita na tentativa nostálgica do homem de produzir a unidade na vida, de encontrar a pátria perdida para que, mesmo sabendo impossível sua reconciliação pacífica com a realidade, ele possa de algum modo sentir-se em casa num mundo estrangeiro.

pre presentes e seu pensamento continuamente atrelado a uma ideia que o distingue de todos os outros. Na atividade romanesca o artista cria limites e contornos para as falas, ações e pensamentos humanos, executando uma correção de sua própria experiência e que traduz, antes, uma necessidade metafísica: “neste nível o romance é antes de tudo um exercício da inteligência a serviço de uma sensibilidade nostálgica ou revoltada” (CAMUS 2013a, p. 304), o que significa, para o autor, que a arte não visa à superação ou uma reconciliação do homem com sua realidade histórica, mas ao ultrapassamento metafísico – impraticável – da finitude e da incompletude características da condição humana. Nesse âmbito, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, constitui para Camus o exemplo da busca revoltada por unidade que a criação artística revela, pois a partir da realidade contemplada obstinadamente Proust dá vida a um mundo fechado e insubstituível, marcando uma vitória sobre a transitoriedade das coisas e sobre a morte; ele *elege* momentos privilegiados do passado por meio de uma memória que recusa mas não nega a dispersão do mundo tal como ele é, não suprimindo, com isso, o lado mecânico e cotidiano da vida, de modo que consegue reunir “em uma unidade superior a lembrança perdida e a sensação presente, o pé torcido e os dias felizes de outrora” (CAMUS 2013a, p. 306). Assim corrigido entre a memória e o esquecimento, o mundo proustiano possui a ambição de ser uma perfeição completa, o que significa dizer que seu autor busca conferir à eternidade características humanas; aliando-se à beleza do mundo e dos seres contra a morte e o esquecimento, de acordo com Camus, a revolta de Proust é criadora, pois dá forma a um valor arrancado à dispersão do devir e que sua obra realiza.

O tratamento que o artista confere à realidade é o que evidencia, portanto, o potencial criador de sua obra, isto é, aquilo que ele nega e aceita do real, sua força de recusa e seu consentimento na busca pela unidade da existência que a criação artística revela. A recusa não pode ser total e, igualmente, não há aceitação absoluta do real que possa ser transposta para uma obra; o que está em jogo, segundo o autor, refere-se à escolha que o artista necessita fazer entre os aspectos ou elementos da realidade que serão recusados e a perspectiva do mundo que será privilegiada, de modo que a unidade buscada surgirá dessa correção oriunda de uma escolha que o artista opera sobre o real. Nesse caso, para Camus, o romance é exemplar porque ilustra a impossibilidade de uma arte que provenha unicamente do imaginário do artista. A criação romanesca tenta encarnar o mundo e este “suporte de carne” proporcionado pelo real é o que faz com que a unidade concebida pelo artista seja comunicável: mesmo que fosse possível um romance sem relação alguma com a realidade, fruto unicamente dos jogos da imaginação consigo mesma, ele careceria de significação artística uma vez que sua comunicação seria impossível. Diante disso, observa-se que para Camus a unidade realizada na obra só terá sentido se ela for acessada e fruída enquanto tal; a unidade que se excede em sua dose de imaginação, bem como aquela que se baseia no puro raciocínio, são falsas, segundo o autor, pois não estabelecem conexão com o real. Compreende-se assim porque Camus rejeita o sistema filosófico para a apresentação de sua reflexão, pois sendo este um exemplo do que o autor chama de “jogo do espírito consigo mesmo”, o pensamento termina por se esquecer do mundo da experiência vivida ou da realidade para divagar no céu dos conceitos, de mo-

do que a unidade – desejada tanto na filosofia quanto na arte – perde os laços que a ligavam à vida e degenera em falácia: “a unidade do raciocínio puro é uma falsa unidade, de vez que não se baseia no real. [...] A verdadeira criação romanesca, ao contrário, utiliza o real e só ele, com seu calor e seu sangue, suas paixões ou seus gritos [...] ela lhe acrescenta algo que o transfigura” (CAMUS 2013a, p. 309).

