


**ESTÉTICA E ÉTICA COMO FORMAÇÃO: A RECUSA DO SUICÍDIO
FILOSÓFICO-PEDAGÓGICO EM CAMUS**

 <https://doi.org/10.56238/sevened2024.031-018>

José Soares das Chagas
Doutor, UFT

Gabriel Kafure da Rocha
Doutor, IFSertãoPE

Oneide Perius
Doutor, UFT

Judikael Castelo Branco
Doutor, UFC

Fábio Caires Correia
Doutor, UNESP

Divino Ribeiro Viana
Mestre, UFT

RESUMO

O escopo deste artigo é apresentar e discutir a imbricação implícita entre o estético e o formativo a partir da obra literária do argelino Albert Camus. Para tanto, dialogamos com os escritos e a poética do romancista e dramaturgo sobretudo os da primeira fase da sua produção relativa à década de trinta do século XX até à época do Mito de Sísifo e do Estrangeiro, na década de quarenta, período em que se põe como reflexão a absurdidade e o suicídio. Assim, dentro de um viés teórico e especulativo, pretendemos colocar a questão da formação dentro do horizonte do *ethos* do absurdo, que é o de recusa ao suicídio e a afirmação da individualidade e do pensamento livres.

Palavras-chave: Estética. Ética. Absurdo. Suicídio. Formação.



1 INTRODUÇÃO

1.1 ÉTICA, ESTÉTICA E FORMAÇÃO

A questão da relação entre ética, arte e formação pode ser vista sob diversos prismas. Há quem negue a imbricação entre as três, dado que concebem a moral como regras estabelecidas e cerceantes da liberdade. No entanto, esta concepção (que, em geral, ressalta a arte nos processos formativos), esquece que a produção artística¹ está ligada a uma concepção de liberdade e criação de formas mais autênticas de vida, o que seria também uma construção ética, no sentido mais forte e genuíno da palavra. Do mesmo modo, a perda da autenticidade de vida e a mecanização dos atos e pensamentos podem ser considerados um suicídio: estético, porque tolhe a criatividade; e pedagógico, porque fecha possibilidades interpretativas e cria uma hierarquia de inteligências.

Na obra artístico-filosófica do argelino-francês Albert Camus, percebemos uma interdisciplinaridade entre arte e filosofia e também uma proposta de uma ética voltada para a tragicidade da vida, ou seja, para a lucidez de como o mundo se processa sem apelos a falsas esperanças transcendentais e a consolos filosóficos. Viver apesar das contradições, das adversidades, dos sofrimentos, da falta de sentido ontológico, enfim, viver e teimar em continuar vivendo apesar dos pesares é o imperativo ético que surge do interior da estética camusiana. Por isso mesmo, todas as formas de pensamento que procuram mascarar o mundo e a vida oferecendo consolos extramundanos ou metafísico-existencialistas são considerados modos de suicídio diante desta visão de mundo, de arte e de estética.²

Já a estética sob o ponto de vista do Camus está longe de ser uma filosofia ou ciência do Belo. Com efeito, ela se contrapõe a estes dois sentidos. Não pode ser uma simples filosofia no sentido clássico de um saber que, por procedimentos elucubrativos e teórico-contemplativos penetra a realidade, extraíndo dela uma essência e verdade. O Belo seria, então, uma dimensão desta realidade profunda: o brilho fulgurante e sedutor da verdade e do bem. É assim que o Sócrates de Platão, por

¹ Dentro de um ponto de vista contemporâneo, a arte é um processo afetivo-produtivo que pressupõe e se constrói em sua inteireza mediante sua fusão hermenêutica entre o artista e o público, no “coeficiente artístico” ou naquilo que se descobre por meio da participação ativa da interpretação do público na obra do artista: “Por conseguinte, quando eu me referir ao “coeficiente artístico”, deverá ficar entendido que não me refiro somente à grande arte, mas que estou tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz arte em estado bruto – *l'état brut* – ruim, boa ou indiferente. No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. [...] por conseguinte, na cadeia de reações que acompanha o ato criador falta um elo [...]; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte”: DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 73.

² O termo *Estética* foi cunhado por BAUMGARTEN, A. G. (*Estética: a lógica da arte e do poema*. São Paulo: Vozes, 1993), significando um conhecimento sensorial, por meio do qual se acessa o Belo e se produz a arte. A ciência que cuidaria deste saber seria precisamente a estética. No entanto, SUASSUNA, Ariano (*Iniciação à estética*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011, p. 22) chama atenção para o fato de que na modernidade, sobretudo sob influência da filosofia kantiana, o *belo* deixou de ter exclusividade neste tipo de reflexão e outras categorias e outras categorias passaram a ser valorizadas e trabalhadas, haja vista o *sublime*. E, mesmo aquilo que era de todo descartado, passou também a figurar, como o *feio* etc.

exemplo, irá diminuir o valor do artista ao conceber que o trabalho de criação sensível obedece a modelos empíricos, os quais já são cópias deformadas da realidade recôndita das coisas.³ Daí ele conceber uma nefasta tutela ao trabalho do artista que precisaria empregar sua mimese apenas àquilo que poderia ser dito verdadeiro e moralmente benéfico à formação do caráter dos cidadãos.

