
Sob(re) o tênue fio: filosofia e literatura

Glauco Corrêa da Cruz Bacic Fratric

Mestre em Letras – USP;
Professor em cursos de graduação – Uninove.
São Paulo – SP [Brasil]
fratric@telefonica.com.br

Paulo Roberto Pedrozo Rocha

Doutor em Filosofia – USP;
Pós-doutorando em Filosofia e Literatura do
Renascimento - PUC/SP;
Professor em cursos de graduação – Uninove.
São Paulo – SP [Brasil]
pauloroberto@uninove.br

A proximidade entre filosofia e literatura não é nova no pensamento europeu. Embora, à moda de Lukács, possam ser citados romances com “cunho filosófico”, numa espécie de despertar do sono “kantiano” da ingenuidade (Lukács, p.71) – “O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopéia” – foi no século XVIII que presenciou, sobretudo na França, a aparição dos mais significativos romances filosóficos.

Palavras-chave: Filosofia. Kantiano. Literatura. Lukács. Romance.

1 Introdução – Kafka: o absurdo nas formas e nos conteúdos

O período histórico mais remoto de que se tem registro, concernente à Grécia antiga, é conhecido por homérico, pois nele, segundo o poeta Homero (2000), deram-se as narrativas de seus dois épicos principais, *Ilíada* e *Odisséia*. Uma das características principais que vemos em suas epopéias é uma espécie de cenário circular em que há constante interação dos mortais com o mundo dos deuses e os fenômenos da natureza. Na *Odisséia*, por exemplo, Ulisses é mantido por mais de uma década em poder da ninfa Calypso em sua ilha, com o consentimento de Zeus e por exigência de Poseidon, o deus dos mares e dos rios. Com isso, quaisquer tentativas que Odisseu fizesse para regressar à sua terra natal, Ítaca, encontraria, na fúria do deus dos mares, uma barreira inexpugnável. O herói da *Odisséia* tem a seu favor a deusa Palas Atena que faz inúmeros esforços para garantir que seu regresso ao lar seja seguro.

No afã de buscarmos justificativas para o modus operandi dos personagens épicos, que se vêem profundamente interligados nesse círculo que contém os âmbitos da divindade, da natureza e do humano, fundamentamo-nos em Lukács (2000, p. 25), ao afirmar que, na epopéia,

[...] o mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles, nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo o fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e per-

feito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada.

Ao enveredarmos pelo caminho da busca dos elementos que compõem essa “circunferência fechada”, deparamo-nos, em muitas das passagens da narrativa épica, com deuses que se metamorfoseiam constantemente ora em forma de gente, ora de animais, ora de elementos da natureza e ora se preservam na sua forma original de acordo com seus anseios, o que lhes confere um caráter permanentemente presente no mundo grego. O agir do homem homérico, resultado da epopéia, é predominantemente pragmático: “[...] o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2000, p. 27).

Nos períodos da história helênica subsequentes, a começar pelo período que vem logo após o homérico – o arcaico – com o surgimento da filosofia, que “[...] é sempre um sintoma de cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre o eu e mundo [...]” (ibidem, p. 26), aquela circunferência ou círculo de ação, que envolve os deuses, humanos e natureza, começa a perder sua homogeneidade. Há então a necessidade de definir identidades próprias para o cosmos e seus elementos. Encerra-se aí o ciclo do período literário grego que inaugurou as origens das letras ocidentais.

Nos períodos que sucederam a epopéia, o contato constante dos gregos com os romanos fez com que uma nova classe etimológica heterogênea emergisse: a greco-latina. Se, antes, as línguas de

origem tanto helênica quanto latina possuíam suas etimologias, o que se pôde ver a partir de então foi o surgimento de muitos dos seus termos, resultado da junção de ambas, como a palavra *aer*, que originou a palavra “ar” em português. De origem grega, foi utilizada pelos romanos, tornando-se também uma palavra latina.