O acréscimo de que fala o autor trata-se da escolha, pois utilizar-se do real para a criação artística sem nele nada elege, seria repeti-lo de modo estéril; nesse sentido, a criação artística para Camus não pode ser pensada como uma atividade imediata, pois pressupõe, antes de tudo, o “filtro” da escolha do artista entre o sim e o não ao real. A obra de arte constitui-se enquanto fruto desta mediação que a inteligência realiza entre os elementos dispersos da empiria e sua reordenação formal em busca da unidade, por isso, como quer o autor, a arte não é realista e nunca o será, ainda que seja esta a sua intenção. A escolha implica aqui na própria condição de possibilidade da arte e do pensamento, os quais ultrapassam ou superam o mundo caótico e sem forma da experiência imediata; para Camus (2013a, p. 310), escrever é já escolher, o que supõe uma “tensão ininterrupta entre a forma e a matéria, o devir e a mente, a história e os valores”, pois o acontecimento e a experiência não podem escravizar criador, assim como este não deve negá-los absolutamente. Na opinião do autor, a arte moderna não é uma arte de criadores, pois a quase totalidade de seus artistas se constitui de tiranos e escravos que se submetem de maneira exagerada à realidade ou a recusam duramente; para ser um criador, portanto, de acordo com Camus, não basta ser artista. O princípio co-

mum a todos os criadores é a estilização independentemente da perspectiva escolhida pelo artista, de modo que é por meio do estilo que o esforço criador corrige o mundo e o “distorce”, isto é, força a realidade à unidade de acordo com o vigor da revolta do artista, de seu desejo arrebatador pela clareza, coerência, justiça... que o real não possui. Entrementes, a aspiração à correção do real que o artista efetua na obra por meio da estilização resume uma intervenção do homem sobre o mundo e, dessa forma, para o pensamento camusiano, a arte constitui-se como tentativa de realização do impossível, encontrando aí seu caráter revolucionário. Observa-se, com isso, que para Camus o mundo da experiência vivida – o real – não pode ser negligenciado em favor do pensamento conceitual para que a reflexão profunda ou filosófica esteja imbricada na obra: o romance evidencia justamente o entrecruzamento da experiência sensível com a inteligência que procura conceder-lhe uma forma. De acordo com o autor, os grandes romances franceses “testemunham a eficácia da criação humana. Com eles, persuadimo-nos de que a obra de arte é uma coisa humana, sempre muito humana, e que o criador prescinde de exercícios de transcendência” (CAMUS 2002, p. 24). Fruto do suor diário do artista dedicado à sua obra, o romance coloca em evidência uma arte advinda da liberdade individual e que busca encarar o sofrimento incompreensível da condição humana; o destino humano absurdo, assim, é transfigurado por meio da arte: o desespero e a irracionalidade da vida adquirem contornos mais nítidos e podem ser, de certa forma, dominados.

Camus fala em “certa tradição clássica do romance francês”, composta por autores que parecem preocupados unicamente em levar seus personagens ao encontro daquilo

que os aguarda, ou seja, por meio da atividade romanesca tais autores procuram dar um destino à vida confusa e dispersa levada pelos homens cotidianamente. A obstinação deles pode ser entendida como seu clamor por unidade na existência que impulsionará a correção do artista sobre o real, de modo que para satisfazer tal anseio, segundo Camus, o gênero romanesco exige que se encontre uma linguagem, um estilo que se submeta e consiga dar voz às aspirações de unidade que ressoam na subjetividade do artista. Para o autor (2002, p. 23), o romance clássico francês traz o ensinamento de uma vida estilizada que, distinto em cada romancista, busca “remodelar a aflição humana numa existência inteiramente privilegiada”; assim as qualidades formais da obra não serão as únicas responsáveis pela sua grandeza e força, mas também a obstinação do artista atrelada à forma que lhe convém para dizer o que ali necessita ser dito, isto é, para que se possa reorganizar o sofrimento, ordenar as paixões, impondo-lhes os limites configurados pela inteligência. No romance o esforço necessário à criação artística, bem como sua eficácia, reside na possibilidade de disciplinar a angústia e dominar o sofrimento pelo discurso, fazendo nascer daí, segundo Camus, a grande obra de arte, aquela que ensina ao homem como se conduzir. “Vemos assim que, se essa literatura é uma escola de vida, é justamente porque ela é uma escola de arte. Mais precisamente, a lição dessas existências e de suas obras não é somente de arte, mas de estilo. Aprende-se aí a dar forma a sua conduta” (CAMUS 2002, pp. 22-23).⁵ Para o autor, os grandes romances franceses de tradi-

