

A ESTÉTICA DA CULPA E A SOMBRA DA TRADIÇÃO

Notas para a análise de *A queda*, de Albert Camus

Raphael Luiz de Araújo¹

RESUMO

Este texto pretende fazer uma introdução ao livro *A queda*, de Albert Camus, levando em conta considerações suscitadas por Jacqueline Lévi-Valensi e Anne Coudreuse, duas especialistas da obra. Escrita nos primeiros anos do pós-guerra, *A queda* se constitui como um monólogo híbrido que se subdivide em encenações teatrais, anedotas romanescas e máximas moralizantes. Essa estrutura adéqua-se inteiramente à concepção ideológica da obra, que busca questionar os discursos tradicionais, revelando a decadência do sentido atribuído à linguagem. A derrocada dos valores humanos reflete-se no protagonista por meio da sua hipocrisia — oscilante entre maldade e culpabilidade — que o leva a dividir-se em confissões duplas, pois também são acusações. Indiretamente, tal postura remete-se ao intertexto baudelairiano, que por meio do conceito do riso, é capaz de sintetizar essa denúncia ao julgamento universal.

PALAVRAS-CHAVE: *Albert Camus, A queda, Charles Baudelaire, riso.*

ABSTRACT

This text intends to do an introduction to the Albert Camus' *The fall*, counting on the considerations that Jacqueline Lévi-Valensi and Anne Coudreuse, two specialists in this title, have brought up. Written in the post-war first years, *The Fall* is a hybrid monologue subdivided into theater's mise en scene, romantic anecdotes and moral maxims. This structure is completely appropriate to its ideological propose of critic that searches to contest the traditional discourses, showing the decadence of the language's sense. The human value's crisis reflect in the protagonist by his hypocrisy — oscillating between badness and culpability — that makes him to divide himself in double confessions that are also accusations. Indirectly, this posture refer to the baudelairian's intertext that, through his laugh's concept, is able to do a universal judgment denounce synthesis.

KEYWORDS: *Albert Camus, The fall, Charles Baudelaire, laugh.*

Introdução: construir a partir de ruínas

Segundo Adorno, em seu texto “A educação após Auschwitz”, o homem do pós-guerra vivenciou um processo histórico que criou um coletivo sem resistência, passivo ao realismo determinado pela manipulação da autoridade. O indivíduo desse período estaria desprovido de emoções e de autonomia reflexiva, constituindo-se como *consciência coisificada* — parte de uma massa amorfa e indiferente.

Essa indiferença se faz risco iminente de um retorno ao terror dos campos de concentração, pois é a essência do silêncio daquele que ignora as injustiças para se poupar e proteger seus interesses individuais. Diante disso, cabe ao esclarecimento levar o homem a uma autorreflexão, não só para perceber sua frieza, mas também para notar as razões que a

¹Estudante de Letras com habilitação em francês e português pela USP. Atualmente, faz iniciação científica como bolsista da Fapesp, pesquisando a relação entre Charles Baudelaire e Albert Camus.

geraram: “É necessário, porém, contrapor-se à ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias.” (ADORNO, 1995, p. 121).

Seguindo esse caminho, no seu discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1957, Albert Camus (1913-1960) revelou que acreditava no ato de escrever como uma nova legitimidade, capaz de resistir às contradições do seu tempo. Afirmava que a arte deveria ser um meio de conviver com os homens e expor ao mundo um reflexo dos “sofrimentos e das alegrias comuns”. Naquele momento, diferentemente das gerações anteriores, a função do artista não era a de construir um novo mundo, mas impedir que o seu se desintegrasse.

Dentre as obras desse escritor, *A queda (La chute)* é uma das que revelam bem essa legitimidade que restabelece um mundo a partir de suas negações. Consciente de que a história está corrompida e os valores humanos estão em baixa, Camus cria um caleidoscópio polifônico e estrutural onde forma e ideologia se complementam para criticar as bases frágeis de um mundo decadente. O homem moderno faz uso de sua hipocrisia para revelar, por meio de uma subversão dos discursos tradicionais, a falta de sentido da linguagem.

No que concerne à definição da estrutura responsável por uma atmosfera que seria ao mesmo tempo “vertiginosa” e “calculada”, em 1956, Camus qualifica *A queda* como *récit*². Porém, em 1959, diante do questionamento sobre a relação dessa obra com o *Nouveau Roman*, ele a descreve de outra maneira, relevando os mecanismos que utilizou na sua composição e evitando uma definição que a reduzisse a um único gênero:

Utilizei uma técnica do teatro (o monólogo dramático e o diálogo implícito) para descrever um artista trágico. Adaptei a forma ao conteúdo. E isso foi tudo³.

Dentro dessa estrutura amorfa, o protagonista tem liberdade para elaborar sua estratégia discursiva, ora apontando para seu interlocutor, ora descrevendo seu passado. No entanto, ainda que ao longo da narrativa o leitor passe a ter conhecimento desse personagem e de suas características, ele se mantém ambíguo e indefinido, em constante fuga⁴, enquanto a sedução do seu discurso, alimentada pelas digressões das anedotas, leva seu interlocutor a um autorreconhecimento culposos.