Não pode ser filosófica neste sentido de prescritiva, mas tampouco pode ser apenas um versar sobre o Belo, uma vez que, desde Aristóteles, põe-se a questão do feio na arte. No emblemático filme “O nome da rosa”, apresenta-se esta questão quando se focaliza o problema de um livro proibido, cujas páginas foram envenenadas para matar quem as lesse. Esta obra provocava risos (ao que parece por efeito do veneno posto nas páginas proibidas) e, na linha da poética de Aristóteles, considerava-se o risível como a manifestação estética de que o feio poderia sim ser produzido como boa arte. Esta concepção do estético se ampliou com a influência de Kant para quem o Belo é um universal sem conceito, um juízo que se pretende aceitável por todos, mas que não se pode verificar à semelhança de um enunciado da física, por exemplo. Os pós-kantianos com a ideia de que a estética deveria se constituir em uma ciência, no sentido de saber descritivo de tudo aquilo que envolve a arte, ampliou o campo deste saber à medida que passaram a considerar o sublime, o gracioso, o feio e o trágico como áreas de uma mesma realidade. Assim, o estético passou a reunir os princípios mais gerais, realizáveis pelo labor criativo e historicamente situadas nas poéticas criadas.

2 A POÉTICA E A ÉTICA NA OBRA DE CAMUS

Neste universo da estética, situa-se a questão da moral - ou da ética como alguns preferem para evitar confusões com o uso vulgar referente a proibições e tabus. Segundo Roland Barthes, Albert Camus representa um tipo de produção literária em que a escritura teria alcançado, pela primeira vez (!), o seu “grau zero”. Para ele, a língua e os signos são como uma natureza a partir da qual o artista trabalha a forma, que é o seu momento de solidariedade com a história e com a sociedade. A moral do autor se encontra nesta reflexão sobre a forma poética criadora que, na época clássica e na romântica, confundia-se com o próprio espírito da história burguesa, mas que com o tempo (sobretudo a partir do século XIX) passou a ser uma consciência infeliz e uma reflexão sobre si mesma e sobre a sociedade.

Neste sentido, a forma se torna objeto à medida que representa a ética ou o engajamento produtivo do autor, que veio se tornando pensamento sobre si e se realizando em estados diferentes. “[...] primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer, e enfim de um assassinio, ela atinge um último avatar, a ausência: nas escrituras neutras aqui chamadas de o “grau zero da escritura”.⁴ A menção às palavras de Barthes aqui é bem adequada, porque ela remete ao *ethos* ou a matriz de engajamento

³ “Então concerne este tipo de imitação [a arte] a algo que é o *terceiro* a partir da verdade [...]”: PLATÃO. *A República*. Trad. Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2006, p. 430 (grifo nosso).

⁴ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. 2 ed. Trad. Heloysa de Lima dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 119.

social do autor, que aqui se manifesta pela ausência ou tentativa de um não direcionamento ideológico do leitor sobre o mundo criado e vivido pelas personagens na obra.

[...] a identidade formal do escritor só se estabelece realmente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, no ponto em que o contínuo escrito, reunido e encerrado de início numa natureza linguística perfeitamente inocente, vai tornar-se enfim um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, engajando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua fala à ampla História de outrem.⁵

Nos Discursos da Suécia, uma coleção de algumas conferências de Camus por ocasião do recebimento do prêmio Nobel da literatura em 1957, o romancista-filósofo defende que o artista não pode isolar-se na sua produção esquecendo a voz dos silenciados e oprimidos. A arte não poderia ser um luxo de uns poucos que se deleitariam com formas abstratas e herméticas de compreensão sensível da realidade enquanto a maior parte de seus coetâneos viveriam em situação de miséria, de ameaça e falta de liberdade. No entanto, os nossos tempos atuais colocam o artista numa situação ímpar na história, na qual ele não tem como se eximir. Se se cala, o seu silêncio é criticado e é interpretado como um endosso ou uma contemporização com o *status quo ante*; se fala e se engaja, dir-se-á que está desnaturando o seu trabalho.

