



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 4 | OUT-DEZ 2020

ALBERT CAMUS, ESTADO DE EXCEÇÃO E O ESPETÁCULO BÁRBARO DA ANOMIA JURÍDICA: FORMALIZAÇÃO ESTÉTICA DIANTE DO PROCESSO HISTÓRICO-SOCIAL NAZIFASCISTA



ALBERT CAMUS, STATE OF EXCEPTION AND THE BARBAROUS SPECTACLE OF LEGAL ANOMY: AESTHETIC FORMALIZATION BEFORE THE NAZYPHASCIST HISTORICAL-SOCIAL PROCESS

RAFAEL LUCAS SANTOS DA SILVA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 20/06/2020 ● APROVADO EM 24/08/2020

Abstract

The aim of this article was to reflect and explain the existing relationships between literature and politics in what concerns the play *The State of Siege*, by Albert Camus (1913-1960). Launched in 1948, at the end of the historical-social context called by Hobsbaw (1995) as the era of catastrophe, the play focuses on a pandemic that is plaguing the coastal city of Cádiz, in order to make an allegory about the ideological atrocities of the Nazi totalitarian ambition of right and extreme right regimes that progressively consolidated in Europe since the 1920s. The critical approach is proposed the hypothesis that, in the play *The State of Siege*, there is an aesthetic formalization of legal-political mechanisms specific to the State of exception (AGAMBEN, 2004), which takes the characters to a state of anomie from the systemic-symbolic violence (ŽIŽEK, 2014).

Resumo

Procurou-se neste artigo refletir e explicitar as relações existentes entre literatura e política no que concerne a peça Estado de sítio, de Albert Camus (1913-1960). Lançada em 1948, no fim do contexto histórico-social denominado por Hobsbaw (1995) como a “era da catástrofe”, a peça tematiza uma pandemia que assola a cidade litorânea de Cádiz, a fim de realizar uma alegoria acerca das atrocidades ideológicas da ambição totalitária nazifascista de regimes de direita e extrema-direita que progressivamente se consolidaram na Europa a partir da década de 1920. A abordagem propõe, assim, a hipótese de que há na peça Estado de sítio uma formalização estética de mecanismos de ordenamento jurídico-políticos próprios ao Estado de exceção (AGAMBEN, 2004), que leva os personagens a um estado de anomia a partir da violência sistêmico-simbólica (ŽIŽEK, 2014).

Entradas para indexação

KEYWORDS: French literature. Political history. State of exception. Totalitarianism. Albert Camus.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura francesa. História política. Estado de exceção. Totalitarismo. Albert Camus.

Texto integral

Os de baixo estão presos embaixo
Para que os de cima permaneçam em cima
E a baixaza deste é sem limite
[...]
O sistema que organizaram:
Exploração e desordem, bestial e portanto
Incompreensível.
Só a força resolve onde impera a força
E onde há humanos só os humanos resolvem
Bertolt Brecht (Santa Joana dos matadouros, 1931)

1. “Uma arte crítica para um tempo de catástrofe”: considerações iniciais

A produção artística de Albert Camus (1913-1960) é frequentemente considerada um dos pontos altos da literatura francesa entreguerras, por expressar o absurdo e a gravidade da existência cifrada em um humanismo trágico. Em Estocolmo ao receber o prêmio Nobel, em 1957, o escritor franco-argelino afirmou que sua intenção premente foi a de “forjar, em meio a uma história corrompida pela injustiça e de uma sociedade ameaçada pela desintegração, *uma arte crítica para um tempo de catástrofe*” (CAMUS *apud* ARAÚJO, 2013, p. 76, grifo nosso). Mesmo com essa afirmação de que sua perspectiva gnoseológica consistia em buscar problematizações dos movimentos históricos concretos, por diversas vezes as suas

produções artísticas são reduzidas a simples hermenêutica existencial ou obras moralistas.

Nesse aspecto, Judt (2014) sustenta o argumento de que, embora a França pós-guerra possuísse uma “atmosfera hiperpoliticizada”, Camus não era um intelectual engajado, e sim um moralista no sentido em que “refletiu desinteressadamente sobre a condição humana, suas ironias e verdades” (JUDT, 2014, p. 83). Entendemos ser equivocado palmilhar a direção desse argumento de déficit de realidade na produção artística de Camus, como se ele, por ser moralista (ou ainda, por estar vinculado ao movimento filosófico existencialista), não buscasse apresentar em suas obras qualquer crítica da estrutura social. Acreditamos, assim, que na sua produção dramaturgica se explicita o caráter autoconsciente e programático do projeto estético-político de Camus, cujo resultado foram apenas quatro peças — com conteúdos fortemente influenciados pela política, que problematizam, por meio da construção de personagens, o quanto as forças materiais condiciona dialeticamente o desenvolvimento humano e sua consciência: **Calígula** [Caligula, 1938], **O Mal-entendido** [Lê Malentendu, 1944], **O Estado de sítio** [L'État de Siège, 1948] e **Os justos** [Lês justes, 1949].

Tendo como objeto de análise a peça *Estado de sítio*, o que se propôs neste artigo foi investigar as ligações formativas entre a peça e o processo histórico-social, compreendendo que “os fatos da linguagem e as convulsões sociais ou as contradições econômicas nunca estiveram desligados uns dos outros” (JAMESON, 1992, p. 36). Em outras palavras, na esteira de Jameson (1992) compreendemos “o texto como um ato socialmente simbólico, como a resposta ideológica — embora formal e imanente — a um dilema histórico” (JAMESON, 1992, p. 139). Destaca-se, dessa maneira, a problemática de se inquirir a importância para a peça de Albert Camus do dilema histórico da insegurança econômica que facilitou o movimento de convergência de tradições conservadoras e antiparlamentares, que resultaram na catastrófica ascensão e consolidação dos regimes totalitários nazifascistas a partir da década de 1920. Em vista dessa investigação de compreender a ação e reação recíproca entre concepção estética e processo histórico-social, também levaremos em consideração, na exposição da História sociopolítica que servirá de base da interpretação literária, a concepção de Estado de exceção fundamentada na obra de Giorgi Agamben e as categorias de violência de Slavoj Žižek, visto que a nossa hipótese de leitura consiste no fato de que a peça *Estado de sítio* realiza uma formalização estética de mecanismos de ordenamento jurídico-políticos próprios ao Estado de exceção, que leva os personagens a um estado de anomia a partir da violência sistêmico-simbólica.