⁵Na obra camusiana o questionamento sobre a ação humana ou o modo como conduzir-se no mundo implica necessariamente na reflexão e na investigação teórica sobre o problema filosófico da arte de viver, o que para Georges Pascal (1997, p. 175) evidencia que “Camus advém desta Cont.

ção clássica como os de Proust, Stendhal, Sade ou Mme. De Lafayette realizam uma ética, executam um modo de viver como se fossem uma consciência que age no mundo procurando uma forma para sua conduta. A intenção consciente em estabelecer limites à expressão dos sentimentos, em conferir objetividade às impressões advindas da experiência é o que caracteriza, para Camus, a grande arte que só pode realizar-se com o auxílio da inteligência em seu esforço de dominação daquilo que se encontra disperso no real e no coração dos homens.

A inteligência presente no que Camus nomeia de “o romance clássico francês” não se deixa levar pela criação a qualquer custo, pela busca puramente formal do estilo (como em Joyce, segundo o autor) ou por aquilo que lhe agradaria dizer, mas procura articular uma ideia central de modo que ela se repita sem cair na monotonia; assim, a repetição obstinada de uma ideia profunda é o que atribuirá sentido à obra, pois trata-se de uma tentativa de vencer sobre a desorganização do conteúdo literário e fazer triunfar

tradição filosófica que se pode chamar, retomando o termo de Fichte, o ‘moralismo’ e que consiste em se interessar ao problema da ação antes que ao problema do ser. [...] o importante não é conhecer a natureza das coisas [...] mas a relação do homem com o mundo”. Assim, o pensamento filosófico de Camus é por vezes associado ao dos chamados moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII, os quais empreenderam uma crítica dos costumes e da moral de sua época aliada a uma análise sobre a constituição do que eles entendiam por “natureza humana”, isto é, características humanas essenciais, universais e atemporais tais como a bondade ou a maldade, sentimentos como a inveja e a ambição e sensações como a dor ou o medo da morte. Além da preocupação do autor em extrair reflexões morais de situações descritas ou vivenciadas, A ideia camusiana de uma condição humana marcada pelo sentimento do absurdo e da revolta, bem como pelo desejo de unidade que reina como a paixão mais dilacerante em todos os homens, ligada à tradição metafísica e que existe independentemente das condições históricas, constitui um exemplo da proximidade do pensamento de Camus com a ideia de uma natureza humana tal como se pode encontrar em Chamfort, Vauvenargues, La Bruyère, La Fontaine e Pascal, entre outros. (Cf. PASCAL, G. Camus ou le philosophe malgré lui. In: AMIOT, A-M.; MATTÉI, J-F. (org.). *Albert Camus et la philosophie*. Paris: Presses Universitaire de France, 1997, p. 173- 188, tradução nossa).

