

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

MARIA ANGÉLICA AMÂNCIO SANTOS

**A GRATUIDADE DO MUNDO
E A MALEABILIDADE DO GÊNERO LITERÁRIO
EM
O ESTRANGEIRO DE ALBERT CAMUS**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Maria Angélica Amâncio Santos

**A GRATUIDADE DO MUNDO
E A MALEABILIDADE DO GÊNERO LITERÁRIO
EM
O ESTRANGEIRO DE ALBERT CAMUS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2009

Dissertação intitulada *A gratuidade do mundo e a maleabilidade do gênero literário em O Estrangeiro de Albert Camus* aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª Dr^ª. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges
Faculdade de Letras UFMG - Orientadora

Prof^ª. Dr^ª Fernanda Maria Abreu Coutinho
Curso de Letras – UFC

Prof^ª. Dr^ª..Márcia Maria Valle Arbex.
Faculdade de Letras – UFMG

Julo Jeha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
em Letras: Estudos Literários FALE UFMG

Belo Horizonte, 04 de maio de 2009.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Edson Nascimento Campos,
meu primeiro incentivador à pesquisa
junto à Faculdade de Letras.

Aos professores
Marcus Vinícius de Freitas,
Márcia Arbex
e Georg Otte,
que acreditaram no projeto
desta dissertação.

À professora Maria Esther Maciel,
– em especial –
pela orientação carinhosa,
pela confiança,
pelo exemplo.

A todas as pessoas que eu amo.

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
Depois da Luz se segue a noite escura,
Em tristes sombras morre a formosura,
Em contínuas tristezas a alegria.

Porém se acaba o Sol, por que nascia?
Se formosa a Luz é, por que não dura?
Como a beleza assim se transfigura?
Como o gosto da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza,
Na formosura não se dê constância,
E na alegria sinta-se tristeza.

Começa o mundo enfim pela ignorância,
E tem qualquer dos bens por natureza
A firmeza somente na inconstância.

(Soneto VI – Gregório de Matos)

RESUMO

Este estudo tem como proposta de trabalho a análise da obra *O Estrangeiro*, publicada em 1942 e escrita por Albert Camus, e procurará verificar de que maneira o entrecruzamento de gêneros textuais – suplementação do romance pelos gêneros diário íntimo, prosa poética e ensaio filosófico – contribui para que o absurdo, tal como foi teorizado pelo autor em *O Mito de Sísifo*, instaure-se na narrativa. Assim, a pesquisa utiliza-se do caráter múltiplo e fragmentário do gênero romance para discutir como esse tipo de experiência potencializa os recursos estéticos do escritor franco-argelino, e também para se refletir, por uma perspectiva mais teórica, sobre a mescla de gêneros verificável na literatura posterior. Finalmente, a partir dessas idéias, e problematizando a validade do conceito de gênero apresentado pela teoria literária, o estudo discute até que ponto é possível considerar esse romance moderno como um passo anterior à radical combinação de gêneros textuais que se aplica na literatura contemporânea.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour objectif d'analyser *L'Étranger*, d'Albert Camus, oeuvre publiée en 1942, en cherchant à vérifier comment les genres textuels s'y croisent – supplémentation du roman par le journal intime, la prose poétique et l'essai philosophique – et contribuent pour l'instauration de l'absurde, tel qu'il a été théorisé par l'auteur dans *Le Mythe de Sisyphe*. En considérant le caractère malléable et fragmentaire du genre roman, nous étudions comment ce type d'expérience littéraire amplifie les procédés esthétiques de l'écrivain franco-algérien, et permet de réfléchir, dans une perspective plus théorique, sur le mélange de genres observé dans les oeuvres littéraires postérieures. Finalement, à partir de ces données, et en mettant à l'épreuve la validité du concept de genre proposé par la théorie littéraire, notre étude discute la possibilité de considérer ce roman moderne comme un précurseur de la combinaison radicale des genres textuels opérée dans la littérature contemporaine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. A estranheiridade em diferentes territórios	20
1.1- O espaço do romance no território dos gêneros literários, o espaço dos gêneros no território do romance	20
1.2- Um <i>pied-noir</i> que caminhava sozinho	31
2. O teatro do absurdo	45
2.1- O cenário, a platéia, os bastidores	45
2.2- O primeiro ato	57
2.3- O segundo ato	67
3. Os eternos habitantes das fronteiras	90
3.1- O entre-lugar do ensaio	90
3.2- “A firmeza somente na inconstância” – (ou) O gênero romance	102
3.3- Os inclassificáveis	121
CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

O termo “estrangeiro” é empregado para designar aquele que, por algum motivo, deixa sua pátria e parte em busca de um novo território, de uma nova nação, onde possa não apenas se instalar, como também, e de preferência, encontrar condições – sociais, financeiras, ideológicas – mais favoráveis do que aquelas disponíveis em seu lugar de origem. O estrangeiro, contudo, jamais goza do conforto de diluir-se por completo na suposta homogeneidade desse povo com que passa a conviver: será sempre um diferente, um estranho, com costumes, sotaques e cultura divergentes das do novo espaço que habita. Também em relação à sua terra natal, o estrangeiro dispõe de diferentes formas de inadequação, anteriores ou posteriores ao momento de sua saída. Em primeiro lugar, se decide partir, é porque, ou não é mais bem-quisto, ou não quer, não aceita, não se ajusta aos valores, preceitos e peculiaridades de seu território. Além disso, uma vez tendo deixado seu país, tendo conhecido e se estabelecido em um lugar diferente, o estrangeiro, caso retorne, traz consigo vestígios, mais ou menos evidentes, do país – ou países – em que, por determinado espaço de tempo, estabeleceu sua morada, seus hábitos, suas necessidades e metas, sua vida. Porém, suas adaptações e surpresas, suas aventuras ou catástrofes, são o que o diferenciam primordialmente dos demais, que permanecem resignados à rotina e ao repouso.

O estrangeiro fortifica-se com esse intervalo que o separa dos outros e de si mesmo, dando-lhe um sentimento altivo, não por estar de posse da verdade, mas por relativizar a si próprio e aos demais, quando estes encontram-se nas garras da rotina da monovalência. Os outros talvez possuam coisas, mas o estrangeiro sabe que ele é o único a ter uma biografia, isto é, uma vida feita de provas. (KRISTEVA, 1994:14)

Ao designar um indivíduo como um “estrangeiro”, faz-se uso, ainda, de uma nomenclatura de conteúdo nômade, repleta do relativismo dos espaços, do entorno, do alheio: um estrangeiro pode ser um mexicano, um alemão, um tailandês – isso depende do lugar onde esteja, da circunstância, de quem o observa. Não é fixo nem óbvio a que imagem ou sentido a

mente deve remeter quando tal palavra é mencionada. A estrangeiridade pode, ademais, representar uma sensação de não-lugar, de ruptura, tão particular e inerente, que ultrapasse a lógica dos territórios, que migre junto ao indivíduo, em qualquer de seus movimentos, ou mesmo na ausência deles, em sua perplexidade estática diante do mundo. Neste caso, o indivíduo seria um “estrangeiro para si mesmo”, como sugere Kristeva, em seu livro *Estrangeiros para nós mesmos*. Ou tal expressão se referiria àqueles que, de fato, seguem sem se conhecer plenamente, movidos pela oscilação entre intempérie e contentamento, pela aparente estabilidade do cotidiano, estranhos a seus verdadeiros anseios e temores; até que, um dia, são forçados a se conhecer, a se descobrir, graças a uma fatalidade, um acidente, um crime que cometem como que por acaso.¹

Há, portanto, várias maneiras de classificar o estrangeiro, restando comum entre todas elas uma desagradável sensação de incompletude, de definição insatisfatória. Pode-se afirmar, assim, que o estrangeiro remete ao inclassificável. Guarda, ao mesmo tempo, afinidades com a atopia e a heterotopia: “todas as categorias em que poderia ser inserido são insuficientes para acomodá-lo. Em cada uma ele mantém uma incômoda diferença, sua explícita alteridade. E, nesse sentido, por transitar em vários *topoi*, não se deixa aprisionar em nenhum” (MACIEL, 2007: 156) Ou, por outra, o estrangeiro configuraria o que Dominique Maingueneau, em *O Contexto da obra literária*, chamou de paratopia: essa localização problemática, a “difícil negociação entre o lugar e o não-lugar”; “uma localização parasitária que vive da própria impossibilidade de se estabelecer.” (SILVA, 2001: 14)

Porém, independente da classificação que lhe seja mais adequada, ou justamente diante de sua impossibilidade, fato é que o estrangeiro, enquanto categoria não suficientemente categorizável, desperta o olhar para a direção das fronteiras. Ou seja, se há um sujeito estranho a determinado território, conceito, espaço geográfico ou social, é porque

¹ Aqui, deseja-se remeter à experiência vivida por Meursault, personagem central de *O Estrangeiro*, romance em estudo nesta pesquisa.

existe uma delimitação prévia, uma tradição, um sistema de iguais onde alguém possa ser considerado diferente. Esses limites percorrem inúmeros – para não dizer todos – campos de saber do ser humano, e constantemente são forçados a lidar com espécimes que, tais como a figura do estrangeiro, representam um desafio à plena sistematização das coisas no mundo, ao pretense domínio da humanidade e da natureza por meio das nomenclaturas, cadeias de aproximação, categorias.

Desejante de instituir uma certa ordem no complexo e inconstante mundo que habita, o sujeito age no sentido de compartimentar o planeta – ou mesmo o universo – classificando tudo quanto for possível de acordo com padrões numéricos e regras de semelhança e diferença. Assim, nomeiam-se os animais considerando seu número de patas ou chifres; e as plantas, pela resistência de suas folhas ou a quantidade de pétalas em suas flores; os astros, por seu tamanho e a origem de sua luz; e também os seres humanos, que acabam rotulados de acordo com a nacionalidade, a cor da pele, o gênero, a idade, a profissão.

Essa tentativa de tornar o mundo um pouco mais razoável resvala também na filosofia, na literatura e nas artes em geral. Fala-se de suítes e sinfonias, de períodos – o Barroco, o Classicismo, o Romantismo –, de correntes empiristas, positivistas, existencialistas, de técnicas e de estilos. E fala-se também, é claro, de gêneros.

O gênero literário é, para a Literatura, o que é, por exemplo, a forma, para a Música. Da mesma maneira que se convencionou chamar de “sonata” a forma musical composta por três movimentos – um rápido, um lento, e novamente um rápido –, também habituou-se a chamar de “poema” um texto em que as idéias não precisam acompanhar a extensão da linha, mas em que, ao contrário, as frases podem interromper-se a qualquer momento, no intuito de favorecer o ritmo, a rima, a métrica, o sentido. No poema, convencionou-se denominar “verso” cada uma de suas linhas, e “estrofe” o conjunto desses versos. E, assim, também os

versos, de acordo com a métrica, ganham um nome, bem como as estrofes e o poema em si: soneto, idílio, elegia.

Porém, muitas dessas classificações não se mantêm fixas o tempo todo. O gênero acaba se configurando, portanto, como mais uma das tantas convenções resultantes do furor taxonômico do ser humano. É utilizado para estabelecer padrões capazes de facilitar a locomoção intelectual do sujeito pelo mundo literário, em toda a diversidade e a complexidade deste último. Ainda assim, – mesmo se considerando seu aspecto de convenção, e reconhecendo suas modificações e subdivisões – o gênero não perde seu grau de importância para os estudos literários: ele é a mais essencial das categorias em que se pretendem dividir as obras e, conseqüentemente, analisá-las, compreendê-las.

Todorov, em *Os Gêneros do Discurso*, considera a Literatura como um sistema, uma linguagem estruturada e que chama a atenção para si mesma, autotélica. Os gêneros seriam as peças fundamentais desse sistema, constituindo-se em protagonista dos estudos literários: “O gênero é o lugar de encontro da poética geral e da história literária fatural; ele é, por isso mesmo, um objeto privilegiado, o que lhe poderia valer a honra de se tornar personagem principal dos estudos literários.” (TODOROV, 1980: 50)

Contudo, a função dos gêneros ultrapassa a de instrumento facilitador de estudos teóricos da literatura. A atribuição a eles de um papel tão importante no cenário literário justifica-se não somente por possibilitarem uma análise mais sistemática de livros e textos, mas por atuarem também no sentido de emprestar melhor voz a certos conteúdos, mensagens e ideologias, potencializando recursos estéticos e promovendo uma associação mais direta e frutífera entre fundo e forma. Não por acaso, afirma Lukács que “o que é capaz de vida numa forma está morto em outra, eis aqui uma prova prática, tangível, da distinção entre as formas.” (LUKÁCS, 2002:198) Assim, é preciso considerar os limites de cada forma e, em certos

momentos, a necessidade de se recorrer a mais de um gênero no afã de transmitir diferentes reflexões, ou até uma mesma idéia por diferentes vias.

Nesse sentido, recai-se, mais uma vez, na verdade inelutável de que os sistemas de classificação jamais encontram a plenitude desejada. Se o gênero precisa, muitas vezes, buscar a suplementação em outras formas, ele perde sua configuração inicial, e se modifica, transgride suas próprias fronteiras, dá origem a novos gêneros. Diante dessa possibilidade constante de variação das formas, a taxonomia mostra-se insuficiente e provisória, precária e arbitrária. Ao categorizar, rotular, nomear, o sujeito lida constantemente com uma dupla atuação do limite: aquele que ele pretende estabelecer para o objeto, e aquele que o objeto, enquanto parte de um mundo contingente e inesgotavelmente diversificado, lhe retribui, apontando para os muros invisíveis que cercam sua racionalidade.

Mesmo ao escolher o termo “gênero” para categorizar as obras literárias, o homem já se depara com a complicação dos diferentes sentidos abrigados em uma só palavra. Há o gênero (*gender*), que significa uma subclasse dentro de uma classe gramatical, que é parcialmente arbitrária e demanda uma flexão; há o sentido de traços comportamentais, culturais ou psicológicos, tipicamente associados ao sexo (masculino ou feminino); o gênero (*genus*), que é uma classificação biológica que fica entre a família e a espécie, e que foi o primeiro nome a constar na nomenclatura científica de Lineu, no século XVIII, ao qual se segue a espécie. E existe, é claro, o gênero (em inglês, *genre*), cujo sentido data do século XVIII, e que indica um tipo distinto ou uma categoria de composição literária. Quanto a este último significado, é interessante ressaltar que a própria Enciclopédia Britânica chama a atenção para o fato de se referir a categorias abertas, flexíveis.

O gênero é, portanto, dotado de variabilidade mesmo enquanto categoria lexical. Se é possível associar seus diversos sentidos, isso se dá justamente por sua flexibilidade em comum. O próprio Lineu, por exemplo, ao formalizar suas leis taxonômicas, repetidamente

revisou e ampliou o seu *Systema Naturae* (1735), ao ponto de seus contemporâneos reclamarem da “volatilidade” de seu modelo, o qual mudava a cada edição, diante da prolífera diversidade do mundo animal e, conseqüentemente, da descoberta de novas diferenças zoológicas que não se adequavam às categorias já definidas. A classificação dos gêneros literários assemelha-se muito à taxonomia, e sofre as mesmas oscilações e crises. A esse respeito, Maria Esther Maciel afirma que a divisão de gêneros tem uma função mais didática, funcional, do que propriamente normativa. Continua-se a usar a palavra, porque é preciso se situar dentro do caos da diversidade, nem que seja pelo mapeamento dos traços que predominam dentro de uma categoria, mas cientes de sua flexibilidade².