Esse interlocutor não tem voz explícita ao longo da narrativa em oposição ao protagonista da obra que domina todo o discurso, indicando a falta de consciência que permeia seu tempo. Em contraste com um ataque verbal multifacetado do advogado, o silêncio apresenta um referente para um caráter ausente, evidenciando a inocência perdida pela modernidade.

² LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *La chute d'Albert Camus*. p. 39.

³ Entrevistas publicadas na *Venture Review*, printemps-été 1960, reproduzidos em *Essais d'Albert Camus*, Gallimard, “La Pléiade”, p. 1927. Citado por COUDREUSE, Anne. In: *Prémiers leçons sur La Chute d'Albert Camus*. p.34. Os trechos críticos citados que não apresentam referência bibliográfica em português foram traduzidos por mim.

⁴ O conceito de ‘fuga’ para interpretar o comportamento do protagonista de *A queda* pode ser visto em BLANCHOT, Maurice. “La confession dédaigneuse”. In: LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *La critique de notre temps et Camus*.

Para uma reflexão mais aprofundada sobre esse discurso composto por negações, consideramos necessário recorrer ao estudo da obra de Charles Baudelaire. Uma das constantes baudelairianas, que consiste em construir um discurso que inverte o Ideal, em relação às propostas estéticas do Belo serve para interpretar a subversão teimosa do protagonista da obra em relação aos discursos da tradição. O eu baudelairiano e o protagonista de *A queda* compartilham contradições que dificultam uma solução para o absurdo de suas consciências, deixando como manifestação apenas uma ironia melancólica.

Partindo para a ironia como tema comum às duas vezes, é possível ver no riso, central em *A queda*, e de tal importância para Baudelaire, que dedicou um ensaio só para o conceito (“A essência do riso”), uma imagem que sintetiza a decadência do homem moderno. Trata-se do eco de um conceito mapeado por Baudelaire, que, criticamente, previa o desenvolvimento do tema do absurdo em meio aos conflitos humanos do século XX.

A conjugação da estrutura com uma ideologia marcada pela sombra baudelairiana é a constante que divide o presente texto em dois caminhos, apresentando os primeiros passos de uma pesquisa que está longe de ser esgotada. A primeira parte consiste numa descrição sintética das estratégias de discurso presentes na narrativa para envolver o leitor e guiá-lo a uma leitura passional. A segunda apresenta a aproximação da crítica entre alguns conceitos de Baudelaire e a ideologia de Clarence, desembocando na cena do riso para projetar uma interpretação hermenêutica sobre o sentido da culpabilidade universal em *A queda*.

1. As subestruturas do monólogo: o teatro, o romance e as máximas

1.1 Um monólogo dramático

A queda teve seus primeiros esboços por volta de 1947, segundo acusam algumas anotações presentes nos cadernos do escritor (*Carnets II e III*)⁵. A princípio, fazia parte do conjunto de novelas que iria compor *O exílio e o reino* e tinha como título *O último julgamento (Le jugement dernier)*. Após percorrer mais quatro títulos e atravessar alguns anos cruciais da vida de Camus, o livro é lançado em 1956.

O período de sua composição abrange uma etapa de maior imersão do escritor na vida teatral, o que se pode ver na adaptação de *Réquiem por uma freira*, de William Faulkner, ou na preparação de *Os possessos*, de Dostoievski (embora ambas as peças só sejam encenadas em 1956 e 1959, respectivamente). Também o processo de independência da Argélia e o lançamento de *O homem revoltado*, um dos motivos da ruptura de Camus com Jean-Paul Sartre, são fatos marcantes desse período.

Evidenciando sua originalidade estrutural como um texto híbrido, essa obra conjuga a intensidade da temporalidade dramática aos efeitos da duração romanesca⁶. Faz uso dos

⁵“*Carnets II* (janeiro de 1942 a março de 1951) e *Carnets III* (março de 1951 a dezembro de 1959) são muito ricos em notas e apontamentos que serão retomados em *A queda*, seja diretamente, seja parcialmente alterados.” LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *La chute d’Albert Camus*. p. 164.

⁶ COUDREUSE, Anne. *Premiers leçons sur La chute d’Albert Camus*. pp.36 e 37.

efeitos da duração dramática para as cenas importantes, sem renunciar a potencialidade da duração romanesca para seus devaneios e digressões. As pequenas histórias seduzem o leitor, o monólogo dramático fala-lhe diretamente e as frases de efeito indicam uma nova ‘moral’ para o seu tempo. Forma-se adapta ao conteúdo, evidenciado que nessa hibridiz estrutural, porém, a mensagem ideológica está em harmonia com sua manifestação estética.

O primeiro aspecto nítido que aproxima *A queda* do teatro é seu caráter de monólogo dramático, como defendeu o próprio Camus. Por outro lado, em algumas passagens da obra, no momento da enunciação, Clamence questiona seu interlocutor/leitor diretamente, pede-lhe breves favores ou aponta para objetos e imagens presentes no ‘cenário’. Essa representação da ação como concomitante ao tempo da narração leva o leitor a participar do desenvolvimento do monólogo, como se interagisse com uma encenação:

Veria algum inconveniente, meu caro compatriota, em sairmos para dar uma caminhada pela cidade? Obrigado⁷.