O que se presenciaria, por pouco mais de uma dezena de séculos, seria o domínio do império romano ocidental, cujo centro era Roma, sobre os povos periféricos. Graças à conduta do sistema imperial romano de não sobrepor violentamente seus valores aos dos povos subjugados, surge o termo *romanice*, primeiro para designar as vertentes dialetais neolatinas, que dariam origem às línguas derivadas do latim que conhecemos hoje, e, posteriormente, como alternativa ao gênero épico que narrava os grandes feitos imperiais. Assim, os povos periféricos do mapa imperial voltavam os olhos para suas culturas e narravam as aventuras dos seus heróis. Romances como *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes, no lado espanhol, que segundo Schüler (1989, p. 10) foi “[...] o primeiro romance de envergadura [...]”, e *A divina comédia* (ALIGHIERI, 1265-1321), do lado florentino, foram as primeiras grandes obras a surgir nas periferias romanas.

Nas obras que emergiram a partir de então, os heróis deixaram de ser descendentes diretos dos deuses, tornando-se indivíduos normais, com virtudes e defeitos. Nesse contexto, os deuses pararam de influir diretamente na vida das personagens, e o mundo exterior passou a ter limites bem definidos em relação ao interior do indivíduo. O “[...] sistema homogêneo de equilíbrio adequado [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 29) existente no espírito grego deu lugar à “[...] produtividade do espírito [...]” (ibidem, p. 30), à necessidade de trilharmos, “[...]

um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída” (ibidem p. 30).

O homem pós-epopéia desenvolveu a noção de individualidade e de separação das formas no campo literário. Nesse contexto, ele não se via mais como descendente e interlocutor dos deuses, pois Deus começa a se tornar ausente na mentalidade do romance. Nesse cenário, as angústias e questionamentos tornam-se parte integral da “produtividade do espírito”, e, conseqüentemente, o homem que só tinha respostas na Grécia homérica passa a ter mais dúvidas do que respostas, no gênero que emerge.

Estruturalmente falando, o novo gênero, conhecido em muitas línguas como romance, e como *novel*, em inglês, passou a apresentar novidades em relação aos gêneros que o precederam, tais como a epopéia, a tragédia e a comédia.

A voz da narrativa se diversificou, podendo ser a primeira ou a terceira pessoa. “O autor de uma narrativa enquadrada cria, por meio do público que apresenta e da figura fixada do narrador, uma perspectiva clara e limites fixos dentro dos quais terá agora que mover-se.” (KAYSER, 1976, p. 212) Logo, os “limites fixos”, que possibilitaram o desenvolvimento da narrativa, tornam-se explícitos. Esse é o caso de Dickens, em seus romances de crítica dicaz à Inglaterra em constante processo de industrialização, de Flaubert (1971), ao ir a fundo na monotonia conjugal vivenciada por *Madame Bovary* (1848) no interior francês, ou mesmo dos escritores russos como Dostoiévski, Tolstói e Turguêniev que, com tanta sensibilidade, descreveram o cenário russo pré-revolução de 1917.

Contudo, a partir do surgimento do romance conhecido como moderno, que começou a se desenvolver entre o fim do século XIX e início do XX, novas propostas foram necessárias para explicar o cenário absurdo que se desenhava no continente

européu. Foi um período riquíssimo, em termos históricos, porém nefasto em relação ao relacionamento humano.

Borges (1999, p. 525), ao tecer comentários acerca do mundo contemporâneo kafkiano, que se assemelha ao período moderno, diz que a vida de Franz Kafka inclui “[...] acontecimentos famosos: a primeira guerra européia, a invasão da Bélgica, as derrotas e as vitórias, o bloqueio dos impérios centrais pela frota britânica [...]”, entre outros de grande relevância para os rumos não só europeus, mas também mundiais.

Lukács propõe-se a escrever a teoria do romance como válvula de escape à brutalidade que se havia instaurado na Europa e, conseqüentemente, no mundo, por causa da guerra. Em um mundo permeado pelo absurdo dos genocídios e pela constante mudança nas delimitações geográficas que ocorriam no continente europeu, os sentidos de desorientação e de caos eram permanentes.

Nada mais plausível que o absurdo e a desorientação se transferissem para as artes como forma de manifestação. Com isso, “[...] os diversos movimentos modernistas, por exemplo, Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo, buscam, na re-elaboração radical da forma, uma maneira de refletir a essência da experiência moderna, aproximando-a do caos” (HEISE, 1995, p. 9).