Buscando explicitar a falibilidade dos sistemas de classificação, bem como utilizar-se do espaço gerado por essa maleabilidade para efetuar experimentações literárias diversas, muitos são os escritores que, nas últimas décadas, têm radicalizado a mistura de gêneros em suas obras, propiciando um tipo de texto que poderia ser caracterizado de “escrita híbrida”: ou seja, uma escrita que dilui os limites entre narrativa, poesia, ensaio, carta, diário íntimo, verbete enciclopédico, dentre outras modalidades textuais literárias e não-literárias. Tal hibridez dos gêneros já se faz presente em diversas obras anteriores, em diferentes tempos e lugares, tendo sido, por exemplo, comentada e defendida pelos românticos alemães e franceses, tais como Schlegel e Hugo – nos séculos XVIII e XIX, respectivamente. Recentemente, entretanto, esse recurso vem sendo empregado de maneira mais ostensiva, resultando em uma prática extremamente natural e adequada à configuração fragmentária da pós-modernidade, época marcada por entrecruzamentos culturais diversos. Nesse sentido, pode-se dizer que a experiência literária da mesclagem relaciona-se ao fato de que cada gênero resulta de um processo de interação entre o autor, a literatura como um todo e o

² O trecho consiste em anotação de sala de aula, referente ao curso “Escritas Híbridas na Literatura Contemporânea”, ministrado pela Prof^a Maria Esther Maciel, durante o primeiro semestre de 2006, na Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

espírito de uma época (*Zeitgeist*). Desse modo, a voz de uma forma em determinados espaço e tempo pode ser inaudível em outro momento histórico – especialmente se estiver isolada. Ela pode, em contrapartida, ganhar em potencialidade e amplitude se vier reconfigurada e/ou associada a outras formas literárias:

(...) o gênero, ao situar-se em uma zona intermediária entre a obra individual e a literatura toda como instituição, nos permite indagar as relações entre estrutura e temática, forma (do conteúdo e da expressão) e história. Quais são as realidades sociais que em um dado momento sugerem algumas formas e proíbem outras? Quais os temas que podem ser tratados em uma determinada estrutura e quais são aqueles que não se experimentaram ou cujas experiências falharam? Além disso, se a obra é colaboração do homem com a linguagem, que possibilidades e que limites oferece esta a julgar pelos gêneros em que se manifesta? (GALLARDO, 1988:26)³

Ideal para a interpenetração de formas distintas e para o diálogo com o momento histórico, é o espaço do romance, definido, por Bakhtin, como “o mais maleável dos gêneros” (BAKHTIN, 1993: 403). Para o autor, “o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-lhes e dando-lhes um novo tom” (BAKHTIN, 1993: 399). Assim, o romance é, para os estudos literários, tido também como um inclassificável. Ou pode ser, quem sabe, aquele que se categoriza justamente por sua ausência de categorizações, quer pela impassibilidade de ser restringido por determinada definição, quer por sua complexidade, que o faz capaz de alojar vários outros gêneros. Desse modo, o romance tem, em comum com a figura do estrangeiro, as afinidades tanto com o “lugar-qualquer” quanto com o “lugar-nenhum.”

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar ali: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado. (KRISTEVA, 1994:15)

³ Optou-se por traduzir os trechos de livros estrangeiros adotados em seu idioma original (Espanhol, Francês e Inglês). Somente em relação a *O Estrangeiro*, romance central deste estudo – cuja sintaxe narrativa também é analisada –, decidiu-se acrescentar o texto original na nota de rodapé. Os trechos em português referentes a este livro são de sua 22ª edição, publicada pela Editora Record, e traduzida por Valerie Rumjanek.

Justamente por essa multiplicidade, por estarem constantemente em movimento, em busca, recontando-se, reconstruindo-se, é que ambos se diferenciam dos demais – sejam eles gêneros ou homens. Assim, o romance carrega consigo a estrangeiridade: versátil, maleável, múltiplo; ele é um representante daqueles que buscam, mais do que a terra prometida, a liberdade absoluta.

É precisamente *O Estrangeiro* o nome do romance em estudo nesta dissertação de Mestrado. Nesse livro, narra-se a história de um homem simples que, arrebatado pela consciência do absurdo, põe-se no encalço de uma liberdade que lhe permita viver sem apelos, superando, através da paixão pela vida, a certeza absoluta da morte. Em *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva se utiliza do exemplo dessa obra para fundamentar a partida, o “arremesso em um vagar constante”. Para a autora, embora se recuse a admitir, o estrangeiro tem a memória magoada: ele seria um filho estranho à própria mãe, rejeitado pelo pai. Nesse contexto, nenhum obstáculo o reteria, e ele se sentiria livre para fugir à procura desse território imaginado que, em seu sonho, o acolheria.

O estrangeiro, portanto, é aquele que perdeu a mãe. Camus soube reconhecê-lo: o seu *Estrangeiro* revela-se na morte da mãe. Pouco se observou o quanto esse órfão frio, cuja indiferença pode voltar-se para o crime, é um fanático da ausência. Adepto da solidão, incluindo a que se sente no meio das multidões, ele é fiel a uma sombra: um segredo mágico, um ideal paterno, uma ambição inacessível. Meursault está morto para si mesmo, mas vive exaltado por uma embriaguez insípida que lhe serve de paixão: da mesma forma que o seu pai, ao vomitar numa cerimônia de execução, compreende que a condenação à morte é a única coisa de verdadeiramente interessante que pode acontecer ao homem. (KRISTEVA, 1994: 13)

A estrangeiridade na obra de Camus é, entretanto, anterior ao título e às relações estabelecidas pelo protagonista com sua mãe ou seu pai. Ela começa pela biografia daquele que a escreve, atravessando o vertiginoso desconsolo do período histórico de sua composição, refletindo a eclosão de uma *intelligentsia* francesa marcada pela associação entre literatura e filosofia, revestidas, ambas, por uma forte necessidade de posicionamentos ideológicos e políticos.

Albert Camus – nascido na Argélia, no ano de 1913, em meio à miséria que se acentua com a morte do pai, ferido de guerra, em 1914 – é então jornalista na *Paris-Soir* quando *O Estrangeiro* fica pronto, em 1940. Poucos dias depois, os alemães ocupam a capital da França. A infância miserável em Argel, uma tuberculose que se anuncia precocemente – quando de seus 17 anos – acrescidos da proliferação de eventos devastadores, como as duas grandes guerras, são os elementos que acabam por forjar, no autor, o sentimento trágico que ele chama de absurdo: “Em face do malogro do dogmatismo religioso e do cientificismo, postula-se que nada justifica a existência e que a vida humana insere-se no contingente. Não há o necessário para apaziguar a angústia humana.” (PAIVA, 2003:155)

No intuito de teorizar sobre esse sentimento, Camus escreve, quase ao mesmo tempo em que *O Estrangeiro*, o ensaio filosófico intitulado *O Mito de Sísifo*. Nele, além de refletir se a vida vale ou não a pena ser vivida, o autor franco-argelino – portanto, biograficamente, um estrangeiro – define a absurdidade e a apresenta como apenas um ponto de partida para as atitudes do homem diante do mundo. Segundo Camus:

Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é propriamente o sentimento de absurdo.(CAMUS, 2006:20)

Uma vez que se tenha deparado com o sentimento do absurdo, o homem precisa, naturalmente, agir diante dele. Camus apresenta uma série de reações possíveis e verificáveis, elegendo a revolta como a mais adequada dentre elas. Revoltar-se, para Camus, é estar livre, é buscar a felicidade sensível e esgotar a vida de múltiplas formas, sem ser conivente com a morte, a mais absurda e violenta das verdades. Uma das maneiras de se revoltar, de fruir a vida amplamente, duplamente, é criar: “criar é viver duas vezes”, conforme afirma Camus em *O Mito de Sísifo* (2006:110). O autor defende o romance como uma das melhores formas de

criação revoltada. No mesmo capítulo desse ensaio, “Filosofia e Romance”, Camus afirma que “os grandes romancistas são romancistas filósofos” (CAMUS, 2006:116). Ele se questiona, então, sobre a possibilidade de se constituir uma obra absurda: que, como a vida, não explique, apenas descreva; que reflita a contingência e a marcante ruptura entre homem e mundo; que seja gratuita, não tenha pretensões de eternidade e não suscite esperanças. Essa é a definição d’*O Estrangeiro*.

Pois é a exemplo dos “romancistas filósofos” – e já se insinua um aspecto de hibridez aqui – Camus elabora seu romance inaugural, ao qual deve sua celebridade instantânea. Quando *O Estrangeiro* foi publicado, em 1942, ele foi, de fato, recebido como um texto estranho, um romance incômodo. Jean-Paul Sartre chegou a afirmar, em “Explication de *L’Étranger*”, que o próprio romance aparecia como um estrangeiro na literatura romanesca.⁴ A obra rompe com o *passé simple*, o passado literário típico do romanesco tradicional, substituindo-o pelo *passé composé*, característico da oralidade; insere a narrativa em uma 1ª pessoa, à primeira vista, esvaziada de emoções⁵; e ancora todo o enredo em três situações de morte, tratadas com assombroso descaso.

É assim, com desencanto e resignação, que o protagonista, Meursault, recebe a notícia do falecimento de sua mãe, logo no início do romance. É com a mesma apatia que vai ao velório e, no dia seguinte, à praia e ao cinema, assistir a uma comédia ao lado da amante, Marie. A letargia acompanha a narrativa em toda a sua primeira parte, quando o personagem narra sua rotina com a indiferença de quem escreve banalidades em um bloco de notas. Ao fim da primeira parte, porém, quebra-se a estabilidade: Meursault, tentando livrar-se do calor

⁴ “No meio da produção literária da época, este romance era ele próprio um estrangeiro.” (SARTRE *In* VALENSI, 1970:41)

⁵ Sobre o personagem, escreve Anatol Rosenfeld: “[Em *O Estrangeiro*] é um Eu que nada tem a narrar sobre sua vida íntima porque não a tem ou não a conhece – é um “falso eu”, como foi chamado. Não tem dimensão interior, vive planando na superfície das sensações. O próprio assassinio que comete é consequência de um reflexo e não de ódios ou de emoções íntimas. O tribunal que o condena tenta restituir-lhe a alma para poder condená-lo. (...) Faz dele personagem de romance tradicional para poder condená-lo. Esse tribunal absurdo é um grande símbolo de alienação: entre o réu – cidadão de quem o Estado e seu tribunal tiram o seu direito e força – e este mesmo tribunal criado pelo cidadão, já não existe a mínima relação.” (ROSENFELD, 1969: 92-93)

que o desequilibra, puxa o gatilho do revólver e mata um homem, como se por acaso, em uma tarde de domingo na praia. De dentro da prisão, na segunda parte, o protagonista assume um novo discurso, pleno de outras vozes, de recordações e reflexões, e transbordante de uma lucidez libertadora, que reveste seu olhar com poesia – enquanto aguarda que o tribunal o condene à morte em praça pública.

Pode-se atribuir a essa obra uma roupagem híbrida – porém, mais no sentido de coexistência e entrecruzamento de modalidades textuais do que propriamente da mistura, da mescla. O romance é suplementado por outros gêneros que, por sua vez, também desviam-se da ordem restritiva de suas definições. A primeira parte, por exemplo, assemelha-se a um diário íntimo; pontual, precisa, descritiva. Não tem, contudo, a peculiaridade central desse gênero: a marca dos calendários. Há o uso predominante do *passé composé*, notadamente atribuído aos gêneros da oralidade. No segundo momento da narrativa, a voz, que agora traz reminiscências – expressas, por exemplo, pelo emprego do *plus-que-parfait* – é acrescida da mescla de prosa com poesia. Além disso, o romance, de início, já se propõe a ser filosófico, a transmitir – pela narrativa, pelo paralelismo das partes e pela estrutura do texto – a sensação de um conceito advindo da filosofia. Fala-se do absurdo de modo absurdo, consoante à expectativa de Adorno acerca da forma ensaio⁶, e aproximando, como é peculiar a Albert Camus, literatura e filosofia, pensamento e vida de fato:

Camus (...) rejeitará também em seus escritos filosóficos toda forma de sistematização ou conceptualização rigorosas. Esforça-se ele para despojar a filosofia do excesso de abstração e fazer com que o pensamento se torne “visão das coisas”. Esta filosofia tende a falar a linguagem da existência e não teme mergulhar no silêncio do ser; ela sabe-se precedida e condicionada pela ação, que desejaria controlar. E sabe, finalmente, que o seu único poder reside na indagação que problematiza, na análise que destrói as certezas comuns, na reflexão que discute esse mesmo poder de análise que outros poderes obscuros da existência, não analisáveis, provocam, sustentam e delimitam. (SILVA, 2001:56)

⁶ Cf. ADORNO, 2003: 18.

Desse modo, é possível verificar, n' *O Estrangeiro*, uma potencialização estética na transmissão do pensamento camusiano, realizada por meio da fusão e interpenetração de formas literárias. Empregando diferentes gêneros – em sua obra como um todo e, em especial, no romance em estudo – Albert Camus transitou entre filosofia e literatura, fruindo e unindo os recursos de cada uma delas, buscando levar o leitor a compreender, sentir e vivenciar os conceitos centrais de seu pensamento. Esse diálogo e esse trânsito entre os gêneros, categoria essencial dos estudos literários, já preanunciam algumas das considerações camusianas, que corroboram com o que se pensou e escreveu acerca da falibilidade das classificações: diante da impossibilidade de organizar o mundo conforme a precária racionalidade humana, o homem é o Sísifo condenado a rolar a pedra até o cume da montanha, por vezes infinitamente repetidas. Entretanto, mesmo ciente da gratuidade dessa tarefa, Sísifo é “superior a seu destino” (CAMUS, 2006: 139). No momento em que desce para recolher a pedra, ele é livre, pois pensa e sente-se como tal. Diante de toda a falibilidade da razão humana, resta criar e refletir. É o que se pretende fazer nas páginas seguintes.

CAPÍTULO 1

A estrangeiridade em diferentes territórios

1.1 O espaço do romance no território dos gêneros literários, o espaço dos gêneros no território do romance

O romance é um território aberto, por onde transitam livremente os gêneros mais distintos, que se comunicam, colidem, misturam-se. O romance é a forma de repatriação das formas: exiladas, perdidas, estrangeiras... nele, todas elas se estabelecem com facilidade, reformulam-se, reinventam-se. Por essa razão, é também ele um gênero de fronteiras maleáveis, que pode limitar-se ao formato da narrativa mais simples, até extrapolar os limites imaginados, desafiar as definições teóricas, tornar-se, enfim, indefinível.

Porém, se pode o romance moldar-se com tamanha liberdade, como é capaz de seguir nomeando um determinado gênero? Como afirmar o que é ou não romance? Ou, ainda, como avaliar, diante de margens tão flexíveis, o tradicional sistema dos gêneros literários?

Ao fazer referência a gênero, remete-se ao funcionamento interno da literatura e dos discursos em geral, em termos de organização de textos, taxonomias e hierarquias. O gênero é uma representação da ordem que se quer estabelecer dentro de um mundo literário já por si repleto de representações.

Qual é a importância da categoria 'gênero' nos estudos literários? Dado que todo estudo científico, mais cedo ou mais tarde, tem que classificar os objetos de seu interesse, a divisão por gêneros é (...) a mais intrínseca de quantas se podem estabelecer na Literatura. As classificações por escolas, gerações, movimentos, épocas, etc., estão ligadas com o objeto literário, mas precisamente o estão através da instituição de gênero. (GALLARDO, 1988:25)

Em sua obra *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon posiciona o gênero em dois lugares de destaque na teoria literária: o primeiro refere-se à origem histórica da noção de estilo, e remete à tripartição clássica dos estilos (simples, médio e elevado); enquanto o

segundo lugar associa-se ao leitor como modelo de recepção, componente do repertório ou horizonte de expectativa.

A primeira das conhecidas tripartições dos gêneros pertence a Aristóteles, que, em sua *Poética*, classifica-os em tragédia, comédia e epopéia, de acordo com o seu “modo de imitação” – de uma ação de caráter mais sério, de pessoas inferiores, ou de partes variadas da ação, respectivamente. A essa tripartição seguiu-se uma série de reformulações, até que, a partir do final do século XVIII, verificou-se uma significativa alteração nos dois grandes gêneros, a tragédia e a epopéia, bem como uma re colocação da poesia lírica – gênero excluído por Aristóteles – que passa a ser considerada sinônimo de toda a poesia. A literatura compreenderá, então, de acordo com Compagnon,

o romance, o teatro e a poesia, retomando-se à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, mas doravante, os dois primeiros seriam identificados com a prosa, e o terceiro apenas com o verso, antes que o verso livre e o poema em prosa dissolvessem ainda mais o velho sistema de gêneros. (COMPAGNON,1999:32)

Quanto ao segundo lugar dos gêneros, atribuído por Compagnon, tem-se Hans-Robert Jauss como o seu grande fundador. Em sua obra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, o autor afirma que os gêneros são, em certa medida, uma instituição, que se comunica com a sociedade em que aparece. Nessa perspectiva, os leitores formam um “horizonte de expectativas” em função da leitura de obras e do reconhecimento do “sistema de referências” – ou seja, aqueles gêneros que trazem consigo, em seu conhecimento prévio –, e que será subvertido pelos autores, que, por seu lado, baseiam-se em seus “modelos de escrita”.