O discurso de Clamence faz com que o outro compartilhe de suas experiências e se identifique com sua condição atual — cabe mencionar que algumas características do interlocutor o aproximam do protagonista, como o fato de ambos serem burgueses de 40 anos. Ele aproxima seu “caro compatriota” da ironia e do seu desconforto, mesmo que esse ainda não possa compreendê-los inteiramente (função que as anedotas buscarão preencher, como veremos adiante). A esse estado de não-compreensão, Clamence acumula desafios intelectuais nos quais buscará estar sempre um passo à frente do outro, mostrando maior conhecimento e experiência:

A propósito, queira abrir esse armário, por favor. Este quadro, sim, olhe para ele. Não o reconhece? São Os juízes íntegros. Não está espantado? Sua cultura teria lacunas, então?⁸.

Por meio da própria ação presencial no ato da enunciação, Clamence leva seu interlocutor a fazer suas próprias descobertas, como forma de prova de suas argumentações. A presença do quadro dos *Juízes íntegros*, ao retomar o quadrado vazio no bar *México City*, leva o leitor/interlocutor a um reconhecimento, configurando-se como metáfora para o momento de tomada de consciência culposa.

Sempre colada ao interlocutor, a figura do leitor participa dessa concomitância entre ação e narração e entra em um estado paradoxal, pois se divide entre sua realidade e a proposta pela ficção — identifica-se consigo mesmo, com Clamence e com seu interlocutor. É desse estado ambíguo que ele irá projetar sua interpretação. Sem ele não haveria a confissão de Clamence, pois ela existe para produzir um efeito, que é fazer com que o outro se confesse por sua vez. Como duplo de Clamence, a instância do interlocutor/leitor é responsável pela existência do discurso do advogado, levando-lhe a realizar sua encenação

⁷ CAMUS, Albert. *A queda*. p.32.

⁸ *Idem*. p.88.

teatral que, além de fazê-lo multiplicar-se em argumentos e anedotas, percorre os seus *eus* de outrora.

1.2 Anedotas hermenêuticas

*Metade da arte narrativa está em evitar explicações*⁹

Clarence conta suas anedotas para reconstituir seu passado problemático. Elas guiam o interlocutor/leitor pelo tempo do enunciado, pólo oposto ao da enunciação em que ele se encontra quando do primeiro contato com o protagonista. Levam o outro a uma oscilação entre a interpretação de um ensinamento provindo de uma experiência e sua imediata aplicação na prática, visto que Clarence não lhe dá tempo de refletir sobre suas anedotas. Pelo contrário, sua necessidade de ser compreendido faz com que ele confira constantemente se o outro o acompanha.

Segundo Coudreuse¹⁰, essas anedotas digressivas fazem parte de uma busca ainda mais essencial: simbolizam a procura pela formação de um sentido fechado que é constantemente negado pelo seu discurso. Propõem, assim, uma função hermenêutica, que leva o interlocutor/leitor, numa reflexão pessoal, a ligar as anedotas para atribuir um sentido ao que o protagonista lhe diz. Ironicamente, Clarence frustra seu leitor e não revela um sentido estritamente lógico para o seu discurso.

Embora insuficientes para as ambições do interlocutor, as anedotas ilustram as propostas do protagonista, um desenho que confirma suas encenações e aforismos. São a representação pura de suas personagens — e até ele mesmo como personagem de sua própria criação — em suas ações em si, permitindo uma tentativa de solucionar os questionamentos filosóficos que surgem ao longo da narrativa. Como no início do segundo capítulo, quando Clarence defende que ter autoestima e consciência tranquila é a base para os bons impulsos dos homens:

Pelo contrário, privar os homens desses impulsos é transformá-los em cães raivosos. Quantos crimes cometidos simplesmente porque seu autor não podia suportar o fato de estar errado! Conheci, em outros tempos, um industrial que tinha uma mulher perfeita, admirada por todos e que, no entanto, ele traía. Esse homem ficava literalmente raivoso ao se descobrir culpado, na impossibilidade de receber, ou de passar a si próprio, uma certidão de virtude. Quanto mais a mulher se mostrava perfeita, mais ele enraivecia. Que pensa que fez então? Parou de enganá-la? Não. Matou-a. Foi desse modo que travei conhecimento com ele¹¹.

Para defender uma afirmação, é exposto um acontecimento que se constitui como prova empírica de que “crimes [são] cometidos simplesmente porque seu autor não podia

⁹ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In : *Magia e técnica, arte e política*. p.203.

¹⁰ “Entre digression et séduction, la fonction des anedoctes”. In : COUDREUSE, Anne. *Premières leçons sur La chute d’Albert Camus*. p.43-47.