2. “Meti-me na política. Não queria ser atacado pela peste”: a catástrofe nazifascista e os mecanismos jurídico-políticos do estado de exceção

Estado de sítio é, com efeito, uma peça que visa assumir uma função social crítica sobre os regimes políticos nazifascistas¹. Albert Camus vivenciou o drama

¹ De maneira tal que parece-nos sobremaneira válido apreendermos a implicação a respeito da necessidade da consciência de que eventos catastróficos, como o regime nazista alemão, podem se

histórico da I e II Guerra Mundial, cujas tensões e conflitos o fez ponderar em 1940: “Cresci, assim como todos os meus contemporâneos, ao som dos tambores da primeira guerra; e em nossa história, desde então, jamais deixaram de estar presentes o homicídio, a injustiça ou a violência” (CAMUS, 1979, p. 81). Esse aspecto é importante, pois, conforme afirma Lukács (1968), “toda estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo” (1968, p. 178). Isso significa compreender que a concepção de mundo do escritor está intimamente vinculada ao contexto histórico, e sua variação ideológica responde à própria dinâmica do movimento da história, com o qual estabelece uma relação dialética.

De fato, Camus nasceu e cresceu no contexto histórico-social ao qual o historiador Eric Hobsbaw (1995) denominou como *era da catástrofe*, que se iniciou em 1914 com a I Guerra, assinalando “o colapso da civilização (ocidental) do século XX” (HOBSBAW, 1995, p. 16), e se encerrou com os resultados da II Guerra, em 1945.

As contradições internas implicadas ao capitalismo monopolista de Estado possibilitaram a *era da catástrofe*. Entre o início da I Guerra e o término da II, foram 31 anos nos quais foi imposto uma nova organização econômico-política, cuja ruína do sistema monetário vigente permitiu as atrocidades da ascensão nazifascista:

O motivo era que essa guerra, ao contrário das anteriores, tipicamente travadas em torno de objetivos específicos e limitados, travava-se por metas ilimitadas. Na Era dos Impérios a política e a economia se haviam fundido. [...] Era um objetivo absurdo, que trazia em si a derrota e que arruinou vencedores e vencidos; que empurrou os derrotados para a Revolução e os vencedores para a barrocada e a exaustão física. Em 1940 a França foi atropelada com ridícula facilidade e rapidez por forças alemãs inferiores e aceitou sem hesitação a subordinação a Hitler porque o país havia sangrado até quase a morte em 1914-18 [...] (HOBSBAW, 1995, p. 37-38).

Ainda segundo o autor, nesse período ocorreu uma “crise econômica de profundidade sem precedente”, que foi terreno fértil para os regimes de direita, permitindo “avançar o fascismo e seu corolário de movimentos e regimes totalitários”, de modo que Hobsbaw (1995) argumenta no sentido em que se não houvesse a queda e derrota de Hitler, “o mundo hoje provavelmente seria um conjunto de variações sobre temas autoritários e fascistas, mais que de variações

repetir. Várias sutilezas e qualificações são possíveis aqui. Vale lembrar de advertência pronunciada pelo filósofo Adorno (1995), segundo a qual “Para a educação, a exigência que Auschwitz não se repita é primordial [...]. Mas o fato de a exigência e os problemas decorrentes serem tão subestimados testemunha que os homens não se compenetraram da monstruosidade cometida. Sintoma esse de que subsiste a possibilidade da reincidência, no que diz respeito ao estado de consciência e inconsciência dos homens” (ADORNO, 1995, p. 119). Facilmente podemos associar ao término do romance *A Peste*, em cuja alegoria dos regimes nazifascistas como uma pandemia é, pois, óbvio que “o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada” (CAMUS, 2017, p. 287), de tal modo que, em face dos fascistas estarem sempre se adaptando às exigências de novos contextos, como nossas consciências estarão preparadas para a próxima investida desta Peste?

sobre temas parlamentares liberais” (HOBBSAW, 1995, p. 21).

Por isso, não há dúvidas para o autor de que nesse período, entre 1914 e 1945, “o grande edifício da civilização do século XX desmoronou nas chamas das duas guerras mundiais” (HOBBSAW, 1995, p. 27). Esse edifício era a estrutura das instituições da democracia liberal, pautadas em um governo constitucional que tiveram suas bases solapadas pelos regimes de direita e extrema-direita; parecia ser tendência geral os autoritarismos e totalitarismos desses regimes, como se até no horizonte a longo prazo não houvesse escapatória, de modo tal que Hobsbaw (1995) afirma ter sido um período de muita desesperança, que exigiu muita coragem.

Arendt (1989) argumenta que a dominação política totalitária almejou reduzir o humano à mera sobrevivência biológica, destruindo os traços de individualidade e transformando os sujeitos em “horribéis marionetes com rostos de homem, todas com o mesmo comportamento de cão de Pavlov, todas reagindo com perfeita previsibilidade mesmo quando marcham para a morte” (ARENDR, 1989, 506). É tendo em vista esse aspecto que o filósofo Agamben (2004) considera sua reflexão sobre o estado de exceção uma condição preliminar para se definir a paradoxal relação governamental que liga e, ao mesmo tempo, abandona os sujeitos ao direito, produzindo a anomia jurídica. A análise do estado de exceção feita pelo autor permite compreender que este opera um espaço vazio de direito, uma zona de anomia em que todas as determinações jurídicas estão desativadas: “é o sentido desse paradoxal instituto jurídico, que consiste unicamente na produção de um vazio jurídico, que se deve examinar aqui, tanto do ponto de vista da sistemática do direito público quanto do ponto de vista filosófico-político” (AGAMBEN, 2004, p. 68).

Torna-se crucial entender, pois, essa estrutura do estado de exceção, em que a pessoa é desnudada da roupagem jurídico-política de cidadão pela violência estatal. Dessa maneira, parece-nos lícito apreender o processo de estado de exceção como cerne das democracias capitalistas liberais que se estabeleceram no século XX e que se fortificam no XXI — integrado ao próprio sistema do modo de produção capitalista. Trata-se, assim, de conceber, na forma atual da democracia liberal, uma violência sutil, ao invés de um tipo explicitamente brutal, por já se tratar de uma *violência sistêmica*, isto porque “não só da violência física direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência” (ŽIŽEK, 2014, p. 24).

Seguindo a linha de argumentação do filósofo esloveno, a violência sistêmica “consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político” (ŽIŽEK, 2014, p. 17); e há ainda a “violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido” (ŽIŽEK, 2014, p. 17), sendo que esta é a violência simbólica que está “encarnada na linguagem e suas formas” (ŽIŽEK, 2014, p. 17). Delineada a base analítica, cabe agora nos debruçarmos mais detidamente sobre a peça *Estado de sítio* e demonstrar como duas formas de violência não-subjetiva — a sistêmica e a simbólica — estão imbricadas nos mecanismos de ordenamento jurídico-políticos próprios ao estado de exceção no qual os personagens começam a ser subjugados.