A teoria de Jauss, segundo Haroldo de Campos, em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* (1977), tornou o estudo dos gêneros mais dinâmico, posto que estaria despojado de seus atributos normativos e de suas prerrogativas classificatórias. Por essa perspectiva, a contribuição de Jauss para os estudos literários vai ao encontro da corrente teórica moderna, que procura abolir a hierarquia que os gêneros introduziam, a fixidez das

normas e a autoridade literária pregada pela corrente clássica. Ao contrário desta, a corrente moderna defende a miscigenação das formas, minimizando a classificação e atendo-se a uma investigação dos elementos constitutivos de cada texto. Aliam-se, a esse modo de pensar os gêneros literários, Jameson, Bakhtin e Todorov.

Este último, em seu livro *Os gêneros do discurso* (1980), questiona-se sobre a inapropriação de se associar os gêneros, enquanto categorias, às obras ditas pós-modernas. Diante de um processo de supressões, transgressões e deslocamento de fronteiras, gêneros ditos “obscuros”⁷ fazem o termo “gênero” soar anacrônico, incapaz de contemplar aquilo que foge da coerência, da unidade e da continuidade linear. Entretanto, ao buscar as origens das formas literárias, Todorov acaba por sugerir que, desde a sua gênese, lida-se com um tecido vivo e, portanto, maleável, instável. Tais divisões essenciais da literatura nasceriam da maneira mais natural, a partir do contato da literatura com o cotidiano, em suas múltiplas facetas, e do texto literário do presente com o texto do passado, o já-feito, o já-escrito.

Segundo Todorov (1980), o gênero tem duas origens principais. Ele deriva, em primeiro lugar, do discurso humano, “de um ato de fala mediante um certo número de transformações ou amplificações” (TODOROV, 1980: 52). Já a segunda origem de um gênero seria a partir de outros. Assim, não seriam os gêneros que desapareceriam, mas sim os gêneros-do-passado: “um novo é sempre a transformação de um outro ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação.” (TODOROV, 1980, 46) Nesse sentido, o fato de uma obra “desobedecer” às expectativas do gênero em que inicialmente se enquadra não o tornaria inexistente. Pelo contrário, “a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei – que será, precisamente, transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma não se torna visível – não vive – senão graças a suas transgressões.” (TODOROV, 1980: 45)

⁷ Cf. COHEN, 1995: 11.

Já há muito tempo, fala-se em transgressões, em desafio de fronteiras e até mesmo em dissolução dos gêneros. As mudanças de nomes, de categorizações e de hierarquias atravessam muitos séculos: de Platão, passando pelo rigor taxonômico de Aristóteles, a Horácio, Longino, Boileau, Hegel, Croce, Wellek e Warren, Emil Staiger, Jakobson. Tais teorias já verificavam os discursos múltiplos, as fronteiras subvertidas, as narrativas descontínuas, indicando não pertencerem somente à pós-modernidade. A paródia, a sátira menipéia ao estilo de Luciano, e as demais fusões operadas na literatura acabam por inaugurar, ao longo dos séculos, novos momentos na criação literária.

A base para a teoria da mescla dos gêneros ou do compartilhamento de peculiaridades é tão antiga quanto a comparação de Aristóteles entre tragédia e epopéia. Rosalie Colie identificou numerosos escritores da Renascença que, conscientemente, trabalharam com mesclagens [...]. E essas mesclas não se tratavam de casos isolados, mas sim de um raciocínio comum de assumir que os gêneros, misturados ou não, eram portadores legítimos do conhecimento antigo. (COHEN, 1989: 12)

Os gêneros apresentam-se como “portadores do conhecimento” e refletem aquilo que a vida oferece de mais autêntico – sejam insanos cavaleiros, pavorosas guerras ou a forte influência da mídia e do capitalismo. Assim, não é por acaso ter sido com os românticos, alemães e franceses, que essas experiências de mesclagem de gêneros e apagamento de fronteiras ganharam destaque. Em sua época, fortemente marcada por grandes mudanças – como o surgimento da indústria –, tais poetas “pressentiram que havia um descompasso entre o *tempo objetivo* – o da velocidade – da sociedade capitalista, com seus valores de progresso, evolução e tecnificação da vida, com o *tempo subjetivo* – o da lentidão – da criação.” (JUNQUEIRA, 2008: 35) Nessa ruptura entre o tempo objetivo e o subjetivo, a poesia ganha importância vital, uma vez que lhe cabe o papel de “desautomatizar a linguagem, retirá-la da submissão à prática do cotidiano.” (SELIGMANN-SILVA *apud* JUNQUEIRA, 2008: 35) A assertiva de Schlegel, de que “todo poema é um gênero por si mesmo”, reflete o pensamento revolucionário dessa geração contra o caráter predominantemente proibitivo da estética

clássica. O Romantismo é, portanto, um marco no processo de dissolução da pureza dos gêneros literários. O poema “Réponse a un Acte d’Accusation”, de Victor Hugo (1834) ilustra essa rebeldia romântica:

J’ai dit aux mots: Soyez républiques ! soyez
 La fourmilière immense, et travaillez ! croyez,
 Aimez, vivez ! – J’ai mis tout en branle, et morose,
 J’ai jeté le vers nobles aux chiens noirs de la prose,

Tous les mots à present planent dans la clarté
 Les écrivains ont mis la langue en liberté.⁸
 (HUGO *apud* CAMPOS, 1977:13)

Haroldo de Campos – em seu livro já mencionado, *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana* – prossegue analisando essa transição do rigor clássico para as experimentações e aberturas literárias empreendidas pelos românticos. Segundo o autor, na França, durante a segunda metade do século XIX, após o nascimento da grande indústria, o fenômeno de hibridização passa a incorporar os elementos da linguagem prosaica e os gêneros do *mass media*, que, por natureza, já se aproximam da cultura oral, não-linear, táctil, simultânea.

No final desse século, o simbolista Stéphane Mallarmé radicaliza as possibilidades da poesia, transgredindo o formato da página, refletindo a crítica que o precedeu, e dialogando com os valores resultantes desse contexto de indústria, capitalismo, imprensa. Influenciado por poetas como Baudelaire e Verlaine, Mallarmé, que via no jornal o “moderno poema popular”, com seu *Un Coup de Dés* (1897) – poema constelar inspirado nas técnicas de espacialização visual, na titulação da imprensa cotidiana e em partituras musicais –, inaugura “uma espécie de épica dos novos tempos, uma épica sintética e condensa do espírito crítico em luta com o Acaso e meditando sobre a possibilidade mesma da poesia, cuja morte ou cuja crise havia sido vaticinada por Hegel.” (CAMPOS, 1977:20)

⁸ Como, no livro de Haroldo de Campos, o poema foi mantido no idioma original – e a fim de não prejudicar o sentido com a tradução –, preferiu-se mantê-lo assim também no trabalho.

A poesia romântica – e, em grande parte, seus sucessores – rompe com a tradição, destrona o verso, adota a metalinguagem, abarca o não-verbal e, principalmente, dialoga com seu momento presente, unindo centro e margem, sublime e grotesco, na mesma prosa poética. Tal configuração concretiza o sonho baudelaireano de uma prosa poética capaz de “se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”. (BAUDELAIRE, 1980:14).

A liberdade reivindicada pelos românticos, além de ir de encontro ao rigor do classicismo, reflete um sentimento de restrição e esgotamento em relação a cada gênero quando empregado isoladamente. Nela, o gênero se fortalece por buscar o diálogo, a suplementação, a troca com outro(s) gênero(s). Sendo assim, a poesia romântica se afirma justamente por seu poder de extrapolar os limites que lhe traçaram teorias proibitivas anteriores. Não sugere o apagamento do gênero, mas sua releitura, numa integração que perpassa a linha da prosa, a ruptura do verso, e que resvala em toda a arte, na natureza, na vida.

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas unir novamente todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar-se viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. (SCHLEGEL *apud* LUKÁCS, 2006: 81)

Essa liberdade romântica alcança, por exemplo, o gênero romance. Ou, por outra, legitima a mescla de formas e as livres experimentações já naturais a esse gênero. Schlegel, nesse sentido, afirma: “Pois (...) quase não posso conceber um romance que não seja uma mistura de narrativa, canção e outras formas.” (SCHLEGEL *apud* LUKÁCS, 2006: 81).

No romance moderno, em particular – linhagem à qual se associa o livro em estudo nesta dissertação⁹ –, dá-se o esfacelamento da ordem cronológica. Essa inovação – que é semelhante à da ilusão do espaço, na pintura da mesma época –, é visível na obra de Proust, Joyce, Gide e Faulkner, como é identificado por Anatol Rosenfeld em “Reflexões sobre o romance moderno” (1969). Ressalta-se, porém, que a experiência desses autores, que fundem passado, presente e futuro, na tentativa de reprodução da “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente” (Virgínia Woolf), não se reconhece apenas pela temática, mas é assimilada na própria estrutura da obra.

Tal diluição dos níveis temporais resvala na narração, que se torna “padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal” (ROSENFELD, 1969: 81). Chega-se, dessa maneira, à radicalização extrema do monólogo interior, gerando o apagamento ou a omissão da figura do narrador. Como resultado, também o personagem torna-se amorfo, há um aniquilamento da figura humana e, nessa perplexidade, um retorno aos deuses do passado, quando os personagens “confundem-se com seus predecessores remotos, [e] são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade” (ROSENFELD, 1969: 88). O ápice desse retorno ao passado, porém com as peculiaridades modernas, está em James Joyce:

Assim, em *Ulysses* transparecem, através das máscaras de Bloom, Dedalus e Molly, as personagens míticas de Ulisses, Telêmaco e Penélope. Na odisséia de um só dia, no mar urbano da “Polis” de Dublin, é celebrada, ainda em termos de paródia, a interminável viagem do herói homérico. Renasce – numa visão saudosa e irônica – um mundo em que as esferas divina e humana ainda se interpenetram numa unidade sem fenda. Esta odisséia do século XX, preta de dissociações, montagens artificiais, variações de estilo, evoca a unidade mítica e revela ao mesmo tempo, na sua própria natureza, a razão dessa procura saudosa. (ROSENFELD, 1969: 88)

⁹ Destaca-se que o intuito desse trecho é apenas o de considerar e exemplificar experiências literárias de mescla e transgressão de gêneros operadas pelo romance moderno. O estudo de *O Estrangeiro* – título que poderia constar nesses parágrafos – será realizado, adequadamente, em momento apropriado neste trabalho.

As dissociações, a liberdade criativa, as montagens, a ironia persistiram nas experiências literárias que se sucederam à de Joyce. Nesse sentido, dá-se a radical mistura de gêneros empreendida por diversos escritores das últimas décadas, propiciando o que se pode chamar de “escritas híbridas”. Marjorie Perloff resume a questão ao afirmar, na introdução de *Postmodern Genres*: “O gênero na pós-modernidade é então caracterizado por sua apropriação de outros gêneros, tanto eruditos quanto populares, sendo mais bem definido pelas palavras *ambos/e* do que por termos como *se/ou*.” (PERLOFF,1989:8)

Em outras palavras, com as ditas escritas híbridas, não apenas a prosa torna-se poética, como o poema perde molduras, adquire personagens e resvala no conto, que muitas vezes é crônica e pode se confundir também com o ensaio. Verificam-se romances que recorrem ao diário íntimo, lançam mão de aforismos, fragmentos; abarcando até os gêneros mais prosaicos.

Tal hibridez dos gêneros literários resulta em uma prática natural e adequada à configuração fragmentária da pós-modernidade – não se configurando, porém, como um “desvio de norma”, mas como a legitimação de uma confluência de formas literárias há muito realizada. Ou seja, embora a idéia de “pureza dos gêneros” não encontre consistente correspondência em qualquer período literário; embora essa dita “hibridez” seja de todo modo natural para a escrita; é principalmente com a pós-modernidade que ela adquire um semblante de legitimidade. Hoje aceita-se com muito mais facilidade que, em meio a uma cultura cada vez mais globalizada, de fronteiras questionáveis, constantemente prontas a sofrerem modificações e apagamentos, as convenções de gênero não atuam mais como antes.

A queda dos muros, a hibridização, a interdisciplinaridade, as diásporas, o desafio das fronteiras canônicas e tudo o mais que se pensa como próprio do pós-moderno

demandam movimentos de cruzamento e intercruzamentos que os gêneros nas suas concepções tradicionais não conseguem operar. (MACHADO,1999)¹⁰

A polêmica dos gêneros, entretanto, está muito longe do fim. Mesmo diante da precariedade dos sistemas e da oscilação taxonômica, continua-se empregando a palavra “gênero”. Isso porque, ainda que detenha um caráter mais funcional do que normativo; ainda que se apoiando apenas nos traços predominantes em certa categoria, é necessário forjar direções dentro do caos da diversidade literária. Além disso, por mais que insistam as teorias em destronar as categorizações, todas operam dentro de uma categoria maior, que é a literatura. E há, antes de existirem poemas ou ensaios ou contos fantásticos, o livro, “pólo de permanência e de resistência de uma cultura, quiçá de uma civilização” (MACHADO, 1999).

Seria, portanto, não o fim dos gêneros, mas o momento crucial para se perceber que os conceitos de gênero disponíveis é que não são mais suficientes para a flexibilidade e a complexidade dos fenômenos literários verificáveis hoje.

Nesse mesmo sentido, e buscando ampliar a reflexão, parece interessante recorrer ao pensamento de Mikhail Bakhtin, ao qual remete Arlindo Machado:

Para o pensador russo, *gênero* é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores. (MACHADO, 1999)

Diante dessa concepção, fica mais fácil compreender o gênero como um fenômeno que, ao contrário do que se sugere comumente, não é necessariamente conservador. Ocorre exatamente o oposto. As tendências que preferencialmente se manifestam num gênero estão inseridas em uma cultura, e, justamente por isso, estão em contínua transformação, mesmo quando buscam certa estabilidade.

¹⁰ As citações referentes ao autor Arlindo Machado foram retiradas de artigo publicado na revista eletrônica *Razón y Palabra*, número 16, ano 4, sem numeração de página.

Se é verdade que Joyce rompe a forma romanesca tornando-a aberrante, faz também pressentir que ela talvez só viva de suas alterações. Ela se desenvolveria, não engendrando monstros, obras informes, sem lei e sem rigor, mas provocando unicamente exceções a si mesma, que constituem a lei e, ao mesmo tempo, a suprimem (...). Deve-se pensar que, sempre que nessas obras excepcionais, um limite é atingido, é apenas a exceção que nos revela essa 'lei' cujo desvio insólito e necessário ela também constitui. Tudo se passaria por conseguinte como se, na literatura romanesca e talvez em toda literatura, nunca pudéssemos reconhecer a regra, a não ser pela exceção que a abole: a regra, ou mais exatamente, o centro cuja obra certa é a afirmação incerta, a manifestação já destruidora, a presença momentânea e desde já negativa. (BLANCHOT *apud* TODOROV, 1980: 45)

Nesse jogo de margens transgredidas, recriações, diásporas e fusões, o romance consolida-se como um modelo da instabilidade das categorizações literárias, um espaço de maleabilidade, que se constitui em um passo anterior à ostensiva mesclagem de gêneros operada por escritores hoje. No romance, que é das formas a mais plural – “fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal.” (BAKHTIN, 1993:73) – a linguagem, o estilo e a voz estão abertos a todas as formas, em busca da melhor maneira de recriar o mundo. Essa configuração remata em duas questões essenciais para este estudo: a primeira refere-se à já mencionada insuficiência das nomenclaturas, a arbitrariedade das classificações – questão que, no sistema dos gêneros, tem o romance como personagem central, figura ilustre e polêmica:

A estilística e a filosofia do discurso encontram-se, basicamente, diante de um dilema: ou reconhecer o romance (e, por conseguinte, a prosa literária que gravita em torno dele) como um gênero não literário ou pseudoliterário, ou então rever de maneira radical toda a concepção do discurso poético que está na base da estilística tradicional e que determina todas as suas categorias. (BAKHTIN, 1993:78)

A segunda questão, que não se distancia da fluidez e indeterminação das formas, está na caracterização do romance como um gênero do diálogo. O romance dialoga com o presente, com a história, com as demais formas literárias ou semiliterárias, e consigo mesmo, em si, ao abrir-se ao jogo vivo das línguas, das linguagens do sábio, do poeta, das canções de rua, dos provérbios, dos jornais. Na prosa romanesca, pela estratificação interna da linguagem, fiel à diversidade social e à divergência de vozes individuais, dá-se a harmonia dos extremos e dos complementares.