Na literatura, o romance se propõe a abalar estruturas formais; nela, “[...] valoriza-se o irracional para, assim, colocar em evidência a verdadeira dimensão caótica da realidade” (ibidem, p. 10). Nesse contexto, Kafka, Joyce e Pirandello produzem um romance que entra em choque com as estruturas preestabelecidas no romance conhecido como tradicional. Como o objetivo de nosso artigo é abordar parte da obra kafkiana e sua noção de absurdo, nós nos ateremos ao autor da Boêmia.

Para que possamos entender o contexto dos escritos kafkianos que escolhemos como mote, ou seja, a da noção de absurdo, fazem-se necessárias algumas considerações acerca de seus enredos.

Em seu conto mais famoso, *A metamorfose*, escrito em 1912, seu protagonista, o caixeiro-viajante Gregor Samsa, acorda certa manhã e se vê transformado em um inseto monstruoso. Há traduções que apontam essa definição, mas existem as que consideram a tradução de *ungebeueren Ungeziefer* como uma barata. A partir daí, o protagonista depara com toda a transformação que se dá em seu organismo, suas sensações e reações à situação insólita que vivencia. Questiona-se sobre como fará para explicar à sua família e a seu chefe, que inclusive bate à porta de sua residência em busca de explicações sobre a ausência de tão conceituado funcionário naquele dia. Por fim, percebe que seus pais e irmã conseguem seguir a vida independentemente da ausência do filho, conferindo-lhe um caráter de alguém irreconhecível, estranho, um estrangeiro no próprio lar. Acerca dessa sensação de estranheza, Calasso (2006, p. 140) observa que “[...] Gregor Samsa é o mais irremediável dos estrangeiros, tornou-se irreconhecível em seu próprio quarto, não mais estrangeiro, mas biologicamente diverso [...]”. É como se o personagem, que até então possuía família e trabalho fixo, percebesse que quaisquer referências que tinha como indivíduo pertencente ao universo se transformassem em sensação de estrangeirismo não só humano, mas biológico. É “um inseto monstruoso” e desprezível aos olhos do mundo que o rodeia.

No romance *O processo*, de 1914, o bancário Josef K. é visitado certa manhã por oficiais de justiça que lhe apresentam uma acusação. Qual o crime? Desconhecido. Com isso, o protagonista passa toda a narrativa lutando para descobrir de que crime é acusado. Envereda por labirintos e

pilhas e mais pilhas de papeladas burocráticas em busca de explicações sobre sua acusação e morre sem saber seu teor.

Embora seu enredo divirja do romance citado, em *O castelo*, a sensação de absurdo é semelhante. Kafka o escreveu “[...] incompleto e sem final, em poucos meses de 1922 [...]” (CALASSO, 2006, p. 31). Seu protagonista é um agrimensor de nome K. que chega a uma aldeia tarde da noite, convidado pelas autoridades de seu castelo, para realizar tarefas de agrimensura. Luta durante toda a narrativa desse romance inconcluso para falar com as autoridades do castelo, representadas por inúmeros burocratas inacessíveis, para saber quais trabalhos terá de efetuar. Não obtém êxito.

Se traçarmos alguns paralelos formais entre a narrativas do conto e a dos dois romances, sem ambição de esgotarmos o assunto, pois sabemos da complexidade da obra kafkiana, poderemos apontar algumas semelhanças nos cenários, personagens, e tempo.

Percebemos, nas três obras selecionadas, a ausência de referência espacial. Em nenhuma delas, sabemos o nome do local em que os enredos ocorrem. Em *A metamorfose*, a narrativa ocorre em ambiente interno, enquanto em *O processo*, pelas características dos locais descritos, trata-se de uma cidade e, em *O castelo*, de uma aldeia com um castelo no centro. Com isso, o leque de opções interpretativas se expande. Como exemplo, há alguns estudiosos da obra kafkiana que percebem, nas descrições dos dois romances, traços de Praga, cidade natal do autor.