O mundo em que a arte não pode ser indiferente, ao qual os Discursos aludem, é o do momento posterior à segunda guerra mundial e da ameaça constante de uma guerra nuclear. É exatamente um tempo de profunda frustração e desilusão das pessoas com o seu projeto de modernidade político-filosófico que foi durante muito tempo otimista com um progresso da humanidade baseado na ciência e na razão humana. A tecnociência produziu um mundo de possibilidades extraordinárias de bem-estar, porém em troca produziu muita desigualdade, miséria e ameaças à liberdade individual. Neste cenário, em que a comunicação já se massifica pela *mass media*, o artista corre o risco de já não ser conhecido por sua obra, mas pela imagem que a mídia cria sobre como “[...] aquele grande artista de nosso tempo [...] cria canários ou que nunca se casa por mais de seis meses”.⁶

Enfim, este mundo para o qual a estética camusiana está voltada é o nosso mundo, para o qual a arte tem o compromisso difícil da “[...] recusa de mentir sobre o que se sabe e a resistência à opressão”.⁷ Ao mesmo tempo, ela não se configura como uma arte engajada a serviço de uma ideologia política específica. O mesmo ardor com que critica a ideia de “arte pela arte” como uma forma abstrata, fechada a pequenos círculos e produtora de uma vã experiência, um luxo mentiroso,⁸ também se volta contra a ideia de uma arte realista. Primeiro, porque é impossível produzir uma arte deste tipo, a não ser que o artista fosse Deus. Com efeito, mesmo que se pudesse registrar com uma câmera a vida de

⁵ BARTHES, Roland. Op. Cit., p. 124.

⁶ CAMUS, Albert. *Discursos da Suécia*. Trad. Sousa Victorino. Lisboa: Livros do Brasil, sd, p. 141.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 123.

⁸ Cf. Idem, *ibidem*, p. 138.

uma pessoa 24 horas por dia, ainda assim faltaria a relação do que ele é com as pessoas que existem em sua vida (ou atravessam-na) e faltar-lhe-ia outrossim o registro concomitante e integrado do seu mundo interior. Assim, a arte realista, sobretudo do mundo da antiga União Soviética, é ainda um idealismo, porque conta o que gostaria que fosse. Ora, se não é desligada da vida das pessoas e nem engajada ideologicamente, qual seria então o caráter desta arte propugnada como a mais adequada para os nossos tempos? Segundo o ator-filósofo, é uma “arte embarcada”.

Hoje tudo mudou. O próprio silêncio assume um temível sentido. A partir do momento em que a própria abstenção é considerada como uma escolha, punida ou louvada como tal, o artista, quer queira quer não, está embarcado. Embarcado aqui parece-me mais justo do que comprometido. Não se trata, na verdade, para o artista, de um compromisso voluntário, mas antes de um serviço militar obrigatório. Qualquer artista dos nossos dias está embarcado na galé de seu tempo. [...] o artista, tal como os outros, tem que remar por sua vez, sem morrer, se puder, isto é, continuando a viver e a criar. [...] não se trata, pois, de saber se a arte deve fugir ao real ou submeter-se-lhe, mas apenas de que dose exacta de real deve a obra lastrar-se para não desaparecer nas nuvens ou, pelo contrário, arrastar-se com solas de chumbo.⁹

Na escritura literária de Camus, este embarcamento estético se mostra desde suas primeiras obras. No *Avesso e o Direito*,¹⁰ conjunto de pequenos ensaios da época em que ainda vivia na Argélia colonizada pelos franceses e ameaçada pela Alemanha hitleriana, apresenta situações e pessoas que fazem parte de sua realidade. O bairro pobre de Belcourt, lugar de operários com os quais morou, figura em meio, por exemplo, a cena da descrição do estupro de uma personagem por um árabe. Cena que mostra a realidade de violência, a qual muitas mulheres de seu tempo foram submetidas. O velho que conta histórias, sem que ninguém dê atenção, ou a anciã supersticiosa que vive no fundo de uma rede como um estorvo tolerável pela família, ambos enfrentando a solidão e o abandono em meio a outras misérias. Há também o entusiasmo das viagens, como a descrição da ida a Praga, na qual ele conclui que quem não se entedia caminhando numa cidade, não a conheceu.¹¹

Praga é uma cidade da qual Camus gostava e que faz alusão a uma de suas influências, Franz Kafka. Caminhar em uma cidade até se esgotar e se sentir enamorado e entediado dela é um dos seus hábitos. A cena do estupro é o da sua mãe e de outras mulheres argelinas. A dos anciãos, da solidão deles e o desprezo por parte dos jovens e da família, é uma dentre tantas realidades de miséria humana na qual ele e nós vivemos ou presenciamos. Todas estas realidades são como o lugar de onde vão emergir a vitalidade de suas temáticas e poéticas. “[Pois], cada artista conserva dentro de si uma fonte única, que alimenta durante a vida o que ele é e o que diz.”¹²

No caso deste dramaturgo-filósofo, seu *locus* poético é o mundo cheio de muitas e variadas misérias, mas também iluminado por um sol e um calor sem igual. “Nesse caso, sei que minha fonte

⁹ CAMUS, Albert. Op. Cit., p. 132/p. 138.