Tal composição estilística é formada, segundo Bakhtin, pela narrativa direta e literária do autor, pela estilização de diversas formas de narrativa tradicional oral, por formas da narrativa escrita semiliterária (cartas, diários, etc), formas externas ao discurso literário do autor (escritos morais, filosóficos, científicos; descrições etnográficas etc), e pelo discurso dos personagens estilisticamente individualizados. Essas unidades, uma vez inseridas no romance, unem-se a ele de forma harmoniosa, “submetendo-se à unidade estilística superior do conjunto” (BAKHTIN, 1993: 73,74)

Para atingir tal dialogicidade interna, essencial ao romance, o autor-romancista vai preocupar-se em apanhar dentro de si e do outro que vê, imagina, compreende ou questiona, o seu vocabulário peculiar, a sua intenção, o seu gesto. Essa riqueza de experiências recolhidas do real acaba gerando não apenas o plurilingüismo do discurso dos personagens, como também aquele dos pontos de vista, num processo que, por vezes, busca transparecer neutralidade e imparcialidade, e, por outras, deseja justamente o contrário:

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza no ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra. (BAKHTIN, 1993:118, 119)

Nesse sentido, o romance guarda o direito e a capacidade de promover, pelo conteúdo e pela forma, o diálogo que ultrapassa a reprodução, o simulacro do real, e persegue o caminho da retórica, da reflexão, da filosofia. O romance, muitas vezes, quer pregar, quer defender uma idéia, mesmo que – ou principalmente quando – tal idéia surja e se fortaleça pelo embate de visões e discursos de personagens, narrador, autor e, é claro, recepção.

1.2 – Um *pied-noir* que caminhava sozinho¹¹

O romance permite, graças a seu caráter múltiplo e a seu diálogo com as outras artes e com o contexto de sua produção, que se manifestem pensamentos e reflexões, geradas pelo encontro de pontos de vista de autor, narrador, personagens, leitor. Não por acaso, autores como Albert Camus, cuja obra se analisa neste estudo, elegeram essa maneira rica e harmoniosa, aberta e flexível de literatura para discutir questões de ordem sociológica, filosófica, político-histórica. Em *A inteligência e o cadafalso*, livro de textos críticos de Camus sobre a obra de André Gide, Herman Melville, Chamfort¹², dentre outros, percebe-se muito dos pensamentos do autor sobre sua própria relação com a escrita e a literatura, a partir dos comentários que tece acerca da escritura desses outros autores.

Nossos verdadeiros moralistas não fizeram frases; eles observaram, e observaram a si mesmos. Eles não legislaram: pintaram. Com isso, fizeram mais para iluminar a conduta dos homens do que se tivessem polido pacientemente, para alguns literatos, uma centena de fórmulas definitivas, destinadas a dissertações bacharelescas. Pois somente o romance é fiel ao particular. Seu objeto não são as conclusões da vida, mas seu próprio desenrolar. Numa palavra, ele é mais modesto, e nisso ele é clássico. (CAMUS, 2002: 37)

Ao evocar tais autores, percebe-se que Camus não apenas defende esses “romancistas filósofos”, como se propõe a ser um deles. É nesse sentido, inclusive, que o autor elabora seu romance inaugural, *O Estrangeiro*, objeto central desta pesquisa, e obra que se analisará a partir do capítulo seguinte.

¹¹ Alusão ao título do editorial do *Times*, de Londres, que define o escritor Albert Camus como “a man who walked alone”, no dia 05 de janeiro de 1960, data de seu falecimento. A esse respeito, escreve Marcelo Mathias: “O jornalista definia assim, em cinco breves palavras, muito mais do que a *caminhada solitária* do escritor Camus, – resumia o destino das suas melhores criações. O que é, em última análise, o itinerário de um Calígula, de um Meursault, de um Clamence, senão o longo e doloroso percurso da solidão? De cada artista afinal, senão de todos os homens? Solidão essencial e irreduzível que o amor, a política, a criação por vezes transfiguram, sem nunca verdadeiramente a redimir. A caminhada sem fim de Sísifo não parece ser assim a vocação de um destino excepcional, mas a mais rudimentar experiência de um homem comum.”(MATHIAS, 1975: 13)

¹² Pseudônimo de Sébastien Roch Nicolas (1741- 1794), escritor e humorista francês, famoso como autor de máximas.

Por ora, basta pensar em Camus como conhecedor das formas literárias e exemplo de autor que soube valorizar e utilizar-se do formato do romance – para ele, “a forma mais bem acabada de pensamento num mundo que é descontínuo e sem fundo.” (PINTO, 1998:192). Ele, que aconselha que se escrevam romances, quando se deseja fazer filosofia, vê a forma romanesca como aquela que encontra maior consonância com o sentimento de absurdo diante da morte e da incompletude; é a forma que melhor se assemelha à revolta criadora de universos, numa resposta ao divórcio entre o desejo de explicação do homem e a cor desarrazoada do mundo. Camus, como romancista, é ensaísta e moralista; como filósofo, é poeta e romancista. É, portanto, um escritor híbrido:

A rigor, não se pode falar de Camus como um filósofo. Ao negar, pelo absurdo, qualquer possibilidade de explicação antropomórfica daquilo que existe, Camus não se volta para uma demolição sistemática da tradição metafísica (uma tarefa filosófica essencialmente moderna), mas escolhe uma via que lhe é muito peculiar: a criação de um domínio de representações que aproximam sua obra teórica da invenção ficcional. Devemos pensar em Camus como um ensaísta, dentro da tradição iniciada por Montaigne, e como um moralista, dentro da linhagem especificamente francesa de Pascal e Chamfort – autores que, na impossibilidade de darem conta do desarrazoado do mundo, transformam suas meditações em retratos da condição humana, retratos que encontram seu ponto de apoio numa lapidação formal que os aproxima da tessitura literária. (PINTO, Manuel da Costa, prefácio de *A inteligência e o cadafalso*, CAMUS: 2002: 10)

Esse hibridismo de Albert Camus começa por sua biografia: nascido em 1913, em Mondovi, distrito de Constantina, na Argélia, Albert é filho de um operário agrícola de origem alsaciana e de uma mãe camponesa de ascendência espanhola. Como *pied-noir*, ele migra da infância paupérrima, órfão de recursos, de diálogos e da presença do pai – que morre no campo de batalha antes que o filho caçula complete um ano de idade – para o embate de realidades sociais, no Liceu de Argel, em que é bolsista, e onde aprende o que é pobreza, silêncio, diferença: “Antes, todo mundo era como eu,” comenta, “e a pobreza parecia-me o próprio ar desse mundo. No liceu, conheci a comparação.” (*In*: TODD, 1998, 40). Aprende a se adaptar, a ter vida tripla, a ser muitos em um só, a desenvolver uma linguagem romanesca, própria dos múltiplos:

A maioria de seus colegas vai à rua de Lyon, mas ele os acompanha até suas *villas*. Torna-se para os seus um desconhecido admirado, pois sabe sobre o mundo mais do que qualquer outra pessoa da rua de Lyon nº 93 e não pode compartilhar, nem mesmo com Lucien [seu irmão mais velho], o que aprende no liceu. Um poema francês, para os Sintès-Camus, não tem sentido *nenhum*. Os filhos de proletários instruídos destinam-se a ter vida tripla, com a família freqüentemente analfabeta, em companhia dos professores e colegas, e sozinhos, consigo mesmos. Linguagem tripla: uma, escolar, acadêmica, convencional, mais escrita do que falada; a segunda, utilizada em Belcourt. (...) Finalmente, aqueles meninos forjam um jargão de adolescentes. Entre Belcourt e Bab-el-Oued, as familiaridades de sua avó e as frases depuradas dos professores, Camus descobre vários universos. Deseja escrever desde que sabe ler, mas não pensa claramente em se tornar escritor. Na rua de Lyon, espera-se que ele *vire* professor. (TODD, 1998: 44).

Camus perambula, entre rumos, em busca de muitos: goleiro do *Racing Club Universitaire*, em Argel; tuberculoso aos 17; é leitor de Gide, Malraux e Montherland; amigo e discípulo de Jean Grenier; participante do movimento antifascista Amsterdã-Pleyel; aos 20; torna-se marido de Simone Hué, de quem se divorcia em um ano; membro do Partido Comunista aos 21; desertor aos 22, discordante da linha assumida quanto à questão muçulmana; pesquisador das relações entre o helenismo e o cristianismo em Plotino e Santo Agostinho; ator, teatrólogo e autor de *O avesso e o direito*, aos 23; jornalista em *Alger Républicain*; com outros intelectuais da “mediterraneidade”, é fundador da revista *Rivages*; em 1939, publica *Núpcias* e, como jornalista, *O Inquérito em Cabília*; na França, em 1940, é redator de *Paris-Soir*; marido de Francine Faure, uma oranense; participa dos círculos conflitantes da *intelligentsia* parisiense; é escritor. Em 1940, ano em que termina *O Estrangeiro*, Paris é ocupada, invadida pelos alemães.

Na vida de Albert Camus, coincidem a precocidade, a pobreza material e a riqueza do sol¹³, as oportunidades, as questões políticas, a tragédia histórica, a intelectualidade e a felicidade sensível, a pátria e a estrangeiridade. A paisagem natal de Camus e, também, do

¹³ Nesse trecho, quer-se aludir à relação afetiva do autor com o sol mediterrâneo de sua terra natal, a respeito do que afirma, em seu prefácio para segunda edição de *O Avesso e o Direito*: “(...) o belo calor que reinou sobre minha infância privou-me de qualquer ressentimento. Eu vivia na adversidade, mas, também, numa espécie de gozo. Sentia em mim forças infinitas: bastava, apenas, encontrar seu ponto de aplicação. Não era a miséria que colocava barreiras a essas forças: na África, o mar e o sol nada custam. A barreira está mais nos preconceitos ou na burrice.” (CAMUS, 2007: 18)

herói pagão de *O Estrangeiro*, Meursault, é, ao mesmo tempo, uma metáfora dessa estrangeiridade: a África, continente-caleidoscópio, de sucessivas mudanças político-sociais, e, especificamente, a Argélia, território de choque entre diferentes estrangeiros que coabitam o mesmo espaço, colonizados, silenciados, incapazes de alcançar a voz necessária diante da opressão do colonizador – ele também outra sorte de estrangeiro: “Muito sensível às manifestações da cultura mediterrânea, Camus, n’*O Estrangeiro*, coloca o leitor diante de dois tipos de nações, a dos *Pieds-noirs*, ao lado da dos argelinos muçulmanos, duas populações estrangeiras uma à outra.” (CAUX, 1995: 15)

A história da África sugere uma série de recortes e colagens que, se permitem definir as bordas do continente como um todo, impossibilitam um entendimento claro daquilo que se passa em seu instável interior. O mesmo ocorre na Argélia: território antes habitado pelos Berberes, submete-se, desde o século V, a sucessivas invasões – dos romanos, dos vândalos, dos bizantinos – e, finalmente, no século VIII, é conquistado pelos árabes, com todo o poder do islamismo, que é intensificado pela dominação dos turcos, no século XVI, dando origem à unidade política da Argélia.

Tal unidade, porém, é ameaçada em 1830 pela ocupação do país pela França. A Argélia torna-se um reino árabe, uma colônia européia e um campo francês. Intensifica-se para lá a imigração dos europeus, que ocupam, confiscam as terras, causando o empobrecimento dos argelinos, que se tornam empregados sem posses dentro dessas novas propriedades.

Os franceses, a exemplo da Roma antiga, desejavam estabelecer uma estrutura de governo que fizesse dos colonos seus irmãos, dividindo uma civilização comum, submetida às leis da França. Porém, essa estrutura complexa, que parecia querer fazer da Argélia um outro departamento francês, terminou por esculpir, à força, sobre o rosto desgostoso dos argelinos, uma nova face: a face fragmentada da humilhação. Quando advém a Primeira Guerra, a

Argélia já está marcada por revoltas entre árabes e berberes, em luta por recuperar sua posição política e social, sua terra, sua independência; a população sofre um notável aumento – o número de muçulmanos passa de dois milhões a quatro e meio; e as maiores cidades da Argélia, como Oran e Argel, estão povoadas de uma maioria estrangeira. “Dois mundos estrangeiros um ao outro dividem então o sol, o mundo europeu que escreve a história do país colonizado e ciente de que ele o faz, e o mundo mediterrâneo dos autóctones, uma aglomeração de ‘diferentes’” (CAUX, 1995: 23)

Longos anos de dominação européia marcam o território argelino, separado por duas forças antagônicas: a do colonizador, que possui a terra, a lei, a língua; a do colonizado, que se refugia na *religião* e que abafa, com silêncio precavido, a *revolta* – suas únicas propriedades inalienáveis. Nesse longo período de opressão, a Argélia é um amontoado de fragmentos. Mesmo quando, em 1954, ações terroristas eclodem no território, visando à destruição do imperialismo e, conseqüentemente, à independência argelina, a população não consegue se identificar, se unificar. Embora a proclamação de classes indistintas, confundidas, fosse uma constante no discurso dos movimentos de libertação da Argélia – como a Frente de Libertação Nacional (FLN) –, isso se configurava apenas como uma maneira mitificada, de acordo com a análise marxista clássica, de apresentar as coisas.

Pois se é verdade que essa unidade não passava de fachada, se é possível dizer que uma tal noção fora difundida pela mitologia do movimento nacional em seu conjunto, e não somente pela FLN, então seria necessário pensar na veracidade dessa mitologia, pois de certa maneira – e isso não deixou de acontecer – nós fracassamos ao mostrar o lugar, os momentos e a continuidade dos conflitos, as lutas de facções no interior dos órgãos da FLN, e principalmente o Comitê de coordenação e de execução (CCE). Pensar a situação de outro modo significa desconhecer o seu sentido e a sua natureza. (Mohammed RAMDANI, *In*: LYOTARD, 1989: 16)

Diante da tentativa de libertação argelina, pede-se a opinião de Camus, intelectual franco-argelino, *pied-noir*. Ele que, desde os tempos do *Alger Républicain*, já criticava a face injusta da presença francesa na Argélia, pergunta-se, porém, se não haveria a possibilidade de

viverem juntos franceses, muçulmanos, árabes e berberes, sem a necessidade de se destruírem, “nessa encruzilhada de caminhos em que a história os colocou.” (CAMUS *apud* GONZÁLEZ, 2002: 88). Ele acredita ter a independência argelina razões de legitimidade incontestável, tais como os abusos do colonialismo, a mentira da política de assimilação, as injustiças fundiárias, a humilhação cultural. Contudo, tal independência

tropeça no fato de nunca ter existido uma nação argelina. Ela é um conglomerado de raças e nacionalidades, onde mais de um milhão de franceses são também autóctones, junto aos árabes, em um contexto populacional com traços turcos, gregos, italianos... Por isso, o sistema colonial devia desaparecer, mas uma nova república argelina deveria estabelecer-se aglutinando os direitos das duas comunidades principais em uma federação com absoluta igualdade entre as duas identidades culturais. (GONZÁLEZ, 2002: 88)

Camus está pensando em uma identidade “mediterrânica”, capaz de aglutinar as diferentes tradições culturais em um estado não confessional. Mas o colonialismo não poderia desaparecer como sistema, sem gerar conseqüências que arrastariam sua rede cultural concreta. O que fazer, então? Que atitude tomaria alguém como ele, que optava por um certo gandhismo, que pensava que “para ganhar uma guerra era melhor sofrer injustiças antes do que cometê-las” ou que também elogiava os terroristas russos de 1905 que, como os justiceiros de sua peça de teatro, *Os Justos*, “preferiam morrer eles antes do que qualquer inocente” (CAMUS *apud* GONZÁLEZ, 2002: 92)?