Os personagens são extremamente limitados no âmbito referencial. Enquanto no romance dito tradicional, sabemos seus nomes completos, suas origens, seus locais de nascimento, seu passado e sua profissão, caracterizando o que definimos na teoria literária como personagens redondos, em Kafka,

eles são totalmente planos, pois deles sabemos um mínimo de informações, muitas vezes uma inicial do sobrenome com o primeiro nome, e às vezes nem isso. Em *O castelo* (2000), é comum nos depararmos com personagens-tipo, dos quais só sabemos a ocupação. Como exemplo, podemos citar os ajudantes do protagonista K. e a dona do albergue. Essa ausência de subsídios para delimitar a personalidade do personagem é marcante, sobretudo em *O castelo*. Segundo Calasso (2006, p. 16), acerca do protagonista deste romance, “[...] comparado a qualquer outro personagem de romance, K. é pura potencialidade. Por isso suas feições não podem jamais ser descritas, direta ou indiretamente. Não sabemos sequer se tem ‘olhos escuros’ como Josef K., que é seu predecessor”. Com isso, o leque conjectural se expande para visualizar um protagonista do qual só se sabe a inicial do sobrenome e a profissão.

O aspecto temporal das narrativas introduz inícios que se assemelham aos dos contos de carochinha. “Certa manhã” e “tarde da noite” são o máximo no que se relaciona a referências temporais. Segundo Rosenfeld (1969, p. 229), “[...] Kafka, sem dúvida, aprendeu muito com os contos de carochinha [...]”, com a diferença de que, enquanto em tais contos a irrealidade é “acentuada”, em Kafka o “era uma vez” é substituído pelo “é”, dadas as abordagens de sua obra.

Se voltarmos a Lukács (1965, p. 86) para buscar uma explicação para a sobreposição do romance sobre a epopéia, podemos afirmar que “[...] o romance é a forma da virilidade madura: seu escritor perdeu a radiante crença juvenil de toda a poesia [...]”. Se estendemos essas palavras de Lukács ao universo contemporâneo de Kafka, poderemos tirar algumas conclusões que expliquem essa perda da “radiante crença juvenil” sob duas perspectivas: a familiar e a contemporânea.

No âmbito familiar, Kafka provinha de uma família de origem judaica que se formou no interior da Boêmia e migrou para a capital, Praga, no afã de prosperar socioeconomicamente. Para isso, renegou parte de suas raízes ao absorver o alemão, língua oficial do império austro-húngaro ao qual a Boêmia estava então subordinada, e buscou integrar-se à sociedade cristã praguense que representava a elite. Com isso, o aspecto litúrgico, muito marcante na cultura judaica, e línguas como o iídiche, falado pelos judeus do leste europeu, e o tcheco, falado pelo povo da Boêmia, foram relegados a um segundo plano. Logo, a formação educacional e profissional de Franz Kafka deu-se nesse cenário.

No que se refere ao mundo externo, o período de vida de Kafka entre 1883 e 1924 foi marcado por profundas mudanças no cenário europeu e, conseqüentemente, mundial. Grandes impérios chegavam a seu fim com a *belle époque*, e uma primeira grande guerra mundial ocorreu durante esse período.

Tendo vivido em um mundo cujo dinamismo das mudanças era avassalador e, ao mesmo tempo, desprovido de humanismo, vide a grande guerra que se sucedera e a flutuação territorial que as antigas províncias imperiais sofriam, ora pertencendo a um império, ora a outro, nada mais natural que um autor perder a crença em algo maior que pudesse resgatá-lo do caos.

Assim, o final feliz está ausente nos escritos kafkianos aqui comentados, pois não há o que celebrar, nem senso de justiça para corrigir o que está errado. Com isso, o leitor que anseia por soluções e explicações ao ler *A metamorfose* (1998), *O processo* (2005) e *O castelo* (2000), perceberá que o absurdo torna-se natural nos escritos do autor, e que se a situação está ruim, tenderá a piorar. O círculo que contempla a natureza, as divindades e os seres

humanos nos épicos torna-se ausente no romance tradicional e, conseqüentemente, no moderno. A diferença é que no moderno se somam “o caos”, mencionado por Lukács, o insólito e o absurdo, que permeiam a obra de um dos seus maiores expoentes: Franz Kafka.

2 “Confessar que fomos superados pela vida...”

“Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia.” (CAMUS, 2004, p. 17). Com essas palavras, o franco-argelino Albert Camus abre seu ensaio intitulado *O mito de Sísifo*, quem sabe uma das obras mais significativas situada no tênue fio que separa a filosofia da literatura entre os europeus da primeira metade do século passado.