¹⁰ Cf. Idem. *O Avesso e o direito*. 7ª ed. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2013.

¹¹ “Todo país que não me entedio é um país que nada me ensina”: CAMUS, Albert. *O avesso e o direito*, p. 77.

¹² Idem, *Ibidem*, p. 17.

está [...] nesse mundo de pobreza e de luz em que vivi durante tanto tempo, e cuja lembrança me preserva, ainda dos dois perigos contrários que ameaçam todo artista: o ressentimento e a satisfação.”¹³ A experiência do sol e do mar do mediterrâneo não permitem o ressentimento e possibilitam vencer os preconceitos. “Não era a miséria que colocava barreira a essas forças: na África, o mar e o sol nada custam. A barreira está mais nos preconceitos ou na burrice.”¹⁴

Nas Núpcias, além de experimentarmos a fonte poética de Camus, ainda percebemos o seu embarcamento ético. Ao descrever liricamente as cidades da Argélia que costumava visitar, mostra um naturalismo hedonista, no qual a experiência da natureza consigo mesma e com ele se dá numa espécie de união sensível e afetiva, além do qual não haveria mais nada. “Caminhamos ao encontro do amor e do desejo. Não buscamos lições nem a amarga filosofia que se exige da grandeza. Além do sol, dos beijos e dos perfumes selvagens, tudo o mais nos parece fútil.”¹⁵ Tudo o que podemos fazer para nos aperfeiçoar e nos tornarmos melhores e felizes não está fora do alcance dos nossos sentidos. A união espiritual-sensível com a natureza e o fruir de sua beleza e pujança, o máximo que pudermos, é a única regra de conduta realmente realizável. Todo o resto é apenas protelamento do prazer em nome de uma esperança de uma união não-sensível, abstrata, além-mundo e justificada ideal e deontologicamente.

A união almejada por Plotino, que pode haver de estranho em encontra-la na terra? A unidade exprime-se aqui, em termos de sol e de mar. É sensível ao coração, através de certo sabor carnal, que origina sua amargura e sua grandeza. Descubro que não existem felicidade sobre-humana nem eternidade alguma para além das curvas dos dias. Estes bens irrisórios e essenciais, estas verdades relativas são os únicos que me comovem. Quanto aos outros, os “ideais”, não tenho a alma suficientemente grande para compreendê-los.¹⁶

O embarcamento ético-estético camusiano se apresenta como hedônica e naturalista nas Núpcias e também na Morte Feliz.¹⁷ Nesta obra da época da Argélia da década de trinta, o sol, o mar, a carne e o encontro carnal são os únicos bens apresentáveis à fruição e à felicidade. Inclusive a ideia de morte feliz é posta como parte da vida feliz, fruto de uma vida que inverte o adágio capitalista “tempo é dinheiro” de maneira que todo o investimento de dinheiro e de energia vital é para adquirir tempo para se viver e morrer consciente e não apenas biologicamente. A personagem Mersault, que protagoniza este romance, tem uma grafia semelhante ao nome da de uma outra obra, a saber: o Estrangeiro. Entretanto, nesta obra de 1943, encontramos Camus dentro de seus mesmos temas, mas agora com uma forma literária nova.

No Estrangeiro, a personagem do Mersault não se revela em sua interioridade. Não nos é dito se ela é boa ou má. As suas intenções profundas estão guardadas no seu próprio íntimo. O que nos é

¹³ Idem, *Ibidem*, p. 18.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 18.

¹⁵ Idem. *Núpcias, O verão*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Editora Nova Fronteira, sd, p. 8.

¹⁶ CAMUS, Albert. *Núpcias, O verão*, p. 34.

¹⁷ Idem. *A morte Feliz*. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: 1971.

facultado saber se deve apenas a narrativa de sua vida, a qual gira em torno de seu cotidiano de funcionário público que, certo dia, é informado da morte de sua mãe. Então, ele vai ao enterro e fuma no funeral; e, no outro dia, após o enterro e de volta à sua terra, encontra Marie, uma ex-funcionária da mesma repartição onde trabalhava. Como é fascinado por ela, convida-a para sair... tomam banho de mar, de sol e, à noite, vão ao cinema assistir uma comédia.