¹¹ CAMUS, Albert. *A queda*. p.15.

suportar o fato de estar errado”. Clarence não comprova seus argumentos de maneira concreta, nem científica, ele os sustenta da mesma forma que os elabora: pelo seu discurso. Além do trabalho retórico na construção das argumentações, que toma ironicamente casos graves, como o assassinato, ele joga com a curiosidade do seu interlocutor, pois enquanto relata suas anedotas, retarda suas confissões explícitas.

Esse recurso de contar anedotas revela que, embora Clarence anuncie constantemente seu pertencimento a uma época da informação, ele se opõe a um tempo em que “as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1985. p.198). Revela, indiretamente, uma valorização de uma prática hermenêutica que o homem moderno tem perdido, como defende Walter Benjamin em “O narrador”: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (1985, p.203).

Não obstante, Clarence também está preso à tradição pelo fato de narrar suas histórias oralmente ao seu interlocutor, em encontros casuais, atribuindo um caráter fictício ao que relata. Prova desse aspecto de faz-de-conta, próprio da oralidade de uma narrativa presa a uma tradição decadente na era moderna, está no último capítulo, quando Clarence assume que suas histórias poderiam ser mentiras. Ao invés de apresentar falta de credibilidade, a mentira é benéfica, pois ilustra, por meio da linguagem, cada detalhe de um homem em que experiência e ficção se conjugam para representar seu caráter:

As mentiras não conduzem finalmente ao caminho da verdade? E minhas histórias, verdadeiras ou falsas, não tendem todas para o mesmo fim, não têm o mesmo sentido? Que importa, então, que sejam verdadeiras ou falsas se, em ambos os casos, são representativas do que fui e do que sou? Pode-se, às vezes, ver mais claro em quem mente do que em quem fala a verdade. A verdade, como a luz, cega. A mentira, ao contrário, é um belo crepúsculo, que valoriza cada objeto¹².

1.3 O auge da persuasão: a máxima moralizante

Recorrente na narrativa de Clarence, as máximas “moralizantes” aparecem para impor afirmações numa era em que não existem verdades:

Vou contar-lhe um grande segredo, meu caro. Não espere pelo Juízo Final. Ele se realiza todos os dias¹³.

Usadas para ironizar e subverter valores e conceitos da tradição, tais frases curtas são o ápice do ato persuasivo de Clarence, pois são nelas que ele expõe a moral que o outro deve seguir, após tê-lo seduzido com suas experiências e encenações. Por outro lado, o uso desse recurso revela uma postura que questiona ironicamente a noção de verdade e justiça. Se um aforismo pode ser utilizado para contestar valores antes considerados absolutos,

¹² *Idem.* p.82.

¹³ *Idem.* p.76.

então a linguagem também deixa de ser confiável: “Clarence assiste à ruína da civilização que é também uma ruína da linguagem” (COUDREUSE, 1999, p.101).

Além de se apresentar como um homem que domina diferentes níveis de expressão linguística, percorrendo desde o pedante “imperfeito do subjuntivo”, que em francês tem apenas uso literário, até interjeições coloquiais como “Que diabo!”, por meio da máxima, Clarence demonstra conhecimento para sintetizar seus argumentos, ainda que tais frases apontem para uma duplicidade de sentido. Dirige-se ao interlocutor como uma fórmula agressiva para reforçar sua persuasão e revelar, de maneira impactante, formas de julgamentos modernos:

É preciso que alguém tenha a última palavra. Senão, a toda razão pode opor-se uma outra: nunca mais acabaria. A força, pelo contrário, resolve tudo. Levou tempo, mas conseguimos compreendê-lo. Por exemplo, deve ter notado, a nossa velha Europa filosofa, enfim, da melhor maneira. Já não dizemos, como nos tempos ingênuos: “Eu penso assim. Quais são as suas objeções?” Tornamo-nos lúcidos. Substituímos o diálogo pelo comunicado “Esta é a verdade”, dizemos. “Podem até discuti-la, isso não nos interessa. Mas, dentro de alguns anos, lá estará a polícia para lhes mostrar que tenho razão¹⁴

2. A decadência da tradição

2.1 Subvertendo o transgressor: o advogado de Baudelaire

Uma das principais razões do impacto causado pelo discurso de Clarence tem base nas referências culturais e literárias que desafiam o interlocutor a cada alusão. O locutor entrelaça outras vozes para formar seu próprio discurso, enquanto seu leitor se mantém sem referente explícito e lógico, visto que está cercado por uma cadeia de contradições.

Em meio ao universo de discursos utilizados por Clarence, há um diálogo com sua época, trazendo eventos históricos para o cotidiano de maneira ridicularizada para ilustrar a forma banal com a qual a indiferença do homem moderno, que só sabe fornicar e ler jornais, se relaciona ao mundo. O protagonista também evoca constantemente as Sagradas Escrituras. Seu conhecimento bíblico é utilizado para subverter as mensagens cristãs, expondo o cristianismo a blasfêmias irônicas e moldando o ensinamento cristão à ‘moral’ que ele pretende passar ao seu interlocutor. Não obstante, faz uso do “Inferno” de Dante para tomar a função de um novo Virgílio¹⁵, guiando seu interlocutor pelos círculos concêntricos de Amsterdã a uma nova forma de julgar os culpados e construindo um inferno moderno sem oportunidade de ascensão.