A proximidade entre filosofia e literatura não é nova no pensamento europeu. Embora, à moda de Lukács, possam ser citados romances com “cunho filosófico”, numa espécie de despertar do sono “kantiano” da ingenuidade (LUKÁCS, 2000, p. 71) – “O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopéia [...]” – foi no século XVIII que se presenciou, sobretudo na França, a aparição dos mais significativos romances filosóficos.

O leitor da filosofia irá recorrer, em primeiro plano, aos escritos dos iluministas franceses, tais como Jean-Jacques Rousseau (embora, tão frequentemente tratado como francês, era, na verdade, suíço de nascimento) com o seu *Júlia ou a Nova Heloísa* ou até mesmo Voltaire (este, sim, um verdadeiro “barão” francês), em contos como o Ingênuo, ou o clássico *Ligações perigosas*, de Choderlos de

Laclos, que, escrito em 1782, retrata a ante-sala da Revolução Francesa, revelando, de forma ora divertida, ora irônica, um tratado de Filosofia Política no que se refere ao pensamento iluminista sobre as relações de classe e poder, temas tão caros aos filósofos de todos os tempos.

Portanto, quando nos dispomos a analisar o papel filosófico da literatura no século XX, é preciso considerar seu passado, aqui apenas brevemente referenciado, mas, com certeza, eivado de características capazes de dar uma verdadeira identidade ao gênero chamado romance filosófico.

Camus é um romancista. Nessa condição, ele vive um dilema com a corrente existencialista tão em voga na metade do século XX. Para os existencialistas, entre os quais se destaca Jean-Paul Sartre, a literatura não deve ser considerada mera forma de entretenimento, mas precisa ser engajada. Nesse contexto, era preciso dizer que o literato é, antes de tudo, um inconformado. Vale lembrar que boa parte dos existencialistas de então havia vivido a experiência da Segunda Guerra Mundial e, no seu término, estavam entre a indignação trazida pelos horrores da guerra e a esperança prefigurada pelo socialismo do tipo soviético¹.

Contudo, será num ensaio, e não em um romance, que Camus irá elaborar o que poderíamos chamar de “DNA” do novo romance filosófico. *O mito de Sísifo* se impõe como um instrumento de reflexão representando um gênero literário – o dos ensaios – consagrado na literatura francesa desde Michel de Montaigne no século XVI. Importante lembrar que o ensaio é mais do que mera variação dos tratados filosóficos, é, no dizer do crítico Manuel da Costa Pinto, uma espécie de “[...] percepção do real”. (1998, p. 23).

Sobre a literatura camusiana podemos notar algumas características singulares. Há que se recorrer novamente à crítica:

Cada obra de Camus é um retorno a si mesmo. . . Já na introdução de *O Homem Revoltado*, quando Camus diz que ‘este ensaio se propõe a prosseguir, diante do assassinato da revolta, uma reflexão começada em torno do suicídio e da noção de absurdo’, a referência a *O Mito de Sísifo* (livro de 1942) indica até que ponto o desenvolvimento de suas idéias sobre a revolta é uma variação sobre um motivo já frequentado pelo próprio Camus e que faz da principal referência de *O Homem Revoltado*, uma auto-referência. (PINTO, 1998, p. 20).

O mito de Sísifo é um livro de 1942. Nessa época, Camus já se distanciava gradativamente do existencialismo, corrente a que, em sua opinião, nunca havia pertencido. Para ele, não fazia sentido exigir da literatura uma posição sempre militante. Esse comportamento sugeria a Camus uma espécie de mascaramento da realidade, pois via uma explícita intenção dos pares do existencialismo em defender as atrocidades cometidas pelo regime soviético. Para o escritor, a obrigatoriedade do engajamento implicaria, necessariamente, um desvirtuar da tarefa principal da literatura: revelar a alma humana.

Daí as primeiras impressões colhidas no *O Mito de Sísifo*: “Começar a pensar é começar a ser atormentado. . . matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos.” (CAMUS, 2004, p. 20). Em vez de uma confissão militante, impõe-se uma decepção, um gesto que

implica desapontar-se com o mundo. Será o que passaremos aqui a denominar “noção do absurdo”.