“a perfeição apolínea da forma”.⁶ Para Camus, a tradição clássica do romance francês evidencia o trabalho inteligente de ordenação da paixão por meio da linguagem e a inteligência aí se sobressai como princípio formal atribuidor de sentido à multiplicidade dispersa dos afetos. Os romancistas dessa tradição, segundo o autor, parecem preocupados unicamente com uma questão desenvolvida obstinadamente e que ressoará por toda a obra; essa “unidade da intenção” é o que fará com que o romancista consiga renunciar a uma parte de sua subjetividade e criar uma linguagem compreensível, feita de sacrifícios e teimosia: “nas questões que nossos grandes romancistas se colocaram não interessava a forma pela forma, mas somente a relação precisa que eles queriam introduzir entre seu tom e seu pensamento [...], eles tinham que encontrar uma linguagem para sua obstinação” (CAMUS 2002, p. 16). Como nota Édouard Morot-Sir (1982, p. 95, grifos do autor),⁷ em Camus a experiência da configuração de limites e a exigência de coe-

⁶ A influência da filosofia de Nietzsche sobre Camus não é pequena e o auxilia, entre outros aspectos, na constituição de seu pensamento estético. Em *O nascimento da tragédia* (1872), Nietzsche pensa a arte a partir de duas categorias encontradas, segundo ele, na tragédia antiga da Grécia pré-socrática: o apolíneo e o dionisíaco. Tais categorias são consideradas como dois impulsos presentes tanto na natureza quanto na arte, segundo Nietzsche, e inspiradas em Apolo e Dionísio, deuses da mitologia grega. O apolíneo é relacionado à luminosidade, racionalidade, à sabedoria, às artes plásticas, à estética do sonho, à busca pela perfeição da forma, de modo que sua presença na natureza faz com que cada coisa possua um contorno específico, distinguindo-se de todas as outras. A arte apolínea (a epopeia de Homero, por exemplo) seria então um impulso de ordenação do caos da vida, uma expressão estético-racional originada da perplexidade diante da natureza, do devir e do absurdo da existência. A partir disso, a beleza constitui-se como aparência, fenômeno, como representação que tem por objetivo mascarar ou encobrir a verdade essencial e aterrorizante do mundo. De acordo com Nietzsche, a beleza, para o grego antigo, em vez de expressar a verdade do mundo, é uma estratégia para que esta não desponte; produzir beleza significa então deixar-se iludir pela aparência e ocultar o verdadeiro real. Em Camus, o romance busca a perfeição apolínea da forma ao procurar ordenar as paixões e corrigir o mundo, de modo que a expressão do desejo de completude humano aparecerá sob a exatidão de um estilo.

⁷ MOROT-SIR, E. L'esthétique d'Albert Camus: logique de la limite, mesure de la mystique. In: GAY-CROSIER, R. LÉVI-VALENSI, J. (org.). *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouvert ?* Paris : Gallimard, 1982, p. 93-112, tradução nossa.

rência entre o tom ou o estilo do romancista e seu pensamento pertencem à ordem estética da linguagem, a qual “é sentida como uma resistência que é necessário ‘dominar’ (verbo que retorna frequentemente quando Camus fala de sua arte), e esta resistência *da* linguagem provoca uma resistência à linguagem, isto é, às suas dispersões semânticas e formais”. A resistência da linguagem é pensada por Camus como um caos inicial, indisciplinável, que corresponde tanto à desordem dos signos de que uma língua dispõe quanto à desordem do sentido que as significações múltiplas da língua podem acarretar. Assim, para Morot-Sir (1982, p. 97), a razão (ou inteligência) adquire papel fundamental na estética camusiana, pois, dado seu poder de análise das consequências, ela “será o instrumento pelo qual a sensibilidade profunda se examinará e, por isso mesmo, submeterá a linguagem à prova dos limites artísticos”. A análise das consequências das ações pela razão leva também a uma descoberta de limites para essas ações, limites que deverão ser traçados também na composição artística: “a resistência à linguagem, a vontade de a dominar, de lhe controlar e se controlar, está na origem de uma estética da coerência em que a lógica das consequências se identifica com a consciência lúcida dos limites” (MOROT-SIR 1982, p. 99). Desse modo, a noção de limite necessita, antes de tudo, ser *vivenciada* enquanto exercício de dominação de si e, posteriormente, da linguagem, para que daí possa surgir a beleza da grande obra de arte ou a de uma vida eticamente vivida. A ética que a literatura – o romance – propõe será então uma ética dos limites cuja reflexão é impulsionada pela própria obra de arte literária: pensar sobre os limites da obra, da aceitação e recusa do real converte-se em reflexão sobre a própria ação do indivíduo no mundo,

de modo que ética e estética, a ação cotidiana e o gesto artístico, vida e arte podem ser pensadas conjuntamente.