3. “Vendo a miséria e o sofrimento que ela origina é preciso ser doido, cego ou covarde para se resignar à Peste”

Vale repetir que é necessário refletir como a experiência histórico-social a que Camus vivenciava e procurava problematizar foi configurada do ponto de vista da forma; pois Camus lida com um contexto completamente reorganizado do pós I Guerra, que a nosso ver acentua a questão da *crise do drama*, uma vez que “a história produz novos conteúdos que têm direito a encontrar sua forma porque as formas existentes, não correspondem a eles” (COSTA, 2012, p. 14).

Qual foi, então, o esforço técnico e estético de Camus para lidar com a *era da catástrofe*, esse novo contexto histórico-social que se organizou a partir de 1914 e toma feições horrendas com a envergadura da ideologia totalitária nazifascista?

À primeira vista, observa-se que Camus busca apresentar em sua peça uma configuração social, em que um Estado totalitário determina as ações individuais, cujo processo vai do título à trama fragmentada, passando pela construção coletiva dos conflitos, tanto na dimensão dramática quanto na cênica. Com isso, é possível pontuar uma contraposição a *natureza absoluta da forma dramática*, em vista de haver na peça *Estado de sítio* uma tensão da ação dramática para que o clímax do conflito ocorra em praça pública da cidade fictícia em que os personagens estão localizados.

Um dos principais eixos da peça é, com efeito, a necessidade da união dos indivíduos para lutarem de todas as formas contra quem usurpa o governo e impõe um Estado autoritário/totalitário, de censura, de suspensão das garantias de integridade social. E isto porque Camus estava interessado em elaborar uma peça interessada em problematizar a sociedade, possibilitando aos leitores e ao público a reflexão de “que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (ROSENFELD, 1985, p. 150).

O enredo da peça *Estado de sítio* se passa na cidade de Cádiz. Trata-se de uma cidade que faz parte da Andaluzia, no sul da Espanha, cuja escolha provavelmente não foi aleatória dado que foi uma cidade que sofreu diretamente em sua vida cultural pelo franquismo. Tal regime totalitário teve início em 1939, após a vitória dos militares apoiados pela extrema-direita, e permaneceu até 1975; certamente, ao fazer de Cádiz a cidade de sua peça, Camus denunciava a ascensão do regime, cujo arbítrio fez mais de 13.000 mil mortos e desaparecidos só nesta cidade.

Uma importante escolha, em vez de situar em cidade da França ou da própria Alemanha, já que quando a peça foi lançada, em 1948, já havia a transição governamental, enquanto a Espanha permanecia na tendência fascista. Do ponto de vista formal, a escolha também nos parece contrapor à intenção absoluta da forma, uma vez que “a temática concebida por essa forma ‘pura’ exclui temas históricos” (FLORY, 2010, p. 21).

A alegoria da peça *Estado de sítio* não foi elaborada para driblar a censura, e sim para através do passado entender o presente, ressignificando o contexto histórico-social. A partir da noção benjaminiana acerca dos mecanismos da alegoria, Bürger (1993) nos esclarece que alegorizar significa fragmentar uma realidade social pelo caráter subjetivo do artista. Ou seja, “o alegórico arranca um elemento à totalidade do contexto social, isola-o, despoja-o da sua função” (BÜRGER, 1993, p. 117-118). Nesse sentido, a rigor, é perfeitamente lógico ponderarmos que as implicações das infecções epidêmicas, transpostas à cidade de Cádiz, busca

ressignificar o fenômeno político da ascensão e consolidação nazifascista, desmascarando ideologias e ampliando o espectro de significados, sem perder neles a historicidade.

A peste é o regime totalitário, cuja personificação actancial é um general, que é auxiliado por uma secretária, personificada pela própria morte. A ação da peça é dividida em um prólogo e três atos.

Nossa remissão a determinadas passagens da peça mostra que ela toca todos os estratos do espectro social e político, com o intuito de iluminar a submissão dos personagens, por meio da violência sistêmico-simbólica, à anomia jurídico-política.

No prólogo, os personagens estão de costas para o público e há a passagem de um cometa, que é considerado pelos cidadãos um presságio divino. O personagem nomeado como “O juiz”, considera que seja um castigo de Deus e declara o seguinte: “São os libertinos de tua espécie que atraem, sobre nós, as desconfianças celestes. Os alertas do Céu. Porque é, realmente, um alerta” (CAMUS, 1982, p. 16).

Com os habitantes espantados, chega à cena um arauto representando o Governador da cidade para dispensar o aglomerado da população. A fala de tal arauto consiste na negligência das autoridades, que é aprofundada no primeiro ato, demonstrando a factualidade alienada e alienante na dinâmica das instituições e as vivências reificadas dos cidadãos. A indiferença e a negligência possibilitam a tomada do poder pela Peste, no fim do primeiro ato. Curiosamente, tal usurpação ocorre pelo diálogo. No segundo ato, percebemos como a ascensão da Peste destila um terrorismo psicossocial por todos os poros da vida cultural da cidade, causando medo e insegurança e, via de consequência, isolamento e falta de solidariedade dos indivíduos. Temos no terceiro ato a revolta e rebelião dos cidadãos de Cádiz contra a Peste e seu exército. Não há exatamente um encadeamento causal entre esses três atos, pois é privilegiada a temática.

Nesses atos, poucos são os personagens nomeados a fim de privilegiar as configurações sociais. Os cidadãos de Cádiz são designados pelas suas profissões e suas vozes são representadas pelo Coro, havendo, assim, o “Coro dos homens”, o “Coro das mulheres”, o “Coro dos trabalhadores”, o “Coro dos pescadores”, o “Coro dos bêbados”. Nomeados são apenas Diogo, Vitória e Nada.

Diogo e Vitória são noivos, mas no desenrolar da ação dramática, Diogo deixa de lado o noivado, porque acredita ser mais urgente e importante lutar contra a Peste. O personagem Diogo não é retratado como tendo uma natureza imutável, de modo que podemos compreendê-lo como um sujeito em crise; uma crise em relação de como viver sob um Estado totalitário nazifascista.