Ao propor a noção de absurdo, Camus passa quase que inexoravelmente a expor, no *O Mito de Sísifo*, o tema de seu ensaio. Para ele, o tema de seu livro era “[...] essa relação entre o absurdo e o suicídio, a medida exata em que o suicídio é uma solução para o absurdo.” (CAMUS, 2004, p. 20). A princípio, os leitores de Camus poderiam supor que de sua escrita iria advir uma solução para a noção de absurdo, mesmo que fosse limite e que constatasse que a vida não valeria a pena. Essa expectativa, na verdade, é frustrada.

É preciso mais uma vez lembrar que o contexto em que Camus estava inserido ansiava por respostas. Além disso, o escritor fazia questão de não tê-las em uma afronta aos pretensos senhores da razão. Camus conheceu o filósofo Jean-Paul Sartre durante a II Guerra Mundial, fato este que marcaria seu pensamento e a relação de sua obra com a filosofia.

A relação Sartre-Camus começou, para Camus, em 1938, e, para Sartre, em 1942, com a entusiasmada descoberta recíproca de seus primeiros livros, seguida da imediata amizade em 1943, quando os dois se conheceram... Os dois eram intelectuais-ativistas trilhando caminhos paralelos – Camus como editor do *Combat*, jornal da Resistência que se tornara um diário de Paris; Sartre como criador e diretor do que imediatamente se tornou o mais importante veículo político e cultural da França, *Les Temps Modernes*. (ARONSON, 2004, p. 13).

O início dessa amizade entre Camus e Sartre só não é mais importante do que o seu final. Divididos pela diferença no posicionamento político

de sua época e porque viam na arte, de um modo geral, e na literatura, de uma maneira particular, finalidades diversas, Camus e Sartre se separaram em um dos poucos casos em que o fim de uma amizade ocupou as páginas dos jornais seculares.

Como parte daquilo que argumentávamos, Camus não oferece respostas. O próprio fim da amizade forçou as pessoas a escolher entre o rígido realismo dialético de Sartre e a recusa quase niilista proposta por Camus. O pano de fundo era a adesão ou não ao comunismo do tipo soviético como resposta aos anseios e à sensação de vazio provocada pela II Guerra. No realismo sartriano, havia uma saída: a prevalência dos operários, ainda que intelectualizados. Em Camus, um ponto de interrogação preenchia os espaços ocupados pela certeza comunista. Nesse sentido, Camus (2004, p. 26) assinalava: “[...] o método aqui definido confessa a sensação de que todo conhecimento verdadeiro é impossível. Só se pode enumerar as aparências e apresentar o ambiente.”

No entanto, uma questão se impõe: o que é exatamente essa “noção de absurdo”, tão instigante na natureza humana e tão incômoda para Camus? Primeiro é preciso uma distinção fundamental. O sentimento do absurdo não é o mesmo que a noção de absurdo, isso porque em toda parte experimentamos esse tipo de sentimento. Uma simples revolta com as condições do cotidiano, uma tristeza repentina, causada pelo reencontro de alguém que muito nos marcou no passado e agora está ausente. Enfim, essa sensação pertence, por assim dizer, ao vulgo.

Já a noção de absurdo é um passo a mais. Sua definição ontológica – para usar uma terminação aristotélica evocada por Camus no *O Mito de Sísifo* – tem como foco as conseqüências advindas da sensação do absurdo. É quando o homem, confrontado pelo *nonsense* da própria existência, questiona se o ato de viver é digno de sua natureza.

O que me interessa, repito, não são tanto as descobertas absurdas. São suas consequências. Se estamos certos destes fatos, o que será preciso concluir, até onde chegar para não eludir nada? Será preciso morrer voluntariamente, ou pode-se ter esperança apesar de tudo? Antes é necessário efetuar o mesmo levantamento rápido no plano da inteligência. (CAMUS, 2004, p. 30).

A partir daí, Camus acentua o caráter cáustico de sua análise. Para ele, “[. . .] se fosse preciso escrever a única história significativa do pensamento humano, deveria ser a de seus arrependimentos sucessivos e de suas impotências” (CAMUS, 2004, p. 32). Surge, enfim, o romancista trágico – uso o termo trágico no registro da tragédia como gênero literário, e não pela comum adjetivação a que estamos habituados – capaz de ver a nulidade dos esforços humanos tentando dar sentido a uma existência que, em si, por definição, é desprovida dos sentidos. Afinal, Sísifo está sempre na base da montanha, sua alegria consiste nisso.