Étienne Barilier (1982, p. 139)⁸ nota que a principal correção que o artista opera sobre o real consiste, como foi visto, em submetê-lo ao que Camus nomeia a forma ou o estilo: “um texto merece o nome de obra de arte unicamente na medida em que ele dá uma forma acabada, exemplar, às personagens ou aos destinos que, eles, não são nem acabados nem exemplares, ou que, ao menos, não o são necessariamente”. A obra de arte, assim, não procura corrigir os destinos individuais ou coletivos, mas a incompletude e a dispersão do real por meio do poder unificante da forma. Segundo Barilier, para Camus, o romance, a pintura ou a música dão ao mundo uma “unidade superior”, a completude que lhe falta e que possui relação direta com a beleza; a ficção romanesca ou o esforço artístico de conferir unidade ao mundo não consiste em torná-lo mais belo, mas colocá-lo, tal como ele é, sob o signo do Belo: “não se trata jamais de corrigir as criaturas, mas sim de projetar a luz do estilo sobre a imperfeição do real, a fim de tornar visível a sombra perfeita” (BARILIER 1982, p. 140). A partir disso, Barilier afirma que no pensamento de Camus o mundo “corrigido” pela obra de arte mantém com o mundo real uma relação semelhante àquela que o mundo Inteligível, o mundo platônico das Ideias mantém com o mundo sensível: como existe uma Ideia de cada ser e de cada objeto, para o pensamento platônico o mundo Inteligível não se constitui como a negação pura e simples do mundo sensível, mas como um mundo sensível salvo da dispersão e da

⁸ BARILIER, E. La création corrigée. In : GAY-CROSIER, R. LÉVI-VALENSI, J. (org.). *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?* Paris : Gallimard, 1982, p.135-150, tradução nossa.

imperfeição, salvo do tempo porque é eterno e salvo de toda insuficiência porque é completo. Para Barilier, Camus “não descreve senão as virtudes do mundo Inteligível” ao discorrer sobre a forma que a obra de arte confere ao real, uma vez que, segundo o comentador, a noção de forma em Camus constitui uma exata tradução da Ideia em Platão: “graças à forma, a obra de arte não se evade do mundo; ela não o idealiza; ela não constrói um contra universo estrangeiro ao aqui de baixo; ela faz este mundo, tal qual é, aceder à perfeição. Ele que permanece mortal, ela o subtrai à morte. Ela é a figura perfeita da imperfeição” (BARILIER 1982, p. 142).

Em alguns textos platônicos como *Fedro* ou *O Banquete*, a beleza é a única Ideia que toca diretamente os sentidos, que constitui um meio de perceber o mundo Inteligível sob o registro sensível; para Barilier (1982, p. 143), de certa maneira a beleza realiza aqui e agora uma impossível transfiguração do real que remete ao mundo das Ideias: “a beleza nos designa um mistério além dos objetos que ela ilumina ou dos seres que ela habita. Ela é mediadora, graças à dor com a qual ela invade nossa felicidade. Dor de uma perfeição pressentida, no seio mesmo de nossa experiência imperfeita e limitada”. Não por acaso, segundo o comentador, a teoria camusiana da arte define a beleza como “a parte intacta do real” ou como a paradoxal presença da perfeição na imperfeição mesma do mundo, pois a beleza corresponde ao poder unificante do homem criador: poder de alçar o mundo imperfeito à completude, à perfeição; poder suscetível de ser exercido tanto no universo artístico quanto no universo moral por meio de um limite a ser encontrado, de uma forma que ordenaria o caos da realidade daria sentido à ação humana. Contudo, para Ba-