É, pois, Diogo que articula a solidariedade dos indivíduos em face da situação de injustiça de Cádiz. Nisto, observa-se uma mudança importante na consciência desse personagem: primeiramente Diogo considerava importante apenas ajudar as pessoas no que se referia ao sofrimento físico, porém, percebe que isto é apenas paliativos, tendo assim a consciência da necessidade de se rebelar contra a própria injustiça causadora desse sofrimento, a Peste, que representa a violência sistêmica. De igual modo, essa violência física e direta, que é mais visível aos nossos olhos, é apenas uma taxionomia das três — sistêmica, simbólica e subjetiva — que são estabelecidas pelo filósofo esloveno, que advoga por “desembaraçar-nos do engodo

fascinante desta violência ‘subjéitiva’ diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável” (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

No prólogo da peça, a partir da fala do personagem Nada pode-se depreender que o novo regime totalitário surge das próprias contradições e indulgência de aspectos desumanizantes de engrenagens de espoliação. A cena se passa próximo às cinco horas da manhã, em que os habitantes de Cádiz — não nomeados, mas provavelmente trabalhadores — se desesperam com a passagem de um cometa.

Enquanto diferentes personagens “resmungam” frases soltas — “o fim do mundo”, “se o mundo acabar...”, “Depende”, “É o calor”, “É sinal de guerra” —, um oficial da guarda civil vem dispensar o aglomerado, considerando “muito barulho por tão pouco, eis o que é! Barulho demais” (CAMUS, 1982, p. 12). Indiretamente e de forma monológica, o personagem Nada declara que o “cometa é mau agouro”, mas que não é exatamente um presságio de algo novo pois considera que “estamos nisso — e, cada vez mais, vamos estar nisso” e, por fim, ressalta:

Talvez tudo isso vos pareça inverossímil. Já esperava que assim fosse. Do momento em que tenham feito suas três refeições, trabalhado suas oito horas e divertido suas duas mulheres, pensam que tudo está em ordem. Mas não! Os homens não estão em ordem, estão em fila. Bem alinhados, a fisionomia plácida, maduros para a calamidade (CAMUS, 1982, p. 15).

Não é difícil reconhecer, de fato, que o quadro institucional da Europa “não estava em ordem” em um conjunto de circunstâncias, conforme alertava Nada. Segundo Konder (1977), antes mesmo da consolidação do regime nazifascista, podia-se observar que,

[...] no plano cultural, a direita havia preparado o terreno para o avanço do fascismo através de um bombardeio constante e prolongado, que destruía não só os princípios do liberalismo como, sobretudo, as *convicções democráticas* e a *confiança nas massas populares*, que poderiam constituir a única base suficientemente sólida para a oposição conseqüente à expansão das tendências fascistas (KONDER, 1977, p. 14, grifos do autor).

Temos assim um veredicto de esterilidade de qualquer contraposição à consolidação do nazifascismo. É exatamente o que acontece na peça: a Peste, personificada em um general, instala-se na cidade de Cádiz dialogando com o governador, em clima de diplomacia, no fim do primeiro ato. Este se abre com um longo monólogo do “Coro do povo”, que indica não ter considerado no “cometa” nenhuma implicação na configuração social: “Nada acontecerá, nada acontecerá. [...] Bebamos até o esquecimento: nada acontecerá” (CAMUS, 1982, p. 21-22). Essa falta de poder de decisão e compreensão, típica de uma vivência fetichizada, é própria da formação político-social de Cádiz, visto que, neste mesmo dia em que sucedeu a passagem do cometa, o governador junto aos seus alcaides vão até aonde parece ser o centro da cidade, designado pela rubrica apenas como “a praça do mercado” na qual “os lojistas abrem suas barracas” (CAMUS, 1982, p. 21). É uma cena em que

outras “pequenas cenas se desenrolam” (CAMUS, 1982, p. 21) simultaneamente. Estando aí, o propósito do governador é impor o silêncio sobre o acontecido:

Vosso Governador vos saúda e se rejubila por ver-vos reunidos, como de costume, nestes lugares, entregues às ocupações que fazem a riqueza e a paz de Cádiz! Não, decididamente nada mudou — e isso é bom. As mudanças me irritam, amo meus hábitos (CAMUS, 1982, p. 30).

O governador menciona a “riqueza de Cádiz”, mas, obviamente, consiste em uma riqueza desfrutada por poucos. A voz do Coro é de conformidade. É nesta “praça do mercado” que surge os primeiros sintomas da peste; “dois homens caem, no meio da multidão [com] manchas nos pescoços e nas virilhas” (CAMUS, 1982, p. 35) e morrem imediatamente, causando pânico nos cidadãos presentes. Na sequência há uma relativização interna de cenas, sendo exposto espacialmente “palcos simultâneos”, conforme a rubrica: “Luz na igreja. Projetor sobre o palácio do Rei. Luz na casa do Juiz. A cena é alternada” (CAMUS, 1982, p. 36). Ou seja, as três instâncias que formam o quadro institucional da cidade de Cádiz e o modo como lidam com a primeira investida da Peste.

Constitui-se, dessa maneira, uma concepção cênica coerente com o assunto tematizado, com efeito epicizante. Na cidade fictícia de Cádiz, todo o quadro institucional — o papel econômico do Estado, inseparavelmente de seu conteúdo político-social — é integralmente culpado pela consolidação da Peste no poder, exigindo cenicamente uma justaposição épica para a representação artística, de modo que, conseqüentemente, “a ação cênica deixa de fundamentar a totalidade da obra em sua natureza absoluta” (SZONDI, 2001, p. 132).

No palácio, a postura do governador é de negligenciar a epidemia pelo fato de que “a doença está atacando, sobretudo, os quarteirões dos arredores, que são pobres” (CAMUS, 1982, p. 36). Na igreja, o fato é considerado uma punição divina, o que é endossado, por sua vez, pelo Juiz. São posturas, afinal, que redimem a culpa do papel econômico e político-social do Estado.

A Peste chega ao palácio, como um “homem corpulento. Não usa chapéu. Usa uma espécie de uniforme, com uma condecoração” (CAMUS, 1982, p. 43). Como ficou dito, a tomada do poder é em clima de diplomacia, realizada através do diálogo:

Faço questão, no entanto, de obter vosso consentimento. Nada desejo fazer sem vossa aquiescência: seria agir contra meus princípios. Minha colaboradora vai processar tantas irradiações forem necessárias, para obter, de vós todos, livre aprovação à pequena reforma que proponho (CAMUS, 1982, p. 47).

A colaboradora é denominada na peça como “A Secretária”, consistindo em uma personificação da morte, que tem um caderno com o nome de todos os cidadãos da cidade, bastando riscá-los para que estes morram. No início desse diálogo, a Peste

é denominada apenas “O Homem”, que após a tomada do poder passa-se a ser designada Peste. Após o consentimento, no palácio do governador, a cena passa-se imediatamente para a “praça do mercado”, na qual o governador faz a declaração de que o novo poder que “acaba de manifestar-se” atende ao “próprio interesse” do povo (“O acordo que firmei com esse novo poder evitará, sem dúvida, o pior [...]).