Esse ato de subversão da voz da tradição poderia ser visto como o ponto comum para o qual convergem os discursos ambíguos de Clarence. Ao negar as verdades que o cercam, o protagonista apresenta um aspecto taciturno e, sobretudo, irônico, mostrando o movimento do indivíduo que busca ser superior, mas que sucumbe tragicamente na busca

¹⁴ p. 33.

¹⁵ COUDREUSE, Anne. “ De *La Divine Comédie* aux comédies humaines ”. In : *Premiers leçons sur La chute d’Albert Camus*. p. 86 a 94.

de uma voz dotada de significação legítima. Nesse sentido, essa personagem se aproxima bastante da tradição de Charles Baudelaire, pois ambos apresentam um discurso que busca reconstruir uma linguagem desgastada pelo uso comum a partir do seu contrário, numa estética que confunde o julgamento moral com base nas noções de Bem e Mal. É edificado um mundo em que o horror do vício e a graça da virtude apresentam-se igualmente ao homem, deixando-o, ao mesmo tempo, livre e melancólico, visto que sua liberdade sem referente é oriunda da consciência do absurdo.

As aproximações feitas pela crítica entre *A queda* e alguns textos e poemas baudelairianos levam em conta diversas passagens ‘poéticas’ do discurso de Clarence. Como exemplo, a comparação do começo da narrativa em torno de um copo de genebra no bar *México City* com o poema “Embriagai-vos” de *Pequenos poemas em prosa*: o protagonista tem as palavras tomadas pela virtude poética e pela volúpia com as quais irá embriagar também seu interlocutor¹⁶. Assim também o poema “Espanquemos os pobres” é comparado com o desejo abrupto que Clarence menciona de espancar os deficientes e humilhar os operários na rua:

Pensava, por exemplo, em dar empurrões em cegos na rua e, pela alegria surda e imprevista que isso me dava, descobria até que ponto uma parte da minha alma os detestava; planejava furar os pneus das cadeiras de rodas dos aleijados, e ir gritar “Trabalha, vagabundo” debaixo dos andaimes onde estavam os trabalhadores, esbofetear bebês no metrô¹⁷.

Não obstante, Clarence percorre alguns espaços da poética baudelairiana, como a Holanda vista no poema “O convite à viagem”. Tal espaço é retomado como local da mentira e perdição do homem moderno¹⁸. Por outro lado, a Paris do *flâneur* também é recuperada pelo protagonista que, embora caminhe mais com seu interlocutor pelas ruas de Amsterdã, lembra com nostalgia de seus antigos passeios pela *Cidade Luz*, onde ocorreram suas anedotas mais graves: o riso sobre o *Pont des Arts* e o suicídio da mulher nas águas do Sena.

O ato de caminhar solitário pelas ruas escuras das grandes cidades, lançando descrições e julgamentos sobre o cenário, aproxima Clarence do *flâneur* baudelairiano que, como define Walter Benjamin, teria que se identificar “com uma sensibilidade que ainda percebesse encantos nas coisas danificadas e corrompidas” (BENJAMIN, 1989, p.55). Se juntarmos a esse movimento suas frases poéticas e de efeito ao fim de suas anedotas, veremos que *A queda* se aproxima muito do que seria um conjunto de poemas em prosa baudelairianos. Assim como a obra poética de Baudelaire, o discurso de Clarence nos leva a uma tensão voluptuosa, mas pré-formulada, com a precisão do poema em prosa.

No artigo “L’influence de Baudelaire sur l’oeuvre d’Albert Camus”, Grégoire e Poussin consideram *A queda* como a obra mais baudelairiana de Albert Camus. Por meio de comparações de passagens da narrativa com conceitos presentes em *Os paraísos artificiais*, poemas de *Flores do mal* e *Pequenos poemas em prosa*, são discutidos o orgulho narcísico

¹⁶ *Idem*. p. 64.

¹⁷ CAMUS, Albert. *A queda*. p. 63.

¹⁸ “O ideal baudelairiano é totalmente invertido em *A queda*. Amsterdã é uma visão moderna do ‘desconforto’, o lugar do caos e das febres amargas”. CODREUSE, Anne. *Premiers leçons sur La chute d’Albert Camus*. p. 60.

do protagonista, a ação da confissão para a própria absolvição, o duplo e o riso. Além de sugerir que Clarence é uma personagem que poderia ter sido criada por Baudelaire, esses críticos ainda afirmam que há outros temas comuns às duas obras que poderiam ser estudados:

Numerosos são os temas comuns às duas obras que nós não desenvolvemos: o sentimento de alienação, o exílio urbano, a angústia, a solidão no mundo, o abandono e o isolamento dos que são deixados por conta própria (idosos e pobres), temas que frequentemente têm Paris como cenário¹⁹.