Pouco tempo depois, num passeio em uma casa de praia junto com Raymond, um vizinho que tinha um desentendimento com certo árabe, percebe que seu colega carrega uma arma, a qual ele pede a fim de ficar em posse para evitar um assassinato. O problema é que, aturdido pelo cansaço e pelo calor, e encandeado pelo reflexo do sol na arma prateada, Mersault, vendo-se ameaçado pelo árabe, dispara e repete este ato por mais três vezes, matando-o.

A partir do assassinato, Mersault é preso e entra num processo criminal pelo qual se quer, por todos os meios, provar o dolo de seu ato para condená-lo à morte. O interessante nisso tudo é que, a todo momento, procura-se avaliar moralmente a vida da personagem. Querem saber se ele chorou, se fumou, qual filme assistiu, por que colocou sua mãe no asilo, enfim, o julgam a partir de uma ordem moral já pré-estabelecida à qual o protagonista se considera estrangeiro/estranho a ela. No entanto, a todas as perguntas ele apenas responde que o cansaço físico e os efeitos do sol no seu corpo confundiam os seus sentimentos... todavia que não era certo que queria que sua mãe morresse, embora soubesse que a morte era inevitável, sobretudo na idade dela.

No fim das contas, ele é julgado por não ter chorado no enterro da mãe e não por ter matado um homem. É o que se deduz das palavras do advogado: “- Afinal, ele é acusado de ter matado a mãe ou de matar um homem? Ao que o promotor responde “- sim – exclamou com veemência – acuso este homem de ter enterrado a mãe com um coração de criminoso”¹⁸

A estética engajada do Camus a partir do *Estrangeiro*, assume uma nova forma escriturística. O narrador não revela a moralidade de Mersault. Não permite vasculhar suas intenções para sabermos se podemos julgá-lo bom ou mau. A personagem está “para além do bem e do mal”, diria Nietzsche, de tal maneira que a interpretação sobre a finalidade da sua ação fica em aberto. Com efeito, o escritor inova na forma literária ao abrir mão da condução e da formação da convicção hermenêutica do leitor, que agora terá de fazer as suas próprias leituras e se tornar responsável por elas. Assim, o embarcamento do Camus nesta fase conhecida como “absurda” se dá negativamente, ou seja, evitando assumir uma consciência doutrinadora. Para a crítica literária, este autor alcançou com essa forma poética, pela primeira vez na literatura universal, “o grau zero da literatura”.

Essa fala transparente, inaugurada por *O Estrangeiro* de Camus, realiza um estilo da ausência que é quase uma ausência ideal do estilo; a escritura se reduz então a uma espécie de modo negativo no qual os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos em benefício de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento conserva assim toda a sua

¹⁸ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. 37ª ed. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2015, p. 100.

responsabilidade, sem revestir-se de engajamento acessório da forma numa História que não lhe pertence.”¹⁹

O aspecto literário-linguístico do silêncio do escritor em relação à ideologia e à moral da personagem, longe de ser uma pretensa e falsa neutralidade, é na verdade um engajamento na formação pelo respeito à visão de mundo e à individualidade de cada um. Se trata de não pregar a ideologia dominante, mesmo que isso signifique não assumir nenhum lado em evidência. E este é exatamente o ponto que aproxima e afasta Camus de Sartre no tocante ao alcance político da obra literária. Porque este, embora tendo tecido uma excelente crítica ao Estrangeiro (elogiosa, por sinal!), procurou se aproximar do comunismo da antiga União Soviética; enquanto o nosso autor declarou metaforicamente pela peça de teatro “O equívoco” que sempre ao matarmos desconhecidos, corremos o risco de estar matando filhos ou irmãos. As discordâncias ideológicas e escriturísticas renderam o fim de uma amizade; porém, há pontos filosóficos de contato importantes que valem a pena destacar.

3 A GRATUIDADE DA VIDA E O SUICÍDIO PEDAGÓGICO

Sartre apresenta a vida como total gratuidade. Nada está previamente definido de antemão. E se porventura estivesse, não poderíamos deduzir do discorrer do mundo a necessidade das coisas e do que acontece. A contingência é o essencial na realidade. É a única coisa da qual podemos ter absoluta certeza, porque os entes estão aí e não sabemos ao certo senão de seu ser e não-ser contínuos. A única verdade é a da consciência como tendência ao mundo, como um apreender-se na apreensão do mundo. Com efeito, esta experiência fenomenológica é muito bem figurada em a Náusea na experiência de Roquentin que ao perceber - sentado em um banco e olhando para uma raiz de uma castanheira - que só era enquanto consciência da raiz daquela árvore, que lhe preenchia a percepção e a sensação. Porém, apesar de ser uma espécie de saber imediato daquele ente, também se entendia separado dele, subjetiva e individualmente, já que o percebia, embora mergulhado nele.²⁰