Ao término da declaração, há a rubrica “O êxodo começa” (CAMUS, 1982, p. 49), que significa a fuga das classes dominantes, dando a impressão que fica para sofrer na mão da Peste, sobretudo, as massas populares representadas pelos Coros. Assumindo o poder, é enviado pela Peste cinco mensageiros à praça da cidade a informar cinco ordens, “com função de ata promulgada” (CAMUS, 1982, p. 50), que indica o pleno poder da Peste. Cenicamente, há entre cada mensageiro falas do Coro e falas designadas simplesmente por “Voz”. Reproduzimos resumidamente estas ordens:

O POVO

O Governador vai-se embora! O Estado é ele — e, agora, ele não é mais nada. E, uma vez que ele se vai, a Peste será o Estado.

PRIMEIRO MENSAGEIRO

Todas as casas infectadas deverão ser marcadas, no meio da porta, por uma estrela negra [...].

O CORO

Nossos senhores diziam que nos protegeriam e, no entanto, aqui estamos nós. Brumas terríveis começam a avolumar-se nos quatro cantos da cidade [...].

SEGUNDO MENSAGEIRO

Todos os gêneros de primeira necessidade estarão, de agora em diante, à disposição da comunidade, isto é, serão distribuídos em partes iguais e ínfimas a todos aqueles que puderem provar sua leal participação na nova sociedade.

[...]

TERCEIRO MENSAGEIRO

Todas as luzes devem ser apagadas, às nove horas da noite, e nenhum cidadão poderá permanecer em lugar público, ou circular nas ruas da cidade [...]

[...]

QUARTO MENSAGEIRO

É expressamente proibido prestar assistência a qualquer pessoa atingida pela doença, a não ser denunciando-a às autoridades que, dela, se encarregarão [...].

UMA VOZ

Depressa! Não toquem em quem estava perto do morto.

VOZ

Ó grande e terrível Deus!

[...]

QUINTO MENSAGEIRO

[...] A fim de evitar qualquer contágio pela comunicação pela comunicação do ar, uma vez que as próprias palavras poderão ser veículos da infecção, é ordenado, a cada um dos habitantes, que traga, constantemente, na boca, um tampão embebido em vinagre,

que o preserve do mal e, ao mesmo tempo, o conduza à discrição e ao silêncio. (CAMUS, 1982, p. 51-57).

Assim, a ascensão da Peste, como alegoria do nazifascismo, ocorre como um simples e último ato formal, cujas ordens assumem um radicalismo tornando o Estado de Cádiz totalitário. Salta aos olhos a exigência de conformidade à nova dominação política, que implica a “discrição e silêncio”, isto é, a perda da liberdade de expressão.

Tais ordens, e as suas implicações no segundo ato da peça, nos parece estar relacionado com o que Hobsbaw (1995) designou como o desmoronamento do “grande edifício da civilização do século XX” (HOBSBAW, 1995, p. 30), a partir do qual “a humanidade aprendeu a viver num mundo em que a matança, a tortura e o exílio em massa se tornaram experiências do dia-a-dia” (HOBSBAW, 1995, p. 51). Na Alemanha, em poucos meses o Reich suprimiu todos os partidos políticos e o *nazi* tornou-se partido único, confundindo-se com o Estado. O momento era desesperador, dado que, “com a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, o fascismo apareceu aos olhos de todos uma tendência mundial” (KONDER, 1977, p. 48). É nesse aspecto que entendemos o pronunciamento de posse da Peste no fim do primeiro ato:

[...] O estado de sítio está proclamado. [...] trago a organização. [...] A partir de hoje, ides aprender a morrer na ordem. [...] Trago-vos o silêncio, a ordem e a absoluta justiça. Não vos peço agradecimentos: o que faço por vós é muito natural. Mas exijo vossa colaboração ativa. Meu ministério começou (CAMUS, 1982, p. 58-60).

Todo o segundo ato representa a radicalização do monopólio legal do uso da violência pelo Estado moderno, agora sob a égide do regime nazifascista. A busca da Peste pela organização, silêncio e ordem faz-nos, pois, depararmos com o paradigma do Estado de exceção, conforme estudado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. A aproximação com essa vertente teórica é por considerarmos o ordenamento jurídico como um componente importante da estrutura da peça. Vê-se ao longo de todo o segundo ato, uma aterrorizante imposição, aos cidadãos de Cádiz, de uma anomia a partir de uma rigidez administrativa derivada do aparato burocrático e jurídico do Estado.

A tensão entre o político e o jurídico é exposta de modo mais explícito em diálogo entre Diogo e o Juiz:

DIOGO
Foi o medo que me empurrou para tua casa. Estou fugindo da Peste.
O JUIZ
Sou um servidor da Lei: não posso acolher-te aqui.
DIOGO
Servias à antiga Lei. Nada tens a ver com a nova.
O JUIZ
Não sirvo à Lei pelo o que ela diz, mas sim porque ela é a LEI
DIOGO

Mas, se a lei for o crime?
 O JUIZ
 Se o crime torna-se lei, ele deixa de ser crime.
 DIOGO
 E será, então, a virtude que se deve punir?
 O JUIZ
 É preciso puni-la, com efeito, se tiver a arrogância de discutir a Lei.
 (CAMUS, 1982, p. 87-88).

O diálogo implica pela posição discursiva do Juiz a indefinibilidade de uma força-de-lei, com a ideia de uma espécie de “grau zero” da lei, que consiste, afinal, em algumas das ficções por meio das quais o direito tenta incluir em si sua própria ausência e apropriar-se do estado de exceção (AGAMBEM, 2004). O estado de exceção é um instrumento implícito no próprio Direito constitucional da democracia liberal que serve de justificativa para a prática de diversas atrocidades. Dessa maneira, o filósofo italiano sustenta o argumento de que o totalitarismo é instaurado por meio de um estado de exceção no qual alega-se o fundamento de proteção do Estado para realizar a eliminação dos adversários e das camadas sociais indesejáveis.