Haveria ainda a duplicidade do homem moderno como característica intrínseca do protagonista de *A queda* diretamente ligada a Baudelaire. A oposição entre a moral social e o mal como algo inerente ao homem, a inocência clássica e a culpabilidade universal da modernidade, a máscara utilizada por Clarence ao longo de sua vida e sua confissão ao assumir a profissão de juiz-penitente mostram como *A queda* é estruturada sobre o duplo — “Minha imagem sorria no espelho, mas pareceu-me que me via com um duplo sorriso...” (CAMUS, 1986, p. 29). Uma das principais estratégias retóricas da narrativa, que envolve o ato de Clarence anunciar sempre o amor por si mesmo — “É assim o homem, caro senhor, com duas faces: não consegue amar sem se amar” (CAMUS, 1986, p. 25) — e depois passar a se atacar num movimento espelhado em direção ao seu interlocutor, é o tipo de ação que se pode encontrar na obra de Baudelaire, como no famoso poema “O Héautontimoroumenos”, em que o eu afirma ser ao mesmo tempo vítima e carrasco²⁰.

2.2 Ecos de um riso místico

Além da poesia de Baudelaire, também conceitos de *Curiosidades estéticas* estão presentes na obra de Camus. Tais ensaios são indispensáveis para a compreensão da ironia e dos enlaces filosóficos que ocorrem na narrativa. “A essência do riso”, um dos ensaios dessa obra, é fundamental para o entendimento da relação entre a decadência e o riso na história de vida de Clarence.

Nesse texto, Baudelaire enfoca o riso do homem adulto e consciente diante da contemplação do cômico, que é a verdadeira potência do riso. A manifestação por meio do riso liga-se a um sentimento de superioridade diante dos demais homens e da natureza. Constitui-se como um dos signos mais satânicos, pois marca a loucura, o desprezo pela desgraça alheia e um desafio ante a divindade.

Por outro lado, para o verdadeiro Sábio possuidor do conhecimento absoluto, o cômico não existe. O riso opõe-se ao estado puro do homem afastado dos espetáculos mundanos e de suas tentações para ligar-se à loucura e à fraqueza humana. Daí, a sua simbologia em um “acidente de queda antiga, de uma degradação física e moral” (BAUDELAIRE, 2008, p.36).

¹⁹GRÉGOIRE, Vincent & POUSSIN, Fabrice. *L'influence de Baudelaire sur l'oeuvre d'Albert Camus*. Symposium. Summer 2002. p. 106.

²⁰ COUDREUSE, Anne. *Premières leçons sur La chute d'Albert Camus*. p.62.

Há, porém, variações de riso. Da mesma maneira, que ele ilustra a decadência humana, também pode suavizar e cativar o homem, revelando sua alegria. Isso mostra que “os fenômenos engendrados pela queda tornar-se-ão os meios de redenção” (BAUDELAIRE, 2008, p.37), evidenciado, portanto, a principal contradição ligada ao riso, pois, embora faça o ser humano inferior ao infinito Absoluto, coloca-o acima dos animais.

Seguindo no seu ensaio, o crítico divide o cômico em dois tipos. De um lado, há o cômico significativo, detentor de uma linguagem clara e de uma representação dupla, que se divide entre arte e ideia moral. Do outro, o cômico absoluto, que está um grau acima da imitação ordinária do cômico significativo, chegando, portanto, ao grotesco: uma criação que se aproxima da inocência absoluta. A tradição francesa trabalharia mais com o primeiro tipo de cômico para expressar o pensamento de maneira clara e cartesiana, fugindo do excessivo, portanto, do Absoluto.

Por fim, Baudelaire reitera que o cômico também tem aspecto duplo por exigir sempre um segundo indivíduo, o ridente, que irá vê-lo como tal, enquanto ele mesmo irá ignorar sua condição. O objeto do cômico apresenta para si seriedade e por vezes até mesmo um sentido trágico, enquanto cabe ao indivíduo que o olha contrair o rosto no riso — a mesma contração do choro — ao contemplar seu sofrimento.

Embora o processo que leva ao riso exija dois indivíduos, há exceção para o ser humano que, por vezes, é capaz de deter em si essa duplicidade, sendo ao mesmo tempo ele mesmo e um outro. Trata-se do artista. Em função de ser detentor de uma sensibilidade, o artista é capaz de reconhecer e valorizar cada detalhe de tal duplicidade, cultivando o cômico em si e o expondo aos outros para diverti-los.

A compreensão desse riso baudelaireano, ligado diretamente à degradação humana e a sua decadência, é indispensável para a leitura d'*A queda*, pois “o riso, o cinismo e a ironia são os modos de expressão privilegiados de Clarence quando narra sua descida aos infernos. Eles constituem no seu discurso e na sua vida os signos irrevogáveis de sua decadência” (COUDREUSE, 1999, p.68). Essa queda expressa pelo riso e acrescida da aproximação pelo grotesco diabólico forma um conceito que será muito caro a Camus, mas que, segundo Hugo Friedrich, surge com Baudelaire: o absurdo. Para o crítico, a lei do absurdo “é a lei que obriga o homem a expressar o sofrimento por meio do riso” (FRIEDRICH, 1991, p.44). Além do exposto em seus ensaios, no caso de sua poesia, Baudelaire surge como forma de traçar outro caminho — fazendo uso do sonho como expressão legítima do absurdo — diante de temas como o abismo, a angústia, a desolação, o negro, o pútrido etc.²¹, que expõem a opressão do real moderno. Assim, também Clarence envolve cada uma de suas quedas — marcas de sua decadência — com o riso e a ironia do absurdo. No entanto, esse advogado busca ultrapassar a passividade de tal condição limitada, tomando a função de juiz-penitente e constituindo-se como um “profeta vazio para tempos medíocres” (CAMUS, 1986, p.80).