Tal contingência que pressupõe a multiplicidade, possibilidades e existências²¹ se fundamenta no Eu Penso, já que de outro modo seria incoerente falar da existência e da realidade; pois elas só existem enquanto uma apreensão ativa construtora de sentido. Há assim uma essência a ser construída, mas nunca dada e pronta, o que explica a sensação constante de náusea de Roquentin o qual não encontra no mundo nada senão pura gratuidade da existência. As coisas e o próprio homem estão sempre *sobrando*. “Sinto vontade de ir embora, de ir a algum lugar onde pudesse estar realmente *em meu lugar*, onde me encaixasse [...] Mas meu lugar não é em parte alguma; eu estou sobrando”.²² Aqui, Sartre e o Estrangeiro se aproximam muito em seus significados estéticos e éticos, já que este respeita

¹⁹ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*, p. 161.

²⁰ SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 149.

²¹Cf. Idem. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014, p.34

²² SARTRE, Jean-Paul. *Náusea*, p.139.

a multiplicidade de individualidades a partir de sua poética aberta; e aquele concebe o homem como angústia, uma vez que tem a infinita liberdade e responsabilidade por tudo aquilo que faz.

Descartados os sentidos prontos, tudo se dá na gratuidade e na equivalência das ações. Assim, a partir desta concepção, viver e morrer ou mesmo tirar a própria vida deixa de ser uma afronta à existência, uma vez que toda ação moral se realiza como uma obra de arte.

[...] a escolha moral pode ser comparada com uma obra de arte. [...] Estando isso claro, alguém iria censurar um artista que, ao pintar um quadro, não estivesse seguido regras estabelecidas *a priori*? Ou alguém iria lhe dizer que quadro ele deveria pintar? [...] Que relação tem isso com a moral? Nós estamos na mesma situação criadora. [...] O que há de comum entre a arte e a moral é que, em ambos os casos, temos criação e invenção. Não podemos decidir *a priori* aquilo que deve ser feito.²³

Dentro da mesma linha de reflexão sobre a gratuidade da vida, Camus assinala a questão central para a filosofia, a saber, o suicídio. Ora, se não há nada que se possa deduzir como necessária das coisas existentes e de sua ordem - tampouco se pode determinar *a priori* o valor das ações perpetradas no mundo. Por isso, é o engajamento nos projetos que fazemos de nós mesmos, o produtor axiológico dos motivos e sentidos de vida. Isso posto, entende-se então que aquilo que se figura como mais relevante para a pesquisa ou inquirição humana é o que está na base de todas as outras questões e problemas de maneira que “Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia”.²⁴ Todo o resto não passa de jogos de distração para aqueles que fogem à responsabilidade ético-fundamental de seus próprios atos.

A gratuidade das ações e das coisas em Sartre, põe-se como o “absurdo” em Camus. Trata-se de perceber o mundo fenomenologicamente dentro de uma dinâmica gnosiológica em que a consciência intencional aspira à unidade de mundo, cuja realidade a integra. A densidade do mundo e a estranheza do transbordar e sobrar das coisas às nossas concepções e significados é precisamente a causa da náusea diante do caráter provisório e múltiplo de significações e valores para as ações e acontecimentos do mundo. Portanto, o absurdo é esta consciência do/perante o mundo que não encontra o chão firme de uma unidade racional para aquilo que ela apreende. O único absoluto é a intencionalidade enquanto doadora de significados inexistentes em si mesmos, ou seja, não há céu das essências, nem coisas e valores em si mesmos. E, por não haver *scala rerum*, tudo se deduz no mundo sem necessidade ontológica, daí não termos outro horizonte mais evidente do que o sentimento e (a crença) do absurdo.

[...] Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas um universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um *estrangeiro*. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma

²³ SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*, p. 38.

²⁴ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 11ªed. Trad. Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Record, 2014, p. 17.



pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo.²⁵

Diante do mundo que sempre escapa à apreensão inquiridora do homem (uma realidade que não se reduz e não se encaixa adequadamente nas caixinhas das ciências empíricas), sobra uma razão humilhada, incapaz de encontrar ou acessar a tão desejada unidade de tudo. Então, o que resta é o absurdo e o suicídio. Há também a esperança, mas esta não é propriamente uma virtude, já que pressupõe ignorância e insegurança quanto ao curso das causas, que, igualmente, podem ser favoráveis ou não. O próprio mito de Pandora já atinava a isso ao coloca-la na mesma caixa onde se encontravam todos os males da humanidade. Assim, parece que o suicídio seria a resposta, se falarmos apressadamente sem entendermos o termo da questão.