Camus, que não quer ser um “juiz-penitente”, reagirá pela literatura. No romance *A Queda*, publicado em 1956, e nos contos de *O exílio e o reino*, o drama argelino é vivido como uma tragédia pessoal. Trata-se *A Queda* de um monólogo, comovente e cheio de auto-impugnação, em que o juiz Jean-Baptiste Clemence (trocadilho com *clemence*, clemência), narrador-protagonista, discorre sobre o castigo, a liberdade, a salvação, no desejo de suspender toda sorte de julgamento. Mas o juiz-penitente no cenário político da guerra argelina podia ser o próprio Camus, ou a equipe de *Les Temps Modernes*, a intelectualidade francesa – segundo ele, os “pequenos profetas de nosso tempo”.

Em 1956, viaja a Argel e faz um apelo para a trégua. Com sua recusa à legitimação da morte, Camus é ameaçado pela direita colonialista e é obrigado a deixar a cidade.

Quando recebe, um ano depois, na Suécia, o prêmio Nobel de literatura, com conotações de prêmio Nobel da paz, o “equilíbrio mediterrâneo” já está destruído. E Camus é – conforme compara Horácio González – como o professor Daru, personagem do conto “O Hóspede”, de *O Exílio e o Reino*: diante do dilema de ter que entregar, a mando da polícia, um prisioneiro árabe à delegacia mais próxima, Daru o liberta. O árabe, porém, decide ir sozinho para a prisão. Quando volta à escola, o professor encontra no quadro negro: “Você entregou nosso irmão. Você pagará.” (CAMUS, 1957: 99). Ele acaba sendo julgado dos dois lados, desrespeita a lei e não consegue a confiança do oprimido.

O “exílio” e o “reino” eram os dois extremos de uma corda, cuja tensão provocava aquele “equilíbrio revoltado” da consciência. Agora já estavam desbaratados. A história impunha sua linearidade bélica. Cindia-se essa alternância que permitia compreender o mundo. Uma espada guerreira obrigava a que ou se aceitasse o “reino” da história ou se pagasse o preço do “exílio” definitivo. (GONZÁLEZ, 2002: 97)

Em outro conto desse mesmo livro, “A mulher adúltera”, a personagem Janine encontra sua libertação ao atirar-se à beleza silenciosa da “arabidade”, numa entrega à felicidade sensível. Porém, esse silêncio ameaçador, sob o sol causticante, é o que faz com que Meursault, protagonista d’*O Estrangeiro* se precipite, aperte o gatilho e destitua de equilíbrio a tarde em que havia sido feliz.

Há em toda a obra de Camus uma grávida “arabidade” escondida. Eles, os árabes, não falam, soberbos e estatuários, e assim provocam tudo. Não são esses árabes camusianos, com sua presença inescrutável e premonitória, um anúncio da próxima libertação? Sempre esperando, sempre sabendo tudo. São a contracena de Meursault: a inocência sem história diante dos pensamentos altivos que procuram um momento certo para lançar um grito com voz coletiva. Camus não quis ser juiz-penitente. Mas tendo apreendido o cerne dessa “arabidade”, prende-se a ela como um adultério na natureza e se detém um minuto antes de exercer um adultério na história. (GONZÁLEZ, 2002: 98)

É como se Camus sentisse uma eterna dívida com esse mundo árabe, cheio de um mutismo pesado e imposto, uma dívida com a terra natal que ele nunca pôde sentir tão sua. É como se se ressentisse por sua estrangeiridade, como *pied-noir* que, embora fruisse o sol mediterrâneo, cedo tornou-se pupilo da cultura e da educação francesas, abandonando, em seguida, a Argélia para integrar o grupo dos intelectuais parisienses, encabeçado por Jean-Paul Sartre. E, mesmo depois de seu afamado rompimento com o filósofo e a filosofia existencialistas, após o polêmico lançamento de *O Homem Revoltado*, os laços com a realidade argelina já não poderiam ser estabelecidos. O ponto crucial desse ensaio, que tanto desagradou a Sartre e que se distancia das filosofias que dominavam o horizonte da época, é o mesmo que obtém a antipatia dos argelinos: uma causa nobre perde a nobreza se em nome dela se provoca a morte de alguém; é, portanto, uma causa pela qual não vale a pena lutar.

Resta-lhe, então, confessar-se pela escrita, insuflando em sua obra toda essa estrangeiridade que vai imiscuir-se em suas produções, em diversos teores – filosófico, jornalístico, político, romanesco –, com significados inúmeros. Ela estará no homem que, numa realidade em divórcio com seu desejo, sentir-se-á um estrangeiro; ou, neste mesmo homem, que só se descobrirá realmente como quando um viajante, num quarto de hotel, diante de uma cultura outra que o desconforte; ou no embate de nacionalidades e pontos de vista daqueles que, embora unificáveis em meio à guerra ou à peste, não se comunicam, não se compreendem. Em Camus, misturam-se história, política, jornalismo, teatro, romance, filosofia, experiências pessoais. Misturam-se as próprias obras, num diálogo constante umas com as outras. E mesclam-se gêneros, formam-se diferentes ciclos de temas e formas, na busca de dar à sua produção como um todo a voz particular de cada gênero. Isso se torna visível quando esclarece seu plano de obra em Estocolmo, por ocasião do prêmio Nobel:

Eu tinha um plano preciso quando comecei minha obra: em primeiro lugar, queria exprimir a negação. Sob três formas. Romanesca: foi *O Estrangeiro*. Dramática: *Calígula*. *O mal-entendido*. Ideológica: *O mito de Sísifo*. Eu não teria podido falar, se não tivesse vivido; não tenho nenhuma imaginação. Mas era para mim, se vocês querem saber, a dúvida metódica de Descartes. Eu

sabia que não se pode viver na negação e anunciava no prefácio de *O mito de Sísifo*; previa o positivo sob três formas ainda. Romanesco: *A Peste*. Dramático: *O estado de sítio* e *Os justos*. Ideológico: *O Homem Revoltado*. Entrevia já um terceiro ciclo sobre o tema do amor. São os projetos que estou desenvolvendo. (CAMUS *apud* FERREIRA, 2004:20)

Camus conhecia as peculiaridades de cada gênero, sabia qual a aceitação de cada um deles no panorama social e intelectual de seu tempo, calculava qual a melhor forma de atingir determinada fatia de leitores. Ademais, o autor sentia necessidade de expressar-se de diferentes maneiras, as quais refletissem suas faces de filósofo, ficcionista e “homem absurdo”, engajado politicamente: “ele [Camus] não apenas reconhecia, mas necessitava da verdade da ficção, como uma forma de criar, de se inventar, assim como era-lhe fundamental a experiência corpo-a-corpo com o público, no teatro, e do desenvolvimento argumentativo das idéias, nos ensaios.” (FERREIRA, 2004: 20)

Desse modo, pode-se considerar a obra camusiana como sendo uma obra híbrida, não apenas por constituir-se de diferentes gêneros literários, mas por manter, em todos eles – ou, ao menos, em cada ciclo de livros, conforme a divisão supracitada–, a mesma temática. Nesse sentido, escreve Manuel da Costa Pinto em prefácio para *A Inteligência e o Cadafalso*:

O mais longo destes ensaios, uma leitura da obra de Roger Martin du Gard, é uma pequena aula de interpretação literária; mas é num comentário absolutamente periférico – quando ele afirma que “como todo verdadeiro artista, Martin du Gard não consegue se livrar de suas obsessões” – que podemos reconhecer a maneira como Camus lê os autores que elege. Pois o que ele encontra num Grenier ou num Gide, por exemplo, é justamente a figuração de um hedonismo desesperado que estará na origem de *Núpcias* (um de seus primeiros livros) e da noção de absurdo que vai percorrer todas as suas obras ficcionais e ensaísticas. Ao escrever sobre *As Ilhas* ou *Os frutos da terra*, Camus nos dá um testemunho de suas primeiras leituras destas obras e de como elas instalaram nele uma tensão permanente, obsessiva, entre a entrega aos prazeres sensíveis (proporcionados pela luz e pelas praias mediterrâneas) e a consciência da condição mortal desse mundo – moldando uma sensibilidade que vê a tragédia pela lente da beleza e do prazer. (PINTO *In*: CAMUS, 2002: 8,9)

Além dessa recorrência temática, em sua obra, circulam determinadas imagens e fazem-se recorrentes comentários sobre acontecimentos de outros livros seus, professados por

personagens de tramas diversas.¹⁴ Na segunda parte de *O Estrangeiro*, por exemplo, Meursault encontra, em sua cela, um recorte de jornal que relata um fratricídio acidental que se passara na Tchecoslováquia. Essa crônica policial é o enredo completo de *O Mal-entendido*, peça que Camus publica em 1944, dois anos após o romance em questão. É também na Tchecoslováquia que se passa “Com a Morte na Alma”, um dos ensaios ficcionais de *O Averso e o Direito*, e é onde se refugia Patrice Mersault, de *A Morte Feliz* – romance que soa como esboço d’*O Estrangeiro*, a começar pela semelhança dos nomes dos protagonistas: Mersault e Meursault. Quanto ao assassinato cometido pelo segundo, em *O Estrangeiro*, ele é comentado, em *A Peste*, por uma vendedora de tabaco, que se posiciona, quanto ao caso, da seguinte maneira: “Se metessem toda essa corja na prisão (...), as pessoas honestas poderiam respirar”. (*A Peste*, 1997: 53) Tal argumento será rebatido por Clamence, em *A Queda*, quando relativiza a dicotomia inocentes/culpados: “Se os proxenetas e os ladrões fossem sempre condenados em toda parte, as pessoas de bem, meu caro senhor, julgar-se-iam todas e incessantemente inocentes. E, no meu entender (...), é sobretudo isso que é preciso evitar.” (*A Queda*, 1997:32) É preciso não esquecer, é evidente, ser Meursault o exemplo do homem absurdo que o autor compara, em *O Mito de Sísifo*, ao condenado à morte.¹⁵

Portanto, pode-se dizer que Albert Camus procedeu, ao mesmo tempo, de modo cartesiano e não-cartesiano no tocante à organização sua obra. Há, a princípio, a divisão em ciclos (“couches”, nas palavras do autor¹⁶), quando se utiliza de diferentes gêneros literários no intuito de desenvolver um mesmo tema. O “Ciclo do Absurdo” – que dura até a metade da Primeira Grande Guerra, e é analisado, em parte, neste trabalho –, foi o primeiro deles. Seu planejamento já está expresso em carta de Camus para Jean Grenier, em 1940:

Faz tempo que quero empreender uma certa obra, que se alongue por muitos anos e que se figure em diversas formas. Eu esperava para isso estar seguro de mim e de

¹⁴ Tal relação já fora anteriormente destacada por Manuel da Costa Pinto, em *O elogio do ensaio* (1998).

¹⁵ Cf. *O Mito de Sísifo*, 2006: 66

¹⁶ CAMUS *apud* SILVA: 2001,74

meus meios. Hoje talvez não seja assim, mas isso se aproxima, de um modo ou de outro. Eu trabalho bastante e já avancei muito (uma peça terminada, um romance com três quartos escrito, e um ensaio pela metade – os três sobre o mesmo tema [*Calígula, O Estrangeiro, O Mito de Sísifo*]).¹⁷

O primeiro “absurdo” é a peça *Calígula*, concluída em 1939. Nela, Calígula, imperador até então quase perfeito, cuja única ambição verdadeira era ser um homem justo, sofre um choque moral ao ver morrer Drusilla, sua irmã e amante preferida. A questão da fatalidade da morte é então revelada ao imperador, que compreende, experimentando-o em sua dor, que “os homens morrem e não são felizes.” (*Calígula*. 1958:16) Como imperador poderoso que é, Calígula se torna violento, cruel, assassinando, violando e destruindo, num incurável desespero que acaba por suscitar um complô que o matará. “*Calígula* mostra a infelicidade para o homem ao querer tudo compreender e tudo mudar, em sua busca de autenticidade e ‘verdadeira’ felicidade.” (SILVA, 2001: 133)

O segundo “absurdo” é o romance *O Estrangeiro*, cuja conclusão se deu em 1940, sendo publicado dois anos depois. Trata-se do relato do protagonista Meursault, simples funcionário de um escritório em Argel, que, num dia de sol escaldante, mata um árabe na praia, e é condenado à morte em praça pública. O falecimento da mãe, no início do romance, a rotina anterior ao crime e os dias passados no cárcere são, entretanto, preponderantes para a compreensão da trama em seu caráter absurdo.

Por último, Camus escreve *O Mito de Sísifo*, ensaio sobre a absurdidade, concluído em 1941, e publicado no ano seguinte, após *O Estrangeiro*. A reflexão se divide em “Um raciocínio absurdo”, “O homem absurdo”, “A criação absurda”, e “O Mito de Sísifo”, releitura do autor para o mito grego.

Porém, apesar dessa divisão precisa em diferentes gêneros, unidos pela mesma temática, há um caráter paratópico inegável na obra de Camus, que, dentro de uma forma

¹⁷ CAMUS *apud* SILVA, 2001: 73.

literária, lança mão de outras, suplementa, mescla, dialoga.¹⁸ Para a fortuna crítica camusiana, sempre foi problemático dissociar o ficcionista do autobiográfico, o ensaísta do dramaturgo, o filósofo do romancista:

O estudo das relações entre literatura e filosofia em Camus evidenciou a particularidade desse escritor: ele transita tanto no campo filosófico quanto no literário, percebe no mito antigo dos gregos um espaço análogo ao do romance do século XIX, narrativas de caráter poético marcadas pela reflexão de caráter filosófico. (SILVA, 2001: 155)

A dificuldade em estabelecer tais fronteiras corrobora não apenas para se pensar a falibilidade das classificações, como dá margem a uma releitura dos livros do escritor franco-argelino, verificando como se potencializam os recursos estéticos e a transmissão de conceitos teóricos em face do caráter fluido e intercomunicante de sua obra. No entanto, diante da impossibilidade de se analisar, em um curto espaço de tempo, a produção camusiana em sua totalidade, elege-se o romance *O Estrangeiro* como objeto central desta pesquisa – sendo necessário, entretanto, para os desejados fins, recorrer também ao ensaio *O Mito de Sísifo*, pois

tanto *O mito de Sísifo* quanto *O estrangeiro* mostram bem o aspecto “paratópico” das obras de Camus, que busca fugir aos padrões rigorosos de limitação entre os gêneros. Escreve ainda A. Durand, “da mesma forma que o *Mito de Sísifo* é uma dissertação em forma de ensaio filosófico [...] *O estrangeiro* é uma dissertação em forma de narrativa.” (SILVA, 2001:98)

Quando *O Estrangeiro* fica pronto, em 1940, Albert Camus é jornalista na *Paris-Soir*. Poucos dias depois, os alemães ocupam a capital da França. A conceituação do absurdo camusiano relaciona-se, portanto, com o contexto de sua elaboração, em meados do século XX, quando proliferam eventos devastadores, como as duas grandes guerras: a angústia sentida chega então a extremos, e o homem, diante do malogro do dogmatismo religioso e do cientificismo, sente sua vida transformar-se em um acaso sem justificativas.