Ao partir para uma das cenas centrais de *A queda*, percebe-se como a inclusão do riso, como um elemento sobrenatural, rompe com o estado de equilíbrio do relato de Clarence. Três anos antes da cena do suicídio no Sena, o protagonista caminhava sobre o *pont des Arts*, em Paris, com um sentimento de poder e satisfação, após mais um dia bem sucedido:

²¹ *Idem*. p. 46.

Eu me endireitei e ia acender um cigarro, o cigarro da satisfação, quando, no mesmo momento, explodiu uma gargalhada atrás de mim. Surpreendido, fiz uma brusca meia-volta: não havia ninguém. Fui até o parapeito: nenhuma barcaça, nenhum barco. Virei-me para a ilha e de novo ouvi o riso às minhas costas, um pouco mais distante, como se descesse o rio. Fiquei onde estava, imóvel. O riso diminuía, mas eu ouvia ainda distintamente atrás de mim, vindo de lugar nenhum a não ser das águas. Ao mesmo tempo, sentia os batimentos precipitados de meu coração. Compreenda-me bem, esse riso nada tinha de misterioso: era um riso bom, natural, quase amigável, que recolocava as coisas em seu lugar. Aliás, logo depois não ouvi mais nada. Retornei ao cais, entrei na Rua Dauphine, comprei cigarros, sem necessidade alguma. Estava atordoado, respirava com dificuldade. Nessa noite, telefonei para um amigo, que não estava em casa. Hesitava em sair, quando, de repente, ouvi alguém rir sob a minha janela. Abri. Com efeito, na calçada, alguns jovens despediam-se alegremente. Dei de ombros, tornei a fechar a janela; afinal de contas, tinha um processo para estudar. Dirigi-me ao banheiro para beber um copo de água. Minha imagem sorria no espelho, mas pareceu-me que me via com um duplo sorriso...²².

O riso ridiculariza o sentimento de superioridade do protagonista, tornando-o um objeto cômico de si mesmo e revelando sua duplicidade. Soa três vezes no ar para anunciar um reconhecimento da contradição humana rumo à decadência. Esse é o momento em que o Absoluto e o satânico de Clamence encontram-se: ao se olhar no espelho, o protagonista depara-se com sua caricatura que em si é dupla, dividindo-se em imagem e ideia. Uma visão de que nem o sorriso humano, nem a serenidade do sábio são possíveis para aquele que tem a consciência do seu estado no mundo. Esse caráter duplo do riso é a duplicidade do absurdo camusiano que, segundo Jean-Paul Sartre, manifesta-se em dois momentos: por uma ruptura entre a limitação inerente ao homem e o absoluto uno, seguida de uma tomada de consciência de tal condição, resultando num divórcio entre a limitação da condição humana e sua aspiração em direção ao eterno infinito²³.

Mas esse riso é sobrenatural. É um elemento externo aos discursos subvertidos por Clamence, pois transcende à limitação humana, enquanto matéria e faz uso do imaginário enquanto capaz de manifestar o absurdo como manifestação da alma, renovando sua simbologia. Herdeiro de um romantismo que desejava explorar os limites da condição humana, Baudelaire mostra que seu conceito de riso serve como evasão mística que potencializa o sentido das inquietações humanas aproximando-o de uma natureza espiritual que se abstém de explicação.

Com essa consciência de um “absurdo espiritual” Clamence realiza o movimento da revolta e nega sua passividade diante da limitação humana. Toma, portanto, a função de juiz-penitente, tornando-se vítima e carrasco de si mesmo e de toda a humanidade. Mostra-

²² CAMUS, Albert. *A queda*. pp.28-29.

²³ SARTRE, Jean-Paul. “Explicação de *O estrangeiro*”. In: *Situações I*. p. 117-132.

se um artista no sentido baudelairiano²⁴, pois divide sua vida em duas partes: durante a primeira metade fora um cômico, que ignorava sua condição, mas agora reconhece (e afirma) todos os fenômenos de sua dupla natureza:

“Aceitei a duplicidade, em vez de ficar desolado com ela. Nela me instalei, pelo contrário, e nela achei o conforto que busquei durante toda a minha vida. No fundo, errei ao dizer-lhe que o essencial era evitar o julgamento. O essencial é poder permitir-se tudo, mesmo se for preciso proclamar, de vez em quando, em altos brados, a própria indignidade. Permito-me tudo, de novo, e sem rir, desta vez. Não mudei de vida, continuo a amar-me e a me servir dos outros. Só que a confissão das minhas culpas permite-me recomeçar de uma maneira mais leve e gozar duplamente, primeiro a minha natureza e, em seguida, um encantador arrependimento.”²⁵

Considerações finais

Em 07 de Janeiro de 1960, em sua homenagem a Albert Camus, Jean-Paul Sartre disse que *A queda* era sua obra mais bela e mais complexa. Ela seria uma manifestação de Camus num momento de silêncio e solidão diante das tantas críticas recebidas na década de 50. Era um reflexo do humanismo camusiano que questionava todos que entrassem em contato com sua obra para exigir-lhes uma postura, mostrando que “Vivia-se com ou contra o seu pensamento (...), mas sempre através dele.” (SARTRE, 1972, p. 111).