Barilier (1982, p. 147), a teoria camusiana da arte não responde como a recusa da imperfeição e da dispersão do real que leva o homem a criar, pode ser transposta da obra de arte para a ação política, ou ainda, da teoria para a prática: “como [...] corrigir a criação sem cair na utopia do romancista? Como colocar a história concreta sob o signo da beleza, ainda que tenhamos concordado que a beleza é apenas a figura visível do bem?”. Para o comentador, tais questões não são solucionadas por Camus, pois seus textos se aproximam mais dos escritos de um moralista do que de um legislador ou mesmo de um filósofo. Mesmo assim, segundo Barilier (1982, p. 149), se se pretende criticar a visão de mundo camusiana seria necessário, antes, criticar a trindade platônica Belo-Bem-Verdade ou a intuição de uma equivalência, de uma correspondência ou “fraternidade ontológica” entre o universo da estética e o da ética.

O que Barilier parece notar é uma relação entre a concepção platônica idealista da arte, que decorre de uma realidade transcendente para a explicação da forma artística, e a concepção camusiana, que deriva, antes, do sofrimento advindo do apetite humano desmesurado de unidade que busca a correção da imperfeição existente no mundo. Porém, a forma artística em Camus não parece corresponder às características transcendentais do mundo platônico das Ideias, como quer Barilier. O real não é elevado à uma perfeição transcendente manifesta na obra de arte por meio da forma ou do estilo, pois a correção do mundo realizada pelo artista, mesmo ávida por transcender a incompletude e a finitude da vida, não transforma ou aperfeiçoa os elementos dispersos com os quais a experiência se defrontou, mas cria um universo em que eles estão presentes tais como são e os reorganiza sob uma forma que sugere aquilo que lhes

falta, um sentido. O universo criado artisticamente, assim, não confere à realidade uma forma na qual a imperfeição concreta do mundo sensível transforma-se na perfeição da Ideia de Belo; para Camus, a arte é, em parte, uma exigência metafísica de unidade na existência na qual, contudo, a busca pela transcendência da incompletude inerente à condição humana esbarrará sempre na contradição entre o desejo infinito de conquista do homem e sua condição inescapavelmente finita. Apesar da consciência revoltada exigir também na arte a unidade não encontrada no mundo, isso não significa que exista uma identidade entre essa reivindicação apaixonada do homem e a busca por qualquer ideal de perfeição; ao contrário, muitas vezes o que se viu na história da arte foi uma busca pela aniquilação completa, inclusive do ideal de perfeição e do belo. Se na arte, para Camus, a vida humana é encarada enquanto um destino, não é porque a atribuição de unidade à obra faz com que a realidade imperfeita ali seja negada, modificada e alçada à perfeição, mas porque os elementos do real com os quais se depara o homem em sua experiência são recolhidos e reorganizados de modo que sua vivência é resignificada, adquirindo os valores que lhe faltam no mundo e que somente a forma da obra de arte pode lhe conferir. Assim, os elementos da experiência cotidiana, os afetos e as aventuras humanas em sua inexatidão, incompletude e incompreensibilidade são escolhidos pelo artista, isolados na obra e investidos do desejo metafísico de unidade humano que, mesmo condenado à insatisfação, procurará lhes conferir a forma duradoura e significativa que eles não possuem em seu estado bruto na vida.

O primeiro ato do paisagista é emoldurar sua tela. Ele tanto elimina quanto elege. Do mesmo modo, a pintura temática isola tanto no

tempo quanto no espaço a ação que normalmente se perde em outra ação. O pintor procede então a uma fixação. Os grandes criadores são aqueles que, como Piero dela Francesca, dão a impressão de que essa fixação acaba de ser feita, que o projetor acaba de parar. Todos os seus personagens dão a impressão de que, pelo milagre da arte, continuam vivos, deixando entretanto de serem mortais. Muito tempo após sua morte, o filósofo de Rembrandt continua a meditar, entre a sombra e a luz, sobre a mesma questão (CAMUS 2013b, p. 295).