¹⁸ Em seu livro *O Contexto da obra literária* (1993), já mencionado na introdução deste trabalho, Dominique Maingueneau denomina “paratopia” esta localização paradoxal e problemática, este pertencer ao campo literário que não é ausência de todo lugar, mas sim uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar; uma localização parasitária que vive da própria impossibilidade de se estabelecer.” (SILVA, 2001: 13)

Em Paris, durante a Segunda Guerra, Camus participa da Resistência. Anos mais tarde, em 1943, entra em contato com o círculo de Merleau-Ponty e Jean-Paul Sartre. A partir dessa relação, passa a ter sua filosofia estritamente associada ao Existencialismo, especialmente à maneira de Sartre. Contudo, quando os dois se conheceram, Camus já concluía, além de *O Estrangeiro*, suas outras obras principais acerca do absurdo (*Calígula/O Mal entendido* e *O Mito de Sísifo*). A crítica divide-se, então, entre enquadrar a produção camusiana na do Existencialismo e entendê-la como totalmente separada dessa corrente. O próprio Camus, enfim, não se diz existencialista. Ele explica ser essa uma filosofia completa, uma visão do mundo, que supõe uma metafísica e uma moral, cuja importância histórica ele não pode deixar de reconhecer, porém afirma não ter suficientemente confiança na razão para entrar num sistema.¹⁹

De toda forma, em um sentido mais amplo, o existencialismo tem suas raízes num passado bastante remoto, e mesmo a noção de absurdo camusiana encontra ancestrais desde o século II com Tertuliano, continuando com Pascal e chegando a Kierkegaard.²⁰ Em *O Mito de Sísifo*, Camus esclarece que tal conceito, presente na filosofia e na literatura, descende de uma longa tradição: a dos romancistas filósofos, como Melville e Kafka, linhagem a qual ele deseja integrar, começando por *O Estrangeiro*.

O perfil de seu romance inaugural, ao qual deve sua celebridade instantânea, é consoante ao que afirma, em *O Mito de Sísifo*: “um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro.”(CAMUS, 2006:20)

Sartre, buscando compreender a “estrangeiridade” desse personagem, evoca *O Mito de Sísifo*, e define o protagonista como apenas um *homem absurdo*. Tal caracterização corresponderia, em poucas palavras, ao sentimento de divórcio entre o homem e sua vida,

¹⁹ Cf. CAMUS *apud* SILVA, 2001:28.

²⁰ Cf. GINESTIER, 1964:56

entre um ser que clama por um sentido, por causas, ainda que más finalidades, e uma realidade que o atropela, irracional. O *homem absurdo* seria, portanto:

Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno. Não que a nostalgia lhe seja estranha. Mas prefere a ela sua coragem e seu raciocínio. A primeira lhe ensina a viver sem apelo e a satisfazer-se com o que tem, o segundo lhe ensina seus limites. Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência precível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida. Este é seu campo, lá está sua ação, que ele subtrai a todo juízo exceto o próprio. Uma vida maior não pode significar para ele uma outra vida. Seria desonesto. Nem mesmo falo aqui dessa eternidade ridícula que chamam de posteridade. (CAMUS, 1999:79)

Meursault, personagem sem primeiro nome, é o símbolo desse homem que se depara com o absurdo. Ao matar o árabe, ao ser conduzido à prisão e privado dos prazeres de estar com uma mulher, fumar cigarros ou sentir o cheiro salgado de mar, ele percebe a necessidade do confronto com esse mundo desarrazoado. Assim, Meursault deixa de pensar no amanhã, e passa a viver intensa e conscientemente o agora, já que tudo pode ser subitamente desmentido pela inevitabilidade da morte.

Tal sentimento de finitude, de doloroso contraste entre o desejo de ordenar a contingência da realidade, que manifesta o protagonista, é o que Camus procura transmitir em seu romance: o leitor deve atingir, junto ao personagem, a sensação de absurdidade e suas manifestações posteriores: a revolta e a liberdade. Dessa maneira, em *O Estrangeiro*, fala-se do absurdo de modo absurdo, numa linguagem particular, “branca” – como aponta Roland Barthes – que se utiliza da maleabilidade do gênero romance para suplementá-lo com outras formas literárias, capazes de representar a fissura entre homem e mundo, a felicidade sensível e a revolta, a liberdade possível e, finalmente, a estranheiridade que é comum a todos. Essa linguagem peculiar é o que se analisará nos capítulos a seguir.

CAPÍTULO 2

O teatro do absurdo²¹

2.1 O cenário, a platéia, os bastidores

Em razão, primeiramente, do contexto sócio-filosófico em que suas obras iniciais foram publicadas, e graças à recorrência de noções e termos-chave comuns, Albert Camus costuma ter sua obra associada, pela crítica, à filosofia existencialista. De fato, a atmosfera de preocupações do autor é semelhante à dessa corrente de pensamento. Ambos partem de certezas degradadas, de um forte sentimento de imprecisão e da intensa dificuldade de estabelecer verdades em um mundo que estremece sob a constante ameaça de aniquilação pela guerra.

Entretanto, viu-se que o próprio Camus afirma não poder se dizer existencialista, especialmente como sinônimo de sartriano: ele reconhece a importância histórica desse movimento, mas explica tratar-se o Existencialismo de uma filosofia completa, da qual jamais poderia participar por não ter suficiente confiança na razão para entrar num sistema. Além disso, a filosofia existencialista, por vezes, tem sido associada ao que representou, para a arte, o decadentismo, e acusada de não superar uma atitude negativa, de insatisfação e de renúncia diante da sociedade moderna. Em seu livro *El Existencialismo*, Norberto Bobbio chega,

²¹ O título tem meramente a intenção de se relacionar ao teatro social, à absurdidade do ator, e ao papel (não desempenhado por Meursault na encenação do absurdo que é *O Estrangeiro* – aspectos analisados neste capítulo. Não se deve confundir com o “Teatro Absurdo”, que se situa cronologicamente muito depois da utilização do termo como elemento romanesco e conceito filosófico, e que atinge sua maioridade nos anos 1950 com a denominação de “Escola de Paris”. Para melhor defini-lo, cita-se MATHIAS: “O ‘Teatro Absurdo’ não demonstra o absurdo à maneira dum *Mito de Sísifo*; é ele próprio a encarnação do absurdo. As suas motivações psicológicas e políticas são aliás diferentes. Através da abolição da palavra como meio de conhecimento, da desarticulação da linguagem, da mudez dos atores, surge um mundo tão depressa solitário como irrisório, apenas reduzido à impotência dos objetos e à ausência dos seres. Teatralogia anti-teatro, sem cenário ou enredo, isenta de significado aparente, que reúne igualmente, sob o mesmo rótulo, escritores de inspirações marcadamente diversas como Ionesco, Adamov, Beckett, Genet e outros.” (MATHIAS, 1975:53).

inclusive, a definir o homem e a filosofia existencialistas como “espectros”, acomodados e satisfeitos com as sombras que os rodeiam:

E quando este mundo tiver perecido – e talvez já tenha perecido ou esteja a ponto de perecer – dilacerado por suas próprias contradições, decomposto pela falta de uma regra à qual se submeter, então somente o filósofo existencialista poderá celebrar seu próprio triunfo entre as ruínas, como o espectro de uma balada romântica. E o que mais é o homem que o existencialismo delineou senão um espectro que dá voltas entre as sombras, porque é uma sombra ele mesmo; que não teme a morte, mas que a enfrenta de rosto descoberto, porque ele mesmo já está morto? Para um mundo de mortos, uma filosofia de espectros. (BOBBIO, 1994: 83)

Não se observa, em Camus, essa espécie de Existencialismo, de cujas conclusões o autor discorda, denominando-as parte do que considera ser um *suicídio filosófico*: “Para me ater às filosofias existenciais, vejo que todas me propõem, sem exceção, a evasão.”(CAMUS, 2006: 46). Sua obra remete, sim, a premissas existencialistas, principalmente as encontráveis em Nietzsche, Kierkegaard ou Chestov, e compartilha do espírito desolado de seus contemporâneos, mas se propõe a enfrentar o problema da morte com laços estreitamente atados à vida, em uma postura muito diferente daquela atribuída por Bobbio aos filósofos existencialistas.

Assim, é preciso pensar duas vezes antes de resumir o pensamento camusiano ao impacto sombrio que sugerem as aberturas de suas obras pertencentes ao ciclo do absurdo. “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia.” É o que dispara Camus nas primeiras linhas de *O Mito de Sísifo*. Ou, não menos contundente, no princípio de *O Estrangeiro*: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames.’ Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem.”

É o ano de 1942 quando os dois livros – o primeiro, um ensaio filosófico; o segundo, um romance – são publicados na França. A questão central de ambos é a mesma: o absurdo, cujo principal emblema é a morte. O descaso com que o protagonista, Meursault, recebe a

notícia do falecimento da mãe é apenas o primeiro vislumbre que o romance oferece sobre essa que, segundo Camus, é, como verdade inevitável, a questão movente de todo o pensamento filosófico. Dessa reflexão central, emana uma série de indagações mais específicas, que se bifurcam continuamente, movendo-se em diferentes direções, cuja fonte permanece sendo a antítese vida/morte – ou, melhor, o limiar entre nascimento e morte, que é a vida. Definir se a vida vale ou não a pena ser vivida é, ao mesmo tempo, determinar seu contrapeso: qual o real sentimento do homem, em relação a sua vida, diante da abominável certeza da morte? Na aridez de uma existência sem amanhã, é possível viver sem apelo, sem buscar subterfúgios e disfarces? O sentido que se dá a essa vida precisa necessariamente estar em constante espelhamento com o peso que recai sobre o seu rompimento definitivo? Como deve o homem encaixar-se entre as certezas regentes de que um dia nasceu e que um dia morrerá? O que fazer com o espaço dúbio dessa lacuna, que é, simplesmente, toda a sua vida?

Antes de esboçar respostas para qualquer dessas perguntas, buscando-as nos escritos de Camus, é preciso, porém, esclarecer o sentido daquilo que é tido como o ponto de partida de toda a obra camusiana, que é o absurdo. Em *O Mito de Sísifo*, o autor o define como o resultado do confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo. O homem, no silêncio de seu coração, no decorrer monótono de seus costumes, de suas ações cotidianas, seria, de súbito, acometido pelo tormento da consciência de viver em um mundo desarrazoado.

Qual é então o sentimento incalculável que priva o espírito do sono necessário para a vida? Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo. (CAMUS, 2006:20)

O homem pode se deparar com o absurdo de formas diversas. Uma delas é através da percepção do pertencimento de si à implacabilidade do tempo, seu inimigo, que transcorre e o

carrega com ele, anulando o amanhã daquele que vive no futuro. “O amanhã, ele ansiava o amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. Essa revolta da carne é o absurdo.” (CAMUS, 2006: 28) A hostilidade do tempo anula o valor da esperança, já que, ao sentir que não pode dominar a casualidade das coisas dentro da velocidade do tempo, o homem descobre que não tem forças para superar a passagem das horas, arbitrária diante de seus sonhos e de seu desejo de eternidade.

Em outro grau, está a estranheza gerada pelo confronto entre o indivíduo e sua razão irrisória diante da natureza, que ele é incapaz de explicar com suas poucas reflexões, e da qual se afasta justamente por essa racionalidade que de tão pouco lhe serve. É a estranheza pelo que há de desumano nas colinas, no céu, nas árvores... em tudo o que é a natureza, bela, intensa, em sua hostilidade primitiva, densa, irredutível para o ser humano. “O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo” (CAMUS, 2006: 29), porque o homem se dá conta de que, com suas explicações, não consegue definir e compartilhar dessa natureza desumana:

Se eu fosse uma árvore entre as árvores, gato entre os animais, a vida teria um sentido ou, antes, o problema não teria sentido porque eu faria parte desse mundo. Eu *seria* esse mundo ao qual me oponho agora com toda a minha consciência e com toda a minha exigência de familiaridade. Esta razão, tão irrisória, é a que me opõe a toda a criação. (CAMUS, 2006: 64)

Ocorre, então, de se entrever, no aspecto mecânico de seus gestos, a estupidez e a falta de sentido. É um sentir-se estranho a si mesmo, uma não-familiaridade inquietante em relação à própria vida. “Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo.” (CAMUS, 2006: 29)

Por fim, está a morte e o sentimento que ela provoca. A princípio, todos vivem como se não soubessem da força de sua verdade – muito porque não há, enquanto vida, a experiência de morte. Mas o momento em que a alma desaparece do corpo inerte é

propriamente o conteúdo do sentimento absurdo que ilumina a inutilidade de toda uma existência. “Nenhuma moral, nenhum esforço são justificáveis *a priori* diante das matemáticas sangrentas que ordenam nossa condição.” (CAMUS, 2006: 30)

Contudo, embora se trate aqui de uma análise do “absurdo camusiano”, Camus, já na abertura do ensaio, alerta para a não-originalidade dessa idéia, que encontra ancestrais desde o século II, com Tertuliano, continuando com Pascal até Kierkegaard, e que se define também como uma sensibilidade absurda que se pode dizer esparsa em todo o século XX. O autor apresenta, em *O Mito de Sísifo*, algumas das raízes das teorias sobre essa sensibilidade em Heidegger, Chestov, Jaspers, Kierkegaard, Husserl e os fenomenólogos – pensadores que, de acordo com Camus, têm em comum o fato de proclamarem “à porfia, que nada é claro, tudo é caos, que o homem só mantém sua clarividência e o conhecimento preciso dos muros que o cercam.” (CAMUS, 2006: 40)

Mais importante que o absurdo, porém, é a atitude que se toma a partir dele. Decidir se, apesar de tudo, há motivos para se ter esperanças e, principalmente, esperanças em relação a quê – esta é a maior questão do absurdo e das teorias que o acompanham. Ou seja: parte-se dessa consciência dolorosa para julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida.

Camus não se propõe a oferecer uma única resposta, condensa e eficaz, a essa questão. Suscitar reflexões diversas – talvez seja essa a melhor maneira de pensar suas pretensões. No emaranhado de narrativas, máximas, depoimentos que compõem sua obra, nos diálogos mais prosaicos, na beleza das observações sobre um pôr-do-sol em Tipasa, na retomada aparentemente casual de determinado mito greco-romano, na sucessão de partes, *a priori* fragmentadas, de um romance, na crueza da voz de um narrador, na sutileza de um nome. É na fluidez entre um livro e outro, uma referência, diferentes gêneros literários, que fluem também as reflexões de Albert Camus acerca dessa grande questão que é o absurdo.

O primeiro de seus romances, já pelo título, remete à idéia que abre tanto *O Estrangeiro* quanto *O Mito de Sísifo*. Trata-se de *A Morte Feliz*, romance que o autor nunca permitiu ser publicado, e que só chegou ao conhecimento do público após o seu falecimento. Tal relutância deve-se, talvez, a seu forte teor autobiográfico – que explora, por exemplo, as lembranças do bairro pobre, em Belcourt; a viagem à Europa Central, em 1936 e 1937; além de alguns episódios de sua vida amorosa. Na trama – que, diferentemente de *O Estrangeiro*, é narrada em 3ª pessoa –, o protagonista, Patrice Mersault, conclui que as horas despendidas em tarefas obrigatórias, como o trabalho, são um obstáculo para que o homem encontre a felicidade natural para a qual estaria destinado. Seguindo esse raciocínio, ele assassina um paraplégico, de nome Zagreus, a fim de roubar-lhe a fortuna, e de viver o restante de seus dias sem o fardo das horas enfadonhas desperdiçadas no trabalho.²² Mersault, então, passa a desfrutar de viagens, momentos de contemplação, e da companhia de suas amigas na casa para a qual se mudam em Chénoua, e que denominam a “Casa diante do mundo”.

O que dificulta a felicidade plena do personagem são as crises de tuberculose que o acometem – e destaca-se aqui outro traço autobiográfico no romance –, e que vêm a ser a causa de seu falecimento, no desfecho do livro. Reflexões fortemente presentes nas obras de 1942, centrais neste estudo, já podem ser vislumbradas nesse romance: em primeiro lugar, porque o valor que a filosofia camusiana credita à vida está ancorado na capacidade de o ser humano encontrar nela a felicidade, que, segundo Camus, só é genuína se for sensível, e se trouxer consigo, sempre, a lucidez diante da certeza desse inconciliável entre seu desejo de clareza e o mundo sem sentido.