Se a obra de Camus fosse uma composição musical, talvez pudéssemos caracterizá-la como um “réquiem”. Sem dúvida um “réquiem” como Mozart uma vez propôs. Como se sabe, os “réquiem” eram compostos para o funeral de alguém. Mozart o fez, sob encomenda, a um rico comerciante, mas na verdade era na sua própria morte que pensava.

Nessa perspectiva, o Mito de Sísifo pode-se referir à morte das esperanças de Camus em fatos tão ilustrativos quanto significativos da história francesa da primeira metade do século XX. Muitas tinham sido as esperanças depositadas no Partido Comunista do pós-guerra. A própria Resistência – que para muitos historiadores foi mais romanceada pelos franceses do que seria capaz de atestar a rea-

lidade – havia proposto isso. No fim, as atrocidades do regime soviético, suas alianças iniciais com Hitler e seus métodos similares a todo regime totalitário central acabaram por apagar a chama de esperança acesa pelo comunismo. Camus estava entre aqueles que sopraram, ou viram soprar, essa chama.

No entanto, há uma alegria a ser notada. Sísifo, o mito grego condenado ao eterno trabalho de rolar a pedra de sua condenação morro acima e depois buscá-la ladeira abaixo, era portador de uma certeza que poderíamos chamar de “alegre”, caso essa palavra não ofenda o espírito da obra: ele é dono de seu destino. Não deve seu futuro aos deuses. Seu futuro é o mesmo que seu passado. Confunde-se com o presente:

Toda a alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é a sua casa. Da mesma forma, o homem absurdo manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento. . . se há um destino pessoal, não há um destino superior ou ao menos só há um, que ele julga fatal e desprezível. De resto, sabe que é dono de seus dias. (CAMUS, 2004, p. 140-141).

Libertar-se de seus ídolos. Essa talvez fosse a consequência positiva da noção de absurdo. Na verdade, Camus apresenta Sísifo como um herói do absurdo cujo desprezo pelos deuses, ódio à morte e paixão pela vida fizeram que fosse supliciado ao castigo eterno. No entanto, não importa: sua resistência abriu o caminho a uma felicidade diferente. Camus observa:

A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis. O erro seria dizer que a felicidade nasce neces-

sariamente da descoberta absurda. Às vezes ocorre também que o sentimento do absurdo nasce da felicidade. ‘Creio que está tudo bem’, diz Édipo, e esta frase é maldita. Ressoa no universo feroz e limitado do homem e ensina que nem tudo foi experimentado até o fim. Ela expulsa deste mundo um deus que havia entrado nele com a insatisfação e o gosto pelas dores inúteis. Faz do destino um assunto humano, que deve ser acertado entre os homens. (2004, p. 140).

É impossível ler essas passagens de Camus sem uma nova referência a Lukács. Quando ainda na análise do rito de passagem entre a epopéia e o romance moderno declara suas diferenças, em certo momento conclui: “[...] o romance é a epopeia de um mundo abandonado por deus [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 89). Esse abandono, no entanto, não é lamentado, não é a expressão de um sofrimento, uma perda, mas necessário. É preciso que o homem seja abandonado por Deus – ou pelos deuses, como quer Camus – para que ele venha de fato a ser homem, venha merecer a alcunha de “moderno”.

Por fim, não poderíamos encerrar essas anotações sobre Camus sem a necessária referência ao artigo “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”, publicado por ele em 1943² na revista *L'Arbalète*. Nele, Camus assinala o saudável hábito que todo leitor deve ter em não se contentar com uma única leitura, pois sua repetição garantiria maior inteligibilidade. No entanto, até mesmo nas obras de Kafka essa prática se mostra insuficiente.