A arte para Camus manifesta, então, um desejo de transcendência nunca realizado, incompleto, que permanece nas fronteiras da condição humana. O desejo de unidade busca conferir sentido às coisas e não necessariamente reclamar a perfeição para elas, de modo que este sentido ofertado pela arte permanece sempre em aberto, como uma tensão na qual o homem, de acordo com Camus, deve procurar manter-se para não enganar a si mesmo e não trair a vida, refugiando-se em abstrações e transcendências que lhe fazem esquecer a realidade imperfeita e incompleta de onde provém e que também o constitui.

A arte pela arte, um divertimento do artista solitário, é justamente a arte artificial de uma sociedade fictícia e abstrata. Sua consequência lógica é arte dos salões ou a arte puramente formal que se nutre de preciosidades e abstrações, levando à destruição de toda realidade. [...] Finalmente, a arte se constitui fora da sociedade e se desfaz de suas raízes vivas (CAMUS 2013b, p. 343).

Tampouco a arte deve refugiar-se em abstrações e símbolos somente, tampouco deve aderir completamente ao real, aceitando tudo o que dele provenha. Embora a realidade do mundo seja, para o autor, a pátria comum dos homens – o que os reúne em seus desejos e sofrimentos –, a ambição do artista que pretende ser absolutamente leal à realidade e alcançar uma comunicação plena entre os homens, mesmo que desejável, é incerta. Nesse aspecto, como

foi visto, ao pretender a reprodução fiel da realidade o realismo, tal como o entende Camus, seria para a arte o que para o senso comum é a fotografia: a reprodução exata de uma imagem do real. Entretanto, nem mesmo a melhor das fotografias consegue uma reprodução perfeita e realista, pois a vida se desdobra a cada instante em acontecimentos distintos e simultâneos, em movimentos e relações impossíveis de serem capturados completamente. Mesmo por meio de um filme que se propusesse a registrar dia e noite a vida de um homem em seus menores detalhes, o realismo não seria possível uma vez que, para o autor, a vida de um homem não se reduz apenas ao espaço que ele percorre, o que faz, etc., mas compreende aspectos outros como a vida dos seres que ama, das pessoas com que encontra durante sua existência, que influenciam sua conduta ou seus pensamentos; tudo isso precisa ser considerado para que o realismo possa manter-se fiel à sua proposta. Nesse sentido, para Camus (2013b, p. 346), “o único artista realista seria Deus, se ele existir. Todos os outros artistas são, necessariamente, desleais ao real [...]. Eles desejam submeter sua arte à realidade e não podem descrever a realidade sem nela operar uma escolha que a submete à originalidade de uma arte”. A escolha de que fala Camus refere-se, portanto, ao trabalho inteligente que ordena o mundo conferindo-lhe, assim, uma *unidade de sentido*. Aqueles que almejam a reprodução fiel da realidade se deparam com o impasse de que não se pode representá-la sem, com isso, atribuir-lhe inevitavelmente uma forma, pois ao organizar os elementos dispersos do real, o artista elege inescapavelmente um valor que o impulsiona em seu esforço de correção da existência e à criação da obra de arte.

Para Camus, a arte não traz soluções ou respostas ime-

diatas sobre como se conduzir no mundo, ao contrário, se ela se constitui como arte verdadeira, então procurará não a reconciliação entre o homem e o mundo, mas o equilíbrio, a tensão constante que o artista diante de sua obra e o homem diante da existência deverão manter para que nasça a sabedoria de como prosseguir daí em diante.

A obra mais elevada sempre será [...] a obra que mantém um equilíbrio entre a realidade e a rejeição dessa realidade, cada uma fazendo saltar a outra incessantemente, como se percebe nos momentos mais felizes e aflitos da vida. Assim, de vez em quando, um novo mundo aparece, diferente daquele do dia-a-dia e, no entanto, o mesmo, particular, mas universal, repleto de insegurança inocente [...] (CAMUS 2013b, p. 350).