A eliminação de camadas sociais indesejáveis ocorre com a necessidade dos cidadãos de Cádiz obterem uma “insígnia” e um “certificado de existência”. Embora longa, vale a pena a reprodução:

O PESCADOR
 Para quê um certificado de existência?
 A SECRETÁRIA
 Para quê? Como iríeis vos arranjar, para viver, sem um certificado de existência?
 O PESCADOR
 Até agora, vivemos muito bem sem isso.
 A SECRETÁRIA
 Porque não éreis governados [...] e o grande princípio de nosso governo é, justamente, que sempre se tem necessidade de um certificado.
 [...]
 O PESCADOR
 Provisório, ou não, dai-mo de uma vez, para que eu retorne à casa, onde me esperam.
 A SECRETÁRIA
 Certamente. Mas, antes, deveis receber um atestado de saúde, que vos será entregue, mediante pequenas formalidades, no primeiro andar, divisão dos processos em curso, escritório das tramitações, seção auxiliar.
 (O pescador sai. A carreta dos mortos chega, à porta do cemitério, e começam a descarrega-la)
 [...]
 (Entra o pescador)

A SECRETÁRIA
(Aproxima-se de Diogo) Bom dia. Desejais comprar uma insígnia?

DIOGO
Que insígnia?

A SECRETÁRIA
Ora! A insígnia da Peste. (Pausa) Aliás, sois livre para recusar. Não é obrigatório.

DIOGO
Então, recuso.

A SECRETÁRIO
Muito bem.

A SECRETÁRIO
Perfeito. Desejo, simplesmente, advertir-vos de que todos aqueles que se recusarem a usar esta insígnia serão obrigados a usar outra insígnia.

DIOGO
Qual?

A SECRETÁRIA
Bem... A insígnia daqueles que se recusam a usar a insígnia. Assim, podemos reconhecer, à primeira vista, com quem temos problemas.

O PESCADOR
Peço-vos perdão...

A SECRETÁRIA (voltando-se para Diogo)
Até breve! (Ao pescador) Que é que há, ainda?

O PESCADOR (com furor crescente)
Venho do primeiro andar e lá me responderam que deveria vir primeiro aqui, para obter o certificado de existência, sem o qual não me darão certificado de saúde.

[...]

O PESCADOR
Poderei, pelo menos, ver esses benditos certificados de existência?

A SECRETÁRIA
Em princípio, não – uma vez que precisareis, de início, de um certificado de saúde, para terdes um certificado de existência. Aparentemente, não há saída.
(CAMUS, 1982, p. 64;70;72-74).

Nesse excerto já é possível perceber que exige-se o “certificado de existência”, porém o aparato administrativo é operado para impedir a emissão do mesmo, impedindo, conseqüentemente, uma identidade e uma condição de pertencimento. Por tudo isto, parece-nos representar coerentemente a imposição da anomia pelo ordenamento jurídico, em que anula-se “radicalmente todo o estatuto jurídico do indivíduo, produzindo, dessa forma, um ser juridicamente inominável e inclassificável” (AGAMBEN, 2004, p. 14).

Não há dúvidas para Agamben (2002) de que, conseqüentemente, “uma vida que cessa de ter valor jurídico pode, portanto, ser morta sem que se cometa

homicídio [...] uma vida que cessa de ser politicamente relevante, e, como tal, pode ser impunemente eliminada” (AGAMBEN, 2002, p. 146).

Na Alemanha, Hitler utilizou desse artifício de suspensão da ordem jurídica, em 1933, sob o pretexto da proteção do Estado e do povo alemão, para revogar a Constituição de Weimar e, assim, suspender os artigos que garantiam os direitos individuais; a partir daí, estava decretada a legitimidade jurídica para a realização das atrocidades, da maneira que,

[...] o Terceiro Reich pode ser considerado, do ponto de vista jurídico, como um estado de exceção que durou doze anos. O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político (AGAMBEN, 2004, p. 13).

Preocupado com essa instância jurídico-política, pelo fato de “se apresentar como o paradigma de governo dominante na política contemporânea” (AGAMBEN, 2004, p. 13), o filósofo italiano publicou em 2003 uma obra na qual traça a genealogia da categoria de exceção. A primeira formulação remete ao decreto de 8 de julho de 1791 da Assembleia Constituinte francesa, que institui o *estado de sítio*. Ocorre, então, que a história posterior do estado de sítio “é a história de sua progressiva emancipação em relação à situação de guerra à qual estava ligado na origem, para ser usado, em seguida, como medida extraordinária de polícia em caso de desordens e sedimentações internas” (AGAMBEN, 2004, p. 16).

Sugestivamente, o título da peça escolhido por Camus é *Estado de sítio*. De fato, Agamben (2004) esclarece que as duas Guerras Mundiais funcionaram “como laboratório em que se experimentaram e se aperfeiçoaram os mecanismos e dispositivos funcionais do estado de exceção como paradigma de governo” (AGAMBEN, 2004, p. 19). Sendo assim, acreditamos que a peça formaliza esteticamente esses *mecanismos* e *dispositivos* sobretudo pela zona de anomia, em que há uma distinção entre ordem jurídica e vida:

A MULHER
 Requisitaram minha casa.
 NADA
 Naturalmente
 A MULHER
 Mas eu fiquei na rua e haviam prometido realojar-me.
 NADA
 Como vês, pensou-se em tudo.
 A MULHER
 Sim, mas sou obrigada a fazer uma petição, que seguirá seu curso. Enquanto espero, meus filhos ficarão na rua.
 NADA

Mais uma razão para fazermos tua petição. Preenche este formulário.

A MULHER (apanhando o formulário)

Com isso andará depressa?

NADA

Poder ir depressa, com a condição de que forneças uma justificativa de urgência.

A MULHER

Que é isso?

NADA

Um documento que atesta que é urgente não permaneceres na rua.

A MULHER

Meus filhos não têm teto. Haverá coisa mais urgente, para que lhes dêem um?

NADA

Não te darão um alojamento porque teus filhos estejam na rua. Dar-te-ão um alojamento se apresentares um atestado. Não é a mesma coisa.

A MULHER

Nunca pude compreender esse tipo de linguagem [...]

(CAMUS, 1982, p. 81-82, grifo nosso)

Igualmente à cena em que se exige o “certificado de existência”, a expropriação dessa mulher e filhos da própria casa surge como uma situação-limite em que as identidades jurídico-políticas, tais como o cidadão, perderam qualquer sentido. O ordenamento jurídico-político no estado de exceção radicaliza a degradação dos vínculos sociais, e nisto é capaz de moldar os cidadãos em processos de subjetivação para garantir a sua vitaliciedade, o que ocorre também mediante a violência simbólica. Safatle (2012) nos ajuda a compreender esse aspecto, quando assinala que

[...] Agamben quer mostrar essa implicação orgânica entre poder soberano, modos de subjetivação e gestão calculista da vida que nos leva diretamente às estruturas fundamentais do biopoder moderno. Ele quer insistir no vínculo entre exceção, ou seja, entre modo de funcionamento do ordenamento jurídico na modernidade e uma vida que é, cada vez mais, vida nua submetida a uma estranha “lógica disciplinar da anomia”. Lógica que produz sujeitos que não se referem a quadros estáveis de práticas e papéis sociais, mas que são sujeitos produzidos para agir e julgar em estruturas que não podem mais estabelecer partilhas claras entre anomia e situação normatizada (SAFATLE, 2012, p. 264).