Camus declara que Kafka é um autor e um símbolo e como tal carrega em si grande enigma. Não há nada que possa explicitar mais a noção de absurdo do que o expresso por Kafka (2005) em *O*

processo, lembrado por Camus. Nele, o personagem Joseph K. aceita (como vimos em análise anterior) passivamente sua condenação. Isso intriga Camus:

Por um paradoxo singular, embora evidente, quanto mais extraordinárias forem as aventuras do personagem, mais perceptível será a naturalidade do relato: ela é proporcional à distância que se pode sentir entre a estranheza da vida de um homem e a simplicidade com que esse homem a aceita. Parece que esta é a naturalidade de Kafka. (CAMUS, 2004, p. 146).

De maneira paradoxal, Camus rejeita a ideia, comum em seu tempo, de que a obra de Kafka, como um grito desesperado, deixa o homem sem recurso nenhum. Camus vê nesse grito a possibilidade de seu inverso, ou seja, nutrir a existência humana de esperanças. No entanto, são esperanças tão novas e alentadoras que causam espécie e espanto:

[...] é singular, em todo caso, que obras de inspiração afim, como as de Kafka, Kierkegaard ou Chestov, ou seja, as dos romancistas e filósofos existenciais, voltadas totalmente para o absurdo e suas consequências, desemboquem afinal num imenso grito de esperança. (CAMUS, 2004, p. 154).

3 E para silenciar

Para silenciar as reflexões aqui contidas – o silêncio é, para Camus, o sinal de que o absurdo se instaura –, uma vez que concluí-las seria demasiado pretensioso, seguimos o exemplo de Camus e evocamos, com a eloquência da tra-

gédia grega, nascedouro do romance moderno, as palavras do Corifeu que, na peça de Sófocles (2007), *Édipo Rei*, talvez apresente a melhor síntese do que se quis ou não dizer sobre o tênue fio que liga a filosofia com a literatura:

Habitantes de Tebas, minha Pátria!
Vede este Édipo, que decifrou os famosos enigmas! Deste homem, tão poderoso, quem não sentirá inveja? No entanto, em que torrente de desgraças se precipitou! Assim, não consideremos feliz nenhum ser humano, enquanto ele não tiver atingido, sem sofrer os golpes da fatalidade, o termo de sua vida. (SÓFOCLES, 2007, p. 54).

O grito de esperança é silencioso. O que atrita o homem comum se torna natural. A busca continua a mesma. . . , tudo parece voltar ao princípio, pois “[. . .] só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia”. (CAMUS, 2004, p. 17).

Under (on) the tennors thread:

Philosophy and literature

The idea that philosophy and literature are closely related is not new in the European way of thinking. Although novels with “philosophical orientation” may be pointed out if based on Lukács’ perspective, in a sort of awakening from Kant’s sleep of naivety (Lukács, p. 71) – “The novel is the form of mature virility, its author has lost the poet’s radiant youthful faith” – it was the eighteenth century which brought up the most significant philosophical novels.

Key words: Kant. Literature. Lukács.
Novel. Philosophy.

Notas

- 1 Para saber mais sobre esse assunto ver Sartre, *O que é literatura* (1993).
- 2 Este texto está publicado como anexo na edição brasileira de *O mito de Sísifo* (2004).

Referências

- ARONSON, R. *Camus & Sartre: o polêmico fim de uma amizade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BORGES, J. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. v. 4. São Paulo: Globo, 1999.
- CALASSO, R. K. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- HEISE, E. Estilo / estilos da literatura alemã do século XX. In: RÖHL, R. (Org.). *A expressão da modernidade no século XX*. São Paulo: FFLCH-USP, 1995.
- HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Ars Poetica; EDUSP, 2000.
- KAFKA, F. *A metamorfose e um artista da fome*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.
- _____. *Diários*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Coimbra: Armênio Amado, Editor, Sucessor, 1976.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

_____. *Ensaio sobre literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

PINTO, M. C. da. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

ROSENFELD, A. *Kafka e kafkianos*. Texto, contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, v. 7).

_____. *Reflexões sobre o romance moderno*. Texto, contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, v. 7).

SARTRE, J.-P. *O que é literatura*. São Paulo: Ática, 1993.

SCHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

recebido em ago. 2009 / aprovado em set. 2009

Para referenciar este texto:

FRATRIC, G. C. DA C. B.; ROCHA, P. R. P. Sob(re) o tênue fio: filosofia e literatura. *Dialogia*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 35-46, 2009.