Ver Camus como um moralista pertencente à tradição francesa, como deseja Sartre, além de possibilitar uma interpretação do seu pensamento, também contribui para ler *A queda* como uma lição moral que faz um duplo movimento, pois, embora instale o leitor num desconforto, possibilita-lhe uma consciência. Sobre essa duplicidade de um moralista que vai de encontro à História enquanto negadora de morais institui-se um discurso capaz de condensar os sentimentos de uma época numa manifestação estética que conjuga, por meio da linguagem, as mais distintas subestruturas textuais, levando o leitor a se dividir entre horror e admiração.

Como reação a essa condição, no entanto, resta buscar na própria tradição uma representação desse absurdo. Para isso, a ironia baudelairiana é a duplicidade do homem moderno presente no riso que conscientiza Clarence. Embora, o homem do pós-guerra tenha progredido tecnicamente, sua limitação se mantém nítida e sua desilusão leva-o a procurar no que é oposto ao Infinito, o demoníaco, uma resposta para sua condição: a culpabilidade universal é resultado do mal como algo inerente ao homem.

No entanto, o discurso baudelairiano aqui não pretende ser uma voz que irá preencher a falta de sentido das palavras da escritura camusiana. É uma referência que não é explicitamente mencionada no livro, mas que foi vista pela crítica por ecoar tanto na forma

²⁴ “Os artistas criam o cômico; tendo estudado e reunido os elementos do cômico, sabem que tal ser é cômico, e que só o é sob a condição de ignorar sua natureza; da mesma forma, por uma lei inversa, o artista só é artista sob a condição de ser duplo e não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza”. p.58.

²⁵ CAMUS, Albert. *A queda*. p. 96-97.

estrutural da obra, quanto na constituição moral do seu protagonista. Como uma sombra, o discurso de Baudelaire persegue o protagonista a cada passo, respeitando sua forma, pois se insere nessa nova representação plurifacetada: o monólogo calculado.

Trata-se de um pacto que o protagonista faz com o leitor e uma aliança que tem com Baudelaire para retomar a racionalidade de sua tradição e projetá-la na forma absurda. O riso como momento sobrenatural da narrativa é a chave desse misticismo que inverte a coerência predominante para evidenciar ironicamente uma consciência transcendente à compreensão humana.

Denunciar a queda humana por meio de uma pluralidade de formas e discursos foi um meio que Camus encontrou de cumprir sua função de artista e compartilhar seu mister com os sentimentos do leitor. Por outro lado, a euforia retórica de Clamence revela, na verdade, que a soma de todas as vozes que compõem o horizonte discursivo do homem do seu tempo não produz nada, além de um vazio moral. Ao fim da obra, fica um convite ao leitor para, por sua vez, perpetuar as confissões humanas, repetindo o círculo eterno em busca da interpretação de sua condição no mundo. Após a última palavra, porém, resta uma consciência diante da impossibilidade de atribuir sentido ao que é absurdo. Unidos e solitários, os homens seguirão para sempre silencioso na marcha de sua própria hipocrisia. “Felizmente!”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “A educação após Auschwitz”. In: *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ARONSON, Ronald. *Camus & Sartre. O polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. São Paulo: Nova Fronteira, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. “A essência do riso”. In: *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes em Prose*. Le livre de poche. Librairie Générale de France, 2003.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense, 1985.

_____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora brasiliense, 1989.

BONNIER, Xavier. “Clamence ou le soliloque absolu”. *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires*. Numéro 91.

CAMUS, Albert. *A queda*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

COUDREUSE, Anne. *Premières leçons sur La Chute d'Albert Camus*. Paris: Bibliothèque Major. Presses Universitaires de France, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

LÉVI-VALENSI, Jacqueline. *La Chute d'Albert Camus*. Éditions Gallimard, 1996.

_____. *La critique de notre temps et Camus*. Paris : Garnier, 1970.

SARTRE, Jean-Paul. "Albert Camus". In: *Situações IV*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

_____. "Explicação de *O estrangeiro*". In: *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Artigo recebido em: 03/10/09

Artigo aprovado em: 07/10/09

Referência eletrônica: ARAUJO, R. L. "A Estética da Culpa e a Sombra da Tradição
Notas para a análise de *A queda*, de Albert Camus", *Revista Criação & Crítica (online)*, n. 3, p.115-128,
2009.