Parece-nos ser possível observar essa *lógica disciplinar de anomia* nos Coros que narram os desdobramentos da ação na peça e também em falas de Diogo, como esta:

[...] Matai-me, de uma vez. [...] Ah! Só os conjuntos, hein? Cem mil homens – eis o que se torna interessante. É uma estatística e as estatísticas são mudas! Curvas e gráficos, hein? Trabalhar sobre as gerações é muito mais fácil. E o trabalho pode ser feito no silêncio e no odor tranquilo da tinta. Mas eu vos previno: um homem só é mais incômodo – porque grita sua alegria e sua agonia. [...] Deste-lhes a dor da fome e das separações, para distraí-los de sua revolta. Estão sozinhos, apesar de constituírem massa, como também eu estou sozinho. Cada um de nós está sozinho graças à covardia dos outros (CAMUS, 1982, p. 111-112).

Aspecto importante, pois, possibilitaria reflexões significativas sobre uma ontologia geral da ação individual e da práxis coletiva. A *dramatis personae* de Diogo representa as massas populares da classe dominada que vivem em Cádiz sob os mesmos fatores econômicos e jurídico-políticos.

Nesse aspecto, é importante levarmos em consideração a questão da linguagem, mencionada pela “A mulher” na peça, pois se trata, de fato, de um aparato político a fim de controlar e infligir a anomia aos cidadãos. O filósofo Žižek (2014) indica que a linguagem é “[...] o primeiro e maior fator de divisão entre nós, é devido à linguagem que nós e os nossos próximos podemos viver ‘em mundos diferentes’ mesmo quando moramos na mesma rua” (ŽIŽEK, 2014, p. 63). Dessa maneira não há dúvidas para o autor “[...] que a violência verbal não é uma distorção secundária, mas o último recurso de toda a violência especificamente humana” (ŽIŽEK, 2014, p. 63). Tal aspecto está de acordo com o que é denominado pelo filósofo como *violência simbólica*, a qual está “encarnada na linguagem e suas formas” (ŽIŽEK, 2014, p. 17). É assim que podemos compreender o entusiasmo de Nada com o início das implementações jurídicas do regime totalitário:

A norma aqui é agir de modo que ninguém se entenda, mesmo falando a mesma língua. E, posso lhe garantir, estamos nos aproximando do instante perfeito, em que todo mundo falará e nunca encontrará eco. E onde quer que duas linguagens se encontrem nesta cidade, elas se destruirão tão completamente que tudo se encaminhará para o último desfecho – o silêncio e a morte (CAMUS, 1982, p. 73).

Percebe-se, assim, que o regime pretende pela linguagem solapar as estruturas de socialização da ordem simbólica da sociedade, na medida em que a “linguagem esteja infectada pela violência, sua emergência acontece sob a influência de circunstâncias “patológicas” contingentes, que distorcem a lógica imanente da comunicação simbólica” (ŽIŽEK, 2014, p. 61).

4. “Esta crônica não podia ser a da vitória definitiva. Essa alegria estava sempre ameaçada: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca”

O escritor franco-argelino deixa explícito em sua peça a necessidade de tomada de consciência do leitor e do público ao fato de que os regimes políticos totalitários do nazifascismo não seriam uma experiência simples e meramente vinculada ao contexto em que estavam, sem qualquer força ou meio capaz de reviver futuramente.

Em *Estado de sítio*, a Peste ao ir embora da cidade de Cádiz faz a seguinte declaração (monológica e indiretamente para Diogo):

[...] Sim, retiro-me, mas não vos julgueis triunfantes, porque estou contente comigo mesmo. [...] Olhai-me! Olhai o único poder deste mundo! Reconhecei vosso verdadeiro soberano e aprendei o medo. [...] Hoje, a técnica está aperfeiçoada. [...] Nenhuma beleza, nenhuma grandeza nos resistirá. Trinfaremos de tudo. [...] Um dia virá, em que todo sacrifício vos parecerá bom e em que o grito interminável de vossas sujas revoltas se calará, enfim! Nesse dia, eu reinarei, de verdade, no definitivo silêncio da servidão. É uma questão de obstinação, não é verdade? Mas não vos entusiasmeis: tenho a frente baixa dos obstinados (CAMUS, 1982, p. 144).

Tocamos aqui um aspecto fundamental que suscita muitas reflexões. Discursos teóricos consideraram o fenômeno do nazifascismo restrito à Europa e ao período entreguerras. Se amálgama a esse discurso, a noção de que a história ideológica acabou, devido o triunfo da democracia liberal; nesse sentido, é interessante que, “embora seja fácil rir da ideia de Francis Fukuyama do ‘fim da história’, hoje a maioria é fukuyamista. O capitalismo liberal-democrata é aceito como a fórmula finalmente encontrada da melhor sociedade possível” (ŽIŽEK, 2011, p. 80.), de tal modo como se não fosse mais possível recrudescimentos na política.

A peça de Camus faz dessas ideias um equívoco. Pontualmente, sabe-se que mal os estrondos das bombas cessaram, “nos países onde o sistema capitalista se manteve, os fascistas começaram a buscar, pouco a pouco, novos meios para se organizarem” (KONDER, 1977, p. 99). Sendo assim, a peça revela uma ampla e incrivelmente rica reflexão, que poderemos abordar agora apenas de forma telegráfica para não estendermos ainda mais este artigo.

Como já salientamos, na composição da peça *Estado de sítio* as instâncias econômicas estão opacas, restando apenas a crítica ao ordenamento jurídico-político. Um fato nos parece óbvio: que na peça *Estado de sítio*, pelo fato da Peste ascender ao poder sem previstos, demonstra uma crítica de que o regime nazifascista já estava contido na forma política da democracia liberal. O personagem Nada decide se suicidar quando a Peste vai embora da cidade, pois com isto, retorna o governador com a classe dominante que haviam ido embora de Cádiz:

NADA

Ei-los! Os antigos chegam! Os de antes, os de sempre, os petrificados, os tranquilos, os confortáveis, os boa-vidas, os bem-cuidados – a tradição, enfim, sentada, próspera, barbeada de fresco. [...] Seu método é o melhor. Em lugar de fechar as bocas dos que

gritam sua desgraça, fecham seus próprios ouvidos. [...] Os que escrevem a história estão voltando.