²² O episódio remete a *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, autor cuja influência marcara Camus desde os tempos da Universidade. Sobre sua obra, escreveu: “Encontrei-a aos vinte anos e o impacto que ela em mim produziu ainda agora perdura, vinte anos depois. (...) Admirei inicialmente Dostoiévski pelo que ele me revelou da natureza humana. Revelar é a palavra exata, porque nos ensinou não apenas o que já todos sabíamos mas também aquilo que nos recusávamos a reconhecer. (...) Para mim, ele foi acima de tudo o escritor que, muito antes de Nietzsche, soube discernir o niilismo contemporâneo, defini-lo, prever as conseqüências monstruosas nele implícitas, bem como tentar encontrar os caminhos da nossa situação.” (CAMUS *apud* MATHIAS, 1975:152)

Posso negar tudo desta parte de mim que vive de nostalgias incertas, menos esse desejo de unidade, esse apetite de resolver, essa exigência de clareza e de coesão. Posso refutar tudo neste mundo que me rodeia, que me fere e me transporta, salvo o caos, o acaso-rei e a divina equivalência que nasce da anarquia. Não sei se este mundo tem um sentido que o ultrapassa. Mas sei que não conheço esse sentido e que por ora me é impossível conhecê-lo. O que significa para mim significação fora da minha condição? Eu só posso compreender em termos humanos. O que eu toco, o que me resiste, eis o que compreendo. E estas duas certezas, meu apetite pelo absurdo e pela unidade e a irredutibilidade deste mundo a um princípio racional e razoável, sei também que não posso conciliá-las. Que outra verdade poderia reconhecer sem mentir, sem apresentar uma esperança que não tenho e que não significa nada nos limites da minha condição? (CAMUS, 2006: 63)

Desse modo, um homem feliz é aquele que melhor desfruta dos prazeres ao alcance dos sentidos, e que mais potencializa a vivência do seu momento presente. Pensando assim é que Patrice Mersault assassina Zagreus, que, por ser paraplégico, já está fadado a viver o que o assassino chama de “uma vida pela metade”. Aos poucos, entretanto, mesmo dispondo de todo o tempo e de uma ampla gama de possibilidades e de prazeres à sua escolha, o protagonista é vencido pela fragilidade de sua saúde. Estabelece-se, então, o embate entre o triunfo da vida ou da morte uma sobre a outra. E Mersault, como prenuncia o título do livro, morre feliz, pois desfrutou, viveu, sugou a vida com todas as suas forças até o último de seus instantes. Nesse desfecho, como uma deixa muito precisa, o narrador arremata: “‘Daqui a um minuto, daqui a um segundo’, pensou. A subida terminara. E, pedra entre as pedras, ele retornou, na alegria de seu coração, à verdade dos mundos imóveis.”(CAMUS, 2005:139)

D’A *Morte Feliz*, Camus aproveitou uma série de imagens, episódios, a estrutura, e mesmo – especificamente em *O Estrangeiro* – o nome do protagonista, que, em ambos os casos, atua como um Sísifo feliz. Em prefácio à primeira obra, no Brasil, Manuel da Costa Pinto chega a considerá-la uma prefiguração d’*O Estrangeiro*:

O esquema da Parte I, tanto num livro quanto no outro, é sensivelmente o mesmo: cenas da vida prosaica, depois conversas com o homem do cachorro (Salamano ou Cardona), depois um assassinato, o de Zagreus (anteposto, por artifício, *in extremis*) ou do árabe. Esse assassinato precipita o herói da artificialidade à verdade. Aparentemente, as segundas partes respectivas não têm mais nada em comum. (...) Mas tome-se Mersault em seu retiro de Chénoua, e Meursault em sua prisão argelina, e descobrir-se-á uma correspondência no ritmo das visitas que os distraem, nas estações que os comovem, no tempo imponderável que os conduz aos

últimos momentos. E se o destino deles parece pouco semelhante porque um cometeu um crime perfeito do qual se beneficia, enquanto o outro, criminoso sem talento, torna-se presa dos juízes, é preciso não esquecer que o problema de ambos é o da morte feliz – “O estrangeiro ou um homem feliz”, sustenta um manuscrito como subtítulo – e que ambos o resolvem de modo vitorioso, em harmonia com o mundo e liberados dos homens.(PINTO: 2005:16)

Há, contudo, contrária a todas essas semelhanças, uma letra que pesa sobre o nome do protagonista de *O Estrangeiro*, e que, embora a princípio inofensiva, contribui para que se repense o papel desse personagem na intrincada trama que é a obra camusiana como um todo. De um *Mer-sault*, que remete ao mar, à felicidade sensível, aos prazeres do corpo em contato com a natureza, passa-se a um *Meur-sault*, cuja primeira sílaba coincide com o princípio de *meurtre* – assassinato, homicídio, em francês. Para um autor como Camus, que explicita, por exemplo, o pedido de clemência (*clemence*) já no nome de Clamence, personagem central de *A Queda*, um detalhe como esse não pode passar despercebido. Além disso, perde o protagonista de *O Estrangeiro* o seu primeiro nome, cujo apagamento é facilitado pela narração em primeira pessoa, quando o narrador, por citar substancialmente o nome dos outros, e referir-se a si mesmo como “eu”, acaba por não transmitir essa informação. Nas situações formais, ele é Monsieur Meursault; nas informais, é um pronome de segunda pessoa. Sem o primeiro nome, e narrando-se a partir do ponto de vista seco desse protagonista, Meursault é, à medida do possível, esvaziado de referências, de caricaturas, e ganha na capacidade de remeter a vários, gerando uma multiplicidade de leituras – sem perder, e isso é imprescindível, seu cerne, que é o do homem absurdo.

Como homem absurdo, Meursault é filho de uma geração inteira, que vai de Moravia a Hemingway, de Malraux a Junger, de Céline a Musil, e que compreende os anos de 1925 a 1955. Embora advindos de diferentes culturas e dotados de distintos horizontes, “sobre todos eles se exerceu, todavia, a atração niilista de um universo irreduzivelmente estéril. Peregrinos sem destino, privados de esperança, o que os aproxima é a consciência de pertencerem a um universo de alicerces derrubados.” (MATHIAS, 1975: 54).

O absurdo, logo, é a marca dessa geração que se deparou com a falência da razão diante do imperativo da guerra e da morte. Planos e projeções, sonhos, de nada adiantam se o mundo pode ser subitamente avassalado por armas nucleares, ou mesmo pela conclusão repentina da vida, em um acidente de carro, em uma parada cardíaca, em uma catástrofe natural. E o homem, nesse cenário, esforça-se por alargar o poder de sua razão, no intuito de compreender, explicar, dominar um destino que, antes de tudo, o possui. Engana-se. Não há sentido que barre a fluidez contingente da vida. Busca, então, integrar a natureza, desfazer-se nela – o que desperta outro estado de absoluta frustração: os rios, o vento, a árvore solitária espalhando pelo descampado suas raízes e folhas... todos eles falam uma linguagem que o homem não alcança.

É consciente da impotência de sua racionalidade, e em razão da nostalgia da totalidade que encontraria se lhe faltasse a razão e lhe fosse possível imiscuir-se, de maneira bastante naturalista, aos outros animais, sem distinções, que o homem se sente um estrangeiro. Inadequado a tudo, exilado, eterno habitante das fronteiras. A constatação do limite é, em certa medida, a definição do sentimento de absurdo, que, portanto, nada corrige e a nada se adapta: apenas evidencia, reflexo de uma insônia interior, ruído que se ouve ao se quebrar a aliança do homem com tudo o que é não-homem.

Recai-se em uma insanável solidão, que, entretanto, no lugar do desespero, gera um sentimento de extrema liberdade: é justamente por não haver amanhã que se é livre. A vida será, portanto, mais bem vivida por não ter sentido.

Percebe-se que, enquanto, para Sartre, o absurdo tem, sobretudo, caráter social, histórico, temporal; para Camus, herdeiro de Nietzsche e discípulo de Malraux, a sua dimensão permanece essencialmente metafísica. E seu caráter libertário vai ao encontro da alegria adolescente com que Nietzsche celebrou o assassinato de Deus. Com *Calígula*, Camus manifesta a força sedutora exercida pelo pensador alemão sobre sua intelectualidade juvenil, e

traduz o combate desesperado da vida contra todas as formas de anulação. Calígula ilustra a perversão do desejo de eternidade, que legitima a desmedida do super-homem, embriagado com o poder gerado pela morte de Deus e a liberdade de dar o sentido que deseja a um mundo que dele é carente. Porém, é por sua pretensão de deus e sua inabilidade em lidar com a precariedade da existência, que Calígula se aproxima muito mais de um anjo caído do que da condição humana – e do homem absurdo, em especial.

Ao inverso de Calígula, enlouquecido pela descoberta de uma liberdade discricionária, o condenado Sísifo oferece a imagem do homem consciente da humildade da sua condição, e dos limites, pacientemente conquistados, da sua felicidade. Soberano talvez, mas de um reino circunscrito à sua medida, criado por ele à sua medida. É o contrário de um revoltado porquanto não existe velhice ou amargura no seu coração; nem sequer a nostalgia de uma outra vida onde, outrora, a liberdade de Sísifo se confundira com o poder dos deuses. (MATHIAS, 1975: 60)

Ou seja: é graças à ausência de transcendências, ao permanente pressentimento da morte, que a liberdade ganha significado tão excepcional. Esse significado, entretanto, está muito mais associado ao limite do que ao seu contrário: a liberdade só é possível dentro do território do instante, na felicidade que se constrói aos poucos, consciente do peso da pedra que se empurra morro acima todos os dias.

A liberdade, à escala individual, é o tempo e mais nada – a margem presumível de tempo antes da data presumível da morte. O que é o absurdo senão a aprendizagem da solidão individual? E o que é a morte senão a mais pura expressão da solidão? Eis porque o homem absurdo não se separa da morte um único instante. Enfrenta-a como certos pintores contemplam um rosto ou um objeto, demoradamente, a fim de os incorporar à sua própria imaginação. (MATHIAS, 1975: 58)

A realidade inelutável da morte é a relação mais explícita e dolorosa que se tem com o “outro”: o outro indivíduo, o pensamento outro, a realidade que não se domina. E o “outro” gera, ao mesmo tempo, a definição de si mesmo e o estranhamento, ao se perceber que, aos olhos alheios, toda a sua conduta pode parecer ridícula, pífia, vã. À morte não interessa a honestidade de um homem diante de suas obrigações, ou a dedicação de uma mulher para

com seu marido e seus filhos; em nada impressiona a consistência e a beleza do projeto de uma vida inteira. A morte está acima desses julgamentos; ela possui suas próprias leis. Por mais que o indivíduo ajoelhe-se e proclame sua inocência, ele será inevitavelmente condenado, pois fala um idioma outro, incompreensível para a arbitrariedade de sua natureza mortal. Diante da morte, o homem é, mais uma vez, um estrangeiro.

Não é por acaso que, ao se tratar o tema do absurdo, centro de *O Mito de Sísifo*, seja necessário repetir à exaustão a palavra que é título do romance em análise. É justamente a semelhança entre um livro e outro, diluída em tese e em narrativa, que, em primeira instância, se analisa aqui. E Meursault é, como todo homem, também condenado à morte inevitável; neste caso, porém, ela acontecerá em praça pública e terá por mandante uma sociedade cuja linguagem ele não domina.

Meursault fala a língua da criança, do pagão, do epicurista, do herói. E consegue aproximar-se e afastar-se do leitor que o observa atentamente em sua escrita confessional, quase autobiográfica. Mas o personagem não domina, não se integra ao idioma teatral da sociedade, com papéis tão bem estabelecidos previamente. Nessa encenação do absurdo que é *O Estrangeiro*, o divórcio entre homem e mundo ilustra-se de muitas formas diferentes: pela opacidade da linguagem, pela oposição do homem absurdo a uma sociedade teatral e evasiva, pelo embate direto entre o ator e seu cenário.

2.2 O primeiro ato

A princípio, há muito pouco para se diferenciar Meursault das outras pessoas. Ele não se sente diferente, e seu temperamento o faz apto a ser cúmplice de uma série de coisas que o acometem na linearidade de sua rotina – a relação conflituosa do velho Salamano com seu cachorro, jovens que retornam do cinema em uma tarde de domingo, ou até a polêmica criada em torno de Raymond Sintès, supostamente um explorador de mulheres. Nada disso parece perturbar Meursault, simples funcionário de escritório, que jamais é freqüentado pela insatisfação romântica em relação ao mundo possível, e cujos desejos são adequados à realidade finita e definida. Também as pessoas que o encontram na vida cotidiana não parecem considerá-lo um estranho. A datilógrafa, Marie, apaixona-se por ele; é convidado a participar de certos eventos sociais; e, durante seu julgamento, na segunda parte do romance, Céleste, dono do estabelecimento que o protagonista freqüentava, chega a tentar defendê-lo com o argumento de que Meursault é “um homem”, insistindo que todos saberiam o que isso queria dizer.

Sim, ele é um homem, que parece estar muito bem adaptado ao meio humano, frugal, do qual faz parte. Se é criada, a princípio, uma relação especial a partir de sua personalidade, ela se dá entre o leitor e esse narrador que atua como se apresentasse sua vida em estado bruto, numa narrativa em que sobram descrições, gostos e desgostos, e escasseiam sentimentos e explicações. O destaque recai sobre sua indolência, uma aparente preguiça em relação a tudo, que o leitor, acostumado às tramas fundamentadas em causas e conseqüências, aguarda que seja em breve resolvida, ou, ao menos, esclarecida. Contrariando suas expectativas, entretanto, as explicações não vêm. Ao narrador-protagonista o que interessa é somente a ação, o que ocorreu, a que horas, o que se pode fazer a respeito. Um bloco de notas, uma agenda em que se enumeram os acontecimentos à medida que se dão:

Hoje, mamãe morreu. Ou talvez **ontem**, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: “Sua mãe faleceu. Enterro **amanhã**. Sentidos pêsames.” Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem. (CAMUS, 2002:7)²³

O asilo de velhos fica em Marengo, a oitenta quilômetros de Argel. Vou tomar o ônibus **às duas horas** e chego ainda **à tarde**. (CAMUS, 2002:7)²⁴

“**Ao acordar**, compreendi por que meu patrão se mostrara aborrecido quando lhe pedi meus dois dias de licença; **hoje é sábado**”²⁵. Tinha, por assim dizer, esquecido, mas, ao levantar-me, essa ideia me ocorreu. Meu patrão muito naturalmente pensou que eu disporia, assim, de quatro dias de folga, contando com o domingo, e isso não lhe podia agradar. Mas, por um lado, não é culpa minha se enterraram mamãe ontem em vez de hoje e, por outro lado, teria tido de qualquer maneira o sábado e o domingo livres. Isto não me impede, é claro, de compreender meu patrão. (CAMUS, 2002:22)²⁶

Nota-se que o narrador descreve com clareza os pensamentos e ações do protagonista, sem, no entanto, interromper a descrição para explicar e/ou analisar alguma grande questão. Não reflete sobre a perda da mãe, não questiona a efemeridade da vida, não indaga sequer sobre sua postura como filho, suas relações familiares ou de qualquer ordem. Meursault repassa os fatos na medida em que ocorrem e, se realiza pequenas análises (como a razão de seu patrão ter o ar descontente), ele só o faz quando essas determinam algo diretamente útil para seu momento presente. É como se dissesse: “Mamãe morreu ontem ou hoje? Isso não faz diferença. A morte é o fato. Ir ao velório é seu resultado inalterável.” Com relação ao tempo, os adjuntos adverbiais, tais como “ao meu levantar”, “às duas horas”, atuam ordenando a

²³ “**Aujourd’hui**, maman est morte. Ou peut-être **hier**, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile: ‘Mère décédée. Enterrement **demain**. Sentiments distingués.’ Cela ne veut rien dire. C’était peut-être hier.” (CAMUS, 1942: 09)

²⁴ “L’asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d’Alger. Je prendrai l’autobus **à deux heures** et j’arriverai **dans l’après-midi**.” (CAMUS, 1942: 09)

²⁵ Todos os grifos são meus.