Suicídio e absurdo são assim palavras/conceitos centrais em Camus. O Absurdo talvez de algum modo ressignificado do salto do absurdo kierkegaardiano (entendido também como salto da fé, mas que para Camus é caracterizado como um suicídio teológico). O suicídio, problema fundamental da filosofia, para Camus, curiosamente vem das palavras latinas *sui* e *caedes*, ou seja, se auto-matar, abater. Ao mesmo tempo que o verbo *caedere* significa redução e se aproxima um pouco de *cadere*, cair, entretanto *suicídio* não é uma palavra latina, pois mesmo que entre os estóicos o suicídio fosse uma liberdade de escolha, “aos ouvidos de Cícero [o termo] suicidium teria soado como ‘matança de porco’ (sus = porco)²⁶. O latim não necessitava de tal termo.” O que há de fato é uma leitura interpretativa na qual desde Sócrates, uma espécie de eutanásia, ou uma boa escolha de morte. A questão aqui que se põe é como se relaciona a ideia de absurdo (no sentido etimológico do que é surdo e abafado) com o suicídio no plano filosófico?²⁷

Suicidar-se significa negar o mundo e a única evidência que podemos acessar sobre a realidade das coisas (a saber, o absurdo!). De maneira que se há uma vantagem em pensar na pura gratuidade das ações (e, portanto, o viver e o morrer biológicos em um primeiro momento como equivalentes!), deve-se ao fato de que com isso nos damos conta da “vida maquinal”²⁸ na qual estamos inseridos. Porém, ao mesmo tempo, o suicídio seria renunciar a própria realidade só por que ela é absurda, ou seja, por não ser como a desejamos ou como nos contaram nos dramas novelescos ou religiosos de que tudo no final estará bem.

Contudo, não se trata de suicídio biológico. E este, podemos dizer, é o que menos interessa para Camus. Trata-se, sobretudo, do suicídio filosófico, o qual é perpetrado pelas filosofias existencialistas

²⁵ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*, p. 20, (grifo nosso).

²⁶ HOOF, A. *From autothanasia to suicide*. New York: Routledge, 1990. p. 138.

²⁷ A expressão [...] (*exagoge eulogos*) foi sobretudo usada pelo estoicismo antigo, e permite em português ser traduzida por *saída racional* ou *saída razoável*. Entre os escritores latinos, como Marco Aurélio e os *novos estóicos*, alguns termos são recorrentes: *vitam fugere*: que indica uma saída precipitada; *vita exire*, encontrada por exemplo nos livros de Cícero, empresa o *deixar (exire) esta vita*.” REIS, Alexandre. *História do Suicídio*. Belo Horizonte: Páginas Editora, 2020. p. 102.

²⁸ Idem. *Ibidem*, p. 29.

que, ao se depararem com os “escombros da razão” reduzida ao humano passam a tomar como princípio aquilo que ignoram, transformando isso em uma esperança para a vida. Não tendo como deduzir da necessidade dos acontecimentos, “saltam” de fragmentos de experiências e ideias, a uma noção de absoluto.

Tomo aqui a liberdade de chamar de suicídio filosófico a atitude existencial. Mas isto implica um julgamento. É uma maneira cômoda de designar o movimento pelo qual um pensamento nega a si mesmo e tende a superar-se no que diz respeito à sua negação. A negação é o Deus dos existencialistas. Esse deus, exatamente, só se sustenta pela negação da razão humana. Mas como os suicídios, os deuses mudam de acordo com os homens. Há várias maneiras de saltar, mas o essencial é saltar.²⁹

O suicídio filosófico pode ser também político. E aqui há um foco de desentendimento entre Camus e Sartre. A resistência à opressão e a luta por estados de maior liberdade não podem significar a justificação do uso da violência e do derramamento de sangue por parte de uma ideologia, mesmo que esta seja a mais afeita à condição dos oprimidos. O nosso autor não entendia que apoiar a antiga União Soviética e mascarar os *gulags* e a tirania de Estado seria a saída emancipatória do povo; pois, no fim das contas, o totalitarismo nazista e fascista operava da mesma forma apesar da roupagem deferente. Neste caso, o salto é ideológico, parte-se da noção de justiça de uma causa à fundamentação de uma forma disfarçada de opressão. E a renúncia, neste caso, é a da liberdade em nome de uma esperança de liberação ao fim da consumação de um processo revolucionário.

Ora, em assim sendo, o suicídio pode ser filosófico, religioso e político. Poderia ele ser também pedagógico?³⁰ A filosofia do Camus não tematiza esta questão educativa dando lugar de destaque e aprofundamento para reflexões concentradas sobre o tema. Porém, traz elementos que podem ser muito bem aproveitados numa perspectiva de arte-educação. Refiro-me à ideia de interdisciplinaridade que aparece indiretamente quando afirma que “Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e para amar. Elas se interpenetram e a mesma angústia as confunde.”³¹ Para ele, mesmo um filósofo como Kant é um artista, já que é um criador.