O artista viverá sempre nessa ambiguidade, impossibilitado de negar o real de onde retira a emoção para sua obra e, ao mesmo tempo, constantemente dedicado a contestar a incompletude característica do real; é por isso que o grande estilo, segundo Camus, não é obra da inteligência privilegiada do gênio solitário, mas provém da relação que o artista estabelece com o mundo. Nesse caso, não se trata de determinar se arte deve evadir-se do real ou submeter-se a ele e vice-versa, mas somente pensar “com qual dose exata do real a obra deve se fartar a fim de não desaparecer nas nuvens, ou se arrastar, ao contrário, com solas de chumbo. Cada artista resolve esse problema da maneira como ele sente e pode” (CAMUS 2013b, p. 350). A partir da consciência criadora e lúcida do artista que se mantém nesta tensão entre a recusa e o consentimento ao real é que a obra conseguirá conceber a beleza que alivia a opressão dos homens e absolve a todos: “é por isso que a beleza [...] não pode servir a nenhum partido; ela não pode servir, a longo e a curto prazo, a nada que não seja o sofrimento dos ho-

mens ou sua liberdade [...]. A lição que ele [o artista] encontra na beleza, se ele a traça honestamente, não é uma lição de egoísmo, mas uma dura fraternidade” (CAMUS 2013b, p. 351). Sendo assim, para o autor, a beleza pode trazer aos homens a noção moral da fraternidade que, longe de ser algo simples e fácil a ser conquistado, conseguiria tanto na arte quanto na vida liberá-los da servidão absoluta à uma realidade inaceitável. Ao contrário do que pensa Platão, para Camus a beleza não paira acima do mundo, mas mantém-se entre os homens e por isso pode lhes prometer uma “transcendência viva”, isto é, a sugestão de um valor, ainda disperso no devir, mas que o artista verdadeiramente criador pressente em sua exigência revoltada e metafísica de unidade e configura por meio da obra de arte.

Abstract: In the book "The Rebel", the chapter "Revolt and Art" shows the ethical and metaphysical meaning of the novel which, in its own creative movement, proposes the "correction" of the real world so that man finds the limits and the form that would assign a meaning to the their experiences. Once Camus sees a form that suggests another value to human life in the artistic activity, this article aims investigate how the aesthetic creation constitutes for the author the supreme activity by which man seeks confer meaning to the existence marked by the absurd.

Keywords: Camus; aesthetics; ethics; novel.

REFERÊNCIAS

AMIOT, Anne-Marie; MATTÈI, Jean François (org.). *Albert Camus et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

BARILIER, Etienne. *Albert Camus, littérature et philosophie*. Paris: L'Age d'Homme, 1977.

CAMUS, A. *A Inteligência e o Cadafalso e outros ensai-*

os. Trad.: Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2002.

_____. *Bodas em Tipasa*. Trad.: Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

_____. *Essais*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

_____. O artista e seu tempo. Trad.: Lídia Rogatto. In: *Lettres françaises* n. 14 (2), 2013b, pp. 339-354. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/6240/5173>. Acesso em 28/04/2016.

_____. *O avesso e o direito*. Trad.: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2011.

_____. *O Homem revoltado*. Trad.: Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2013a.

_____. *O mito de Sísifo*. Trad.: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

_____. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

LEOPOLDO e SILVA, Franklin. Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus. In: *Revista Olhar*, Ano 2, nº 3, Junho, 2000. Disponível em: <http://www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/viewFile/20/19>.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *Albert Camus ou la naissance d'un romancier*. Paris: Gallimard, 2006.

_____. GAY-CROSIER, R. Albert Camus: œuvre fermée,

œuvre ouverte? In: *Cahiers Albert Camus V*. Paris : Gallimard, 1982.

____ (org.). *Les critiques de notre temps et CAMUS*. Paris: Garnier, 1970.

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo São Paulo: Ed 34, 2000.

MÉLANÇON, Marcel. *Albert Camus : analyse de sa pensée*. Suisse: Les Éditions Universitaire Fribourg, 1976.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.