O CORO

Não, não há justiça, mas limitações. E aqueles que pretendem nada regulamentar, como aqueles que pensavam regulamentar tudo, ultrapassam, da mesma maneira, as limitações (CAMUS, 1982, p. 148-149).

A “tradição dos petrificados” refere-se à democracia liberal do Estado capitalista, e se o regime nazifascista surge de suas contradições, conseqüentemente tal regime ressurgirá, mesmo que não seja na especificidade do entreguerras. A democracia liberal é facilmente enaltecida, porém, “é preciso ter em mente que todos os mecanismos democráticos são parte de um aparelho de estado burguês previsto para garantir, sem perturbações, o funcionamento da produção capitalista” (ŽIŽEK, 2011, p. 87.).

Nesse aspecto, em **Estado e forma política**, Mascaró (2013) argumenta a própria forma política democrática não exclui de suas balizas o fascismo, o nazismo e as ditaduras militares, uma vez que estas são operações imbricadas na “estruturação da sociabilidade capitalista”, de modo que,

[...] por isso, não se há de pensar que o modelo político democrático seja uma regra que comporta uma eventual exceção ditatorial ou fascista. O capitalismo se estrutura necessariamente nessas polaridades, incorporando a exceção como regra. Não há experiência de superação das explorações capitalistas granjeada por meio democrático-eleitoral. [...] Se o capitalismo porta a democracia como forma política típica, porta no mesmo grau e do mesmo modo a ditadura e os fascismos como suas formas políticas típicas para o caso de disfunção de algum de seus mecanismos (MASCARÓ, 2013, p. 100).

Qual a implicação disto para a peça *Estado de sítio*? A falta de instâncias de relações econômicas explícitas na peça realça os mecanismos de regulamentação do poder de dominação jurídico-político.

Procedendo assim, tal argumento parece-nos aquilatar o fato de não haver na peça de Camus *nenhum nexos dos mecanismos jurídico-políticos com fatores econômicos em que age a Peste*. Mesmo assim, a peça de Camus se faz completamente atual, uma vez que diversos teóricos conjecturam que o estado de exceção é uma exigência do atual modelo de dominação neoliberal. Dessa maneira, o estado de exceção, como ordenamento jurídico-político, consistiria no dispositivo contemporâneo da consolidação de regimes nazifascistas, ou pelo menos da legitimação de práticas pontuais.

Portanto, a rigor, vê-se que o processo alegórico da peça *Estado de sítio* possui ainda a sua utilidade crítica em face das engrenagens do Estado capitalista contemporâneo, conclamando o leitor e o público a questão de que, “vendo a miséria

e o sofrimento que ela origina é preciso ser doido, cego ou covarde para se resignar à Peste” (CAMUS, 1984, p. 102).

5. Uma observação final

Tendo como pressuposto uma noção materialista da forma literária, esforçamo-nos em tentar demonstrar, à luz das passagens apresentadas e analisadas até aqui, que é possível notar que na peça de Camus há uma formalização estética de elementos jurídico-políticos típicos do estado de exceção, conforme delineados pelo filósofo italiano Agamben. Por isso consideramos necessário ter clareza em como se considerar as manifestações de violência, de modo que as reflexões do filósofo esloveno Žižek se tornaram cruciais para elaboração desse artigo, permitindo apreender que o sofrimento infligido pela Peste à população vai muito além das condições físicas. Embora o fenômeno literário diferencie-se da ciência, ainda assim sua especificidade permite um conhecimento profundo da realidade social; conforme argumenta o filósofo húngaro Lukács (1968), a obra literária “pode fornecer, mesmo ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas (LUKÁCS, 1968, p. 84).

Do ponto de vista da produção artística dramaturgica, visualiza-se um posicionamento de Albert Camus que é, acima de tudo, político, levando-o a nortear a forma artística em um paralelo com a reflexão crítica sobre acontecimentos históricos. Ao descontextualizar a situação alemã no período da Segunda Guerra Mundial para a cidade litorânea de Cádiz, Camus criou um quadro alegórico de instâncias narrativas que aponta para um referente na realidade objetiva. A consistência desse propósito advém da formalização estética da dinâmica coletiva de conflitos com personagens sociais e a fragmentação cênica, o que implica um enunciado solidário com o lado dos explorados e oprimidos, cuja proteção jurídica e direitos subjetivos perderam todo sentido, e, assim, leva o leitor a uma reflexão importante dos processos de resistência.

Referências

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 119-141.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARAÚJO, Pedro Gabriel de Pinho. **O papel do escritor em Albert Camus**. 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2013.

BÜRGER, Peter. A obra de arte vanguardista. In: **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Veja, 1993, p. 101-142.

CAMUS, Albert. **Estado de sítio**. Trad. de Maria Jacintha. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. **A Peste**. São Paulo: Abril Cultura, 1984.

_____. O Enigma. In: **Núpcias, O verão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 74-82.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão popular, 2012.

FLORY, Alexandre Villibor. Literatura e Teatro: encontros e desencontros formais e históricos. **Revista JIOP**, Maringá, n. 1, p. 18-40, 2010.

HOBBSAWM, Eric. A Era da Catástrofe. In: **A Era dos Extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p. 29-221.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

JUDT, Tony. O moralista relutante. In: **O peso da responsabilidade**: Blum, Camus, Aron e o século XX francês. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 68- 111.

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1977.

MASCARO, Alysson. **Estado e forma política**. São Paulo: Boitempo, 2013.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico de Brecht. In: **O teatro épico**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985, p. 145-174.

SAFATLE, Vladimir. O fundamento negativo da práxis e seus descontentes. In: **Grande Hotel Abismo**: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 248-274.

SZONDI, Peter. Confinamento e existencialismo. In: **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naiy, 2001, p. 113-122.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

____. **Primeiro como tragédia, depois como farsa.** São Paulo: Boitempo, 2011.

Para citar este artigo

SILVA, R. L., S. da. Albert Camus, estado de exceção e o espetáculo bárbaro da anomia jurídica: formalização estética diante do processo histórico-social nazifascista. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9, n. 4, 2020, p. 250-271.

O Autor

RAFAEL LUCAS SANTOS DA SILVA é doutorando na área de Estudos Literários, na Linha de Pesquisa Literatura e Historicidade, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Mestre em Estudos Literários (UEM, 2019) e possui Graduação em Letras Português/Espanhol e Respectivas Literaturas na Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Campus de Foz do Iguaçu.