Se é assim, não há por que negar a postulação de que há um suicídio pedagógico, que nega o evidente da vida, a saber: que não há fórmulas prontas suficientemente adequadas à emancipação; mentes capazes de iluminar com sua genialidade à inteligência de outrem; instituições como a Escola como salvadoras da sociedade; enfim, se o absurdo provoca uma ausência total de esperança (em quimeras e ilusões), uma atitude de recusa contínua da própria situação de falta de sentido e uma

²⁹ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*, p. 55.

³⁰ Epistemicídio é uma outra palavra que tem sido muito propagada pelos estudos de Boaventura Santos em *Pela Mão de Alice* como a destruição de saberes locais e mesmo ancestrais pela tendência de um etnocentrismo eurocêntrico. A epistemologia, como julgadora dos processos e fazeres científicos, acaba excluindo de seu campo os processos e saberes que diferem da institucionalidade acadêmica do rigor científico, o que se desdobra como uma espécie de afiliação, egrégora que não pode ser recusada. Ainda bem que a desobediência do absurdo venham numa contradição dessa tendência.

³¹ Idem, *Ibidem*, p. 112.

insatisfação constante, então toda forma de educação que suprime o aspecto criador e artístico, resultado da gratuidade do mundo e das escolhas, constitui-se uma renúncia à vida e ao mundo como campo de liberdade. A recusa a uma realidade em si e inacessível à “razão carnal” remete ao campo das descrições, das interpretações e de uma ética da quantidade, que se constrói como uma obra de arte. Também é uma recusa à explicação pedagógica.

A explicação é inútil, mas a sensação perdura e, com ela, os incessantes chamados de um universo inesgotável em quantidade. Agora se entende o lugar que ocupa a obra de arte. Ela marca ao mesmo tempo a morte de uma experiência e sua multiplicação. É como a repetição monótona e apaixonada dos temas já orquestrados pelo mundo: o corpo, a imagem inesgotável do frontão do templo, as formas e as cores, o mundo ou o desespero.³²

A filosofia e arte absurdas de Camus - em oposição às formas literárias fechadas à interpretação única do escritor ou dramaturgo e às filosofias de renúncia do mundo - oferecem um forte aparato conceitual para tratar da Educação como formação ao mesmo tempo ética e artística. O caráter criador e sua abertura à potencialidade dos indivíduos de se apropriarem estética e racionalmente delas constitui o campo em que o caráter explicativo-pedagógico e institucional-escolar se tornam uma barreira à autoconstrução livre das individualidades implicadas nos processos de ensino-aprendizagem.

O caráter educativo do princípio do absurdo como evidência fenomenológica é o de recusar o mundo no sentido de estar sempre insatisfeito e, por isso, dispostos a recriá-lo artisticamente. Mas também é o de não renunciá-lo, de não se apegar a doutrinas filosóficas da esperança ou alienar a nossa carnal inteligência à de outrem ou a uma instituição, o que se constituiria um suicídio pedagógico. Além do mais, ao levarmos esta questão do horizonte estético camusiano para a discussão da educação, podemos encontrar excelentes interlocutores que seguem linhas muito semelhantes de negação da necessidade da explicação pedagógica e da renúncia da individualidade. Só para finalizarmos, citamos, à título de exemplo, Jacques Rancière (2002), Paulo Freire (2011) e Sponville (2014) que ao nosso ver apresentam um horizonte de compreensão filosófico-pedagógico semelhante ao que viemos argumentando com Camus. No entanto, este virtual diálogo excede os nossos propósitos neste breve artigo.

³² CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*, p. 111.



REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. 2 ed. Trad. Heloysa de Lima dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. São Paulo: Vozes, 1993
- CAMUS, Albert. *A morte Feliz*. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: 1971.
- _____. *Discursos da Suécia*. Trad. Sousa Victorino. Lisboa: Livros do Brasil, sd.
- _____. *Núpcias, O verão*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Editora Nova Fronteira, sd.
- _____. *O Avesso e o direito*. 7ª ed. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2013.
- _____. *O estrangeiro*. 37ª ed. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Record, 2015.
- _____. *O mito de Sísifo*. 11ªed. Trad. Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Record, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Trad. Cecília Prada e Vera de Campos. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- HOOF, A. *From autothanasia to suicide*. New York: Routledge, 1990.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Edson Bini. Bauru, SP: EDIPRO, 2006.
- REIS, Alexandre. *História do Suicídio*. Belo Horizonte: Páginas Editora, 2020.
- SANTOS, B. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2014.
- SPONVILLE, ANDRÉ. *Pequeno Tratado das grandes virtudes*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMFmartinsfontes: 2014.
- _____. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.