²⁶ “**En me réveillant**, j’ai compris pourquoi mon patron avait l’air mécontent quand je lui ai demandé mes deux jours de congé: **c’est aujourd’hui samedi**. Je l’avais pour ainsi dire oublié, mais en me levant, cette idée m’est venue. Mon patron, tout naturellement, a pensé que j’aurais ainsi quatre jours de vacances avec mon dimanche et cela ne pouvait pas lui faire plaisir. Mais d’une part, ce n’est pas de ma faute si on a enterré maman hier au lieu d’aujourd’hui et d’autre part, j’aurais eu mon samedi et mon dimanche de toute façon. Bien entendu, cela ne m’empêche pas de comprendre tout de même mon patron.” (CAMUS, 1942: 33)

narrativa cronologicamente, porém sem precisão. A voz narradora refere-se apenas a um passado recente, e utiliza, para isso, o *passé composé* no lugar do tempo literário do idioma francês, o *passé simple*, presentificando suas ações e aproximando-as do trivial, do rotineiro.

Para Roland Barthes, pela escolha do passado composto (*passé composé*) em detrimento do passado simples (*passé simple*)²⁷, o escritor franco-argelino manifesta o desejo de marcar a oposição entre o protagonista absurdo e a sociedade convencional, bem como sua intenção de inserir, na voz do texto, a contingência das coisas no mundo. Essa questão é destacada em *O Grau Zero da Escritura*. Segundo o autor, o passado simples

é o tempo fictício das cosmogonias, dos mitos, das Histórias e dos Romances. Supõe um mundo construído, elaborado, destacado, reduzido a linhas significativas, e não um mundo jogado, exibido, oferecido. Por detrás do passado simples, esconde-se sempre um demiurgo, deus ou narrador; o mundo não fica inexplicado quando o narram; cada um de seus acidentes é apenas circunstancial, e o passado simples constitui precisamente o signo operatório pelo qual o narrador reduz a explosão da realidade a um verbo ínfimo e puro, sem densidade, sem volume, sem desenvolvimento, cuja única função é unir o mais rapidamente possível uma causa e um fim. (BARTHES, 1974: 134)

Pelo passado simples, tempo da ação precisa, fechada em um só verbo, faz-se possível a rejeição da opacidade e da solidão deste mundo. Ele faz parte, como considera Barthes, de um sistema de segurança das Belas-Letras, que assinala e impõe determinada criação, definida, num ato homogêneo, substantivado. Como imagem de ordem e clareza, o passado simples “constitui um desses numerosos pactos formais estabelecidos entre o escritor e a sociedade, para a justificação daquele e a serenidade desta.” (BARTHES, 1974: 134) Tal tempo narrativo seria o próprio ato de posse da sociedade em relação ao seu passado.

Outra opção tradicional das narrações, preterida por Camus na composição de *O Estrangeiro*, é a narrativa em 3ª pessoa. Ainda de acordo com Barthes, tal foco narrativo

²⁷ É inevitável que, ao se traduzir, para o português, *O Estrangeiro*, transponha-se, para o passado simples, o tempo narrativo de Camus. Sobre essa perda resultante da tradução, escreveu Horácio González: “Certamente, há o temor de forçar o texto com um tempo verbal infrequente em português, mas se perde o ar de tragédia circundado por um fraseio banalizador. O leitor brasileiro, sem se converter em um purista espreitando nuances de tradução, pode levar em conta tudo isso na sua leitura. As significações contidas no arco camusiano vão e voltam para estações terminais opostas: da mediterraneidade à enfermidade, da estirpe moral à história, da natureza à honra, do deserto à amizade, da felicidade carnal à santidade laica, do sol à miséria, da libertinagem à peste, da inocência hedônica ao mito da liberdade ou do enclausuramento.” (GONZÁLEZ, 2002:120)

corroboraria, juntamente com o *passé simple*, para se constituir uma “mentira manifestada”; ou seja, ambos instituiriam um contínuo crível, colocando a máscara na realidade e, ao mesmo tempo, apontando-a. Com a 3ª pessoa, há sempre um demiurgo, que, ileso à trama, pode amarrá-la com os fios de sua vontade, garantindo-lhe a completude e a clareza ausentes nesta vida.

Menos ambíguo, o “eu” é por isso mesmo menos romanesco: conseqüentemente, é, ao mesmo tempo, a solução mais (...) elaborada, quando o “eu” se coloca além da convenção e tenta destruí-la, remetendo a narrativa para a falsa naturalidade de uma confidência (tal é o aspecto artificioso das narrativas gideanas). Do mesmo modo, o emprego do “ele” romanesco empenha duas éticas opostas: como a terceira pessoa do romance representa uma convenção indiscutida, ela seduz os mais acadêmicos e os menos atormentados tanto quanto os outros, que, no fundo, julgam a convenção necessária ao frescor de sua obra. De qualquer forma, ela é o signo de um pacto inteligível entre a sociedade e o autor; mas, para este, é também o primeiro meio de fazer o mundo manter-se da maneira que ele quer. (BARTHES, 1974: 136, 137)

Assim como nas narrativas de André Gide – autor que grande influência exerceu sobre Camus –, em *O Estrangeiro*, foge-se da artificialidade das tradições, e trabalha-se para dar ao corpo do texto o peso casual da realidade. Ao empregar o passado composto, e ao escalar, como narradora dessa história, a voz seca, metálica de um protagonista estrangeiro às convenções sociais, Camus insere em sua obra uma espécie de oxigênio absurdo, marcando-a com a gratuidade e a incapacidade de explicação do mundo. Barthes dá a essa linguagem o nome de “fala transparente” ou “voz branca”:

Essa fala transparente, inaugurada por *O Estrangeiro* de Camus, realiza um estilo da ausência que é quase uma ausência ideal do estilo; a escritura se reduz então a uma espécie de modo negativo no qual os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos em benefício de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento conserva assim toda a sua responsabilidade, sem revestir-se de engajamento acessório da forma numa História que não lhe pertence. (BARTHES, 1974: 160)

Essa linguagem vai ao encontro do projeto de uma obra absurda, que deve ilustrar o divórcio e a revolta, não criando a ilusão de dar sentido à existência. Ela precisa apresentar a fratura que separa sujeito e mundo, sem tentar explicá-lo. Por essa razão, predomina no

romance em análise um estilo descritivo, em que “cada frase é uma ilha” (SARTRE)²⁸: curtas, opacas, elas “parecem sair do nada, como um espasmo” (SARTRE). Esse estilo seco, de dureza distanciadora, que se mescla ao fluxo amorfo do cotidiano do protagonista, é capaz de caracterizar o ser humano como carente de transcendências, e de fornecer um universo onde tudo tem importância e, ao mesmo tempo, tudo é indiferente: “O mundo deve ser reconstruído num monólogo sem ecos, fora do tempo e, portanto, quase no limite do romance. (...) Camus consegue fazer um romance cercado pela impossibilidade do tempo”. (GONZÁLEZ, 2002: 47)

Jean-Paul Sartre, em sua “Explication de *L'Étranger*”, associa a escrita camusiana, nessa obra, à técnica americana²⁹, e justifica seu emprego associando-a ao dissipar do amanhã, sentido pelo homem absurdo, que passa a se contentar e a se satisfazer com a simples sucessão de presentes. A descontinuidade da narração, esse texto retalhado, sugere que cada frase seja um instante, estando separadas, cada uma delas, pela nulidade, pela lacuna de um mundo silencioso. O leitor saltaria entre esses presentes que se justapõem sem ligação que ultrapasse a das relações temporais externas à própria sintaxe do texto. Dessa forma, tentar-se-ia imitar o movimento de olhos daquele que, à sombra certa da morte, aprende a amar as coisas por elas mesmas, sem tentar diluí-las no fluxo da durabilidade, dentro de uma linha de coesão e clareza: “Todas as frases de seu livro são equivalentes, como são equivalentes as

²⁸ Cf. SARTRE, “Explication de *L'Étranger*”, 1943: 55. In: VALENSI, J. L. (Org) *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Seuil, 1970.

²⁹ Camus, em *O Homem Revoltado*, assim define o romance realista norte-americano: “O romance americano pretende encontrar sua unidade reduzindo o homem quer ao elementar, quer às suas reações e ao seu comportamento. Ele não escolhe um sentimento ou uma paixão, dos quais nos dará uma imagem privilegiada, como em nossos romances clássicos. Ele recusa a análise, a busca de uma motivação psicológica fundamental que explicaria e resumiria a conduta de um personagem. Por isso, a unidade desse romance não é mais que um vislumbre de unidade. Sua técnica consiste em descrever os homens por seu aspecto externo, nos seus gestos mais indiferentes, em reproduzir sem comentários o seu discurso, até em suas repetições, consiste, afinal, em agir como se os homens fossem definidos inteiramente por seus automatismos cotidianos.” Nota-se que, para Camus, o esvaziamento de Meursault é, a priori, justificado pela relação com o absurdo e, em segunda instância, ilusório, como se quer demonstrar ao longo deste estudo. (CAMUS, 2003: 304)

experiências do homem absurdo; cada uma se impõe por si mesma e rejeita as outras dentro do nada.” (SARTRE *In* VALENSI, 1970::55)

Mesmo os diálogos são integrados à narração, como que resumidos, aplainados no estilo indireto, que rejeita qualquer privilégio tipográfico da abertura de um novo parágrafo, do recuo na página. Não há espaço para explicações; as falas ganham a equivalência de odores que surgem e se diluem no ar, em instantes. Sartre chega a comparar o romance a uma “melopéia monótona”, ao “canto nasalado de um Árabe”. Tal equivalência de tonalidades, essa monotonia da estrutura frasal, pode ler elucidada pelo seguinte trecho de *O Mito de Sísifo*:

Pensar é reaprender a ver, dirigir a própria consciência, fazer de cada imagem um lugar privilegiado. (...) Coincide com o pensamento absurdo na sua afirmação inicial de que não existe verdade, só existem verdades. Do vento da noite até esta mão em meu ombro, cada coisa tem sua verdade. É a consciência que a ilumina, pela atenção que lhe presta. (...) Nessa lanterna mágica, todas as imagens são privilegiadas. (CAMUS, 2006: 56)

O leitor, entretanto, em um primeiro momento, e quando sem a lanterna das teorias de *O Mito de Sísifo*, experimenta, diversas vezes, um certo estranhamento diante da crueza da vida e da narração desse protagonista, na voz de quem os relatos parecem jamais possuir momentos de clímax. A princípio, Meursault nada mais é do que um homem solteiro, de classe média baixa, funcionário de escritório, que, ao que parece, movido pelo tédio, decide registrar os acontecimentos de seu dia-a-dia. Até aí, nada de extraordinário. Acontece, porém, que, em momento algum, o personagem lança mão de datas, refere-se à atividade dessa escrita, ou utiliza-se de metalinguagem. Ele é, ao mesmo tempo, o protótipo da clareza e do mistério. O que se sabe a seu respeito, sabe-se apenas a partir de suas próprias palavras. O leitor pode sequer localizar-se confortavelmente no tempo: atém-se a um “ontem”, “na semana passada”, “no domingo” totalmente atemporais. As referências espaciais são escassas.

Há poucos conectivos. O leitor soçobra nessa aridez, mas a segue, como se fizesse uma leitura de datilógrafo, à espera da obviedade da próxima linha.

Ele parece só conhecer dois tempos : o imperfeito, para a descrição, e o passado composto, tempo da descontinuidade, da ação realizada ; ele não se utiliza em geral nem de coordenação nem de coesão. (...) Os detalhes se acumulam, sem o menor relevo, sem a menor nuance de anterioridade ou de posteridade que traga a consciência da duração; de um a outro se forma uma espécie de corrente incolor e inodora que carrega todos os gestos ao mesmo tempo ternos e exóticos. Os diálogos são doutamente fragmentados, vazios daquele poder de comunicação que os define pela inserção de isolantes. ‘Eu disse, ele falou, ele acrescentou.’ O contato nunca é direto. (QUILLIOT, 1975: 86)

Assim, mesmo os diálogos, no decorrer da narrativa, por estarem, em sua maioria, no discurso indireto, em pouco auxiliam para situar o leitor quanto à definição desse protagonista. O narrador raramente dá voz aos demais personagens da trama. O que se sabe sobre eles – os vizinhos, a namorada, o patrão – descobre-se a partir das descrições e dos comentários de Meursault.

Neste preciso instante, chegou o outro vizinho de andar. No bairro, dizem que vive à custa de mulheres. Mas, quando lhe perguntam pela sua profissão, responde que é “comerciante”. Em geral, não gostam dele. Mas fala frequentemente comigo e, às vezes, passa alguns momentos em minha casa porque eu o escuto. Acho que o que ele diz é interessante. Aliás, não tenho nenhum motivo para não lhe falar. (CAMUS, 2002:31)³⁰

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava. “Nesse caso, por que casar-se comigo?”³¹ – perguntou ela. Expliquei que isso não tinha importância alguma e que, se ela o desejava, nós poderíamos casar. Era ela, aliás, quem o perguntava, e eu me contentava em dizer que sim. Observou, então, que o casamento era uma coisa séria. “Não” – respondi. Ela se calou durante alguns instantes, olhando-me em silêncio. Depois, falou. Queria simplesmente saber se, partindo de outra mulher com a qual tivesse o mesmo relacionamento, eu teria aceitado a mesma proposta. “Naturalmente” – respondi. Perguntou então a si própria se me amava, mas eu nada podia saber sobre isso. Depois de outro instante de silêncio, murmurou que eu era uma pessoa

³⁰ “Juste à ce moment est entré mon deuxième voisin de palier. Dans le quartier, on dit qu’il vit des femmes. Quand on lui demande son métier, pourtant, il est ‘magasinier’. En général, il n’est guère aimé. Mais il me parle souvent et quelque-fois il passe un moment chez moi parce que je l’écoute. Je trouve ce qu’il dit est intéressant. D’ailleurs, je n’ai aucune raison de ne pas lui parler.” (CAMUS, 1942: 47)

³¹ O diálogo nessa tradução para o português está estruturado em diferentes parágrafos, acompanhados por travessões. Optou-se pelo uso das aspas nessa transcrição somente por questões de formatação.

estranha, que me amava certamente por isso mesmo, mas que talvez, um dia, pelos mesmos motivos eu a decepcionaria.”, (CAMUS, 2002: 45, 46)³²

Pouco depois, o patrão mandou chamar-me (...) Declarou que ia falar-me de um projeto ainda muito vago (...) Pretendia instalar um escritório em Paris, para tratar de seus negócios, diretamente com as grandes companhias, e perguntou se eu estava disposto a ir para lá. Isto me permitiria viver em Paris e viajar durante parte do ano. (...) Perguntou-me, depois, se eu não estava interessado em uma mudança de vida. Respondi que nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas se equivaliam, e que a minha aqui não me desagradava em absoluto. (CAMUS, 2002: 45)³³

Essa franqueza do protagonista surpreende negativamente o leitor. A partir de suas relações e do modo como as relata, Meursault se revela um personagem de sinceridade quase áspera. Essa franqueza não se trata de uma questão de convicção, de filosofia. Ele não mente porque mentir pressupõe uma representação de si mesmo, e isso não é de sua natureza – é o que confessará, mais tarde, a seu advogado. Meursault sequer se esforça por controlar as emoções. E, caso se esforçasse, fracassaria. Sua sinceridade para com as pessoas de seu convívio fere o leitor, que não logra imaginar-se agindo da mesma maneira. Todavia, seria incorreto dizer que o narrador-protagonista não valoriza essas pessoas fictícias em qualquer instância. Afinal, se chegam a existir para os leitores, é porque, de alguma forma, existem para ele.

³² “Le soir, Marie est venue me chercher et m’a demandé si je voulais me marier avec elle. J’ai dit que cela m’était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l’aimais. J’ai répondu comme je l’avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l’aimais pas. ‘Pourquoi m’épouser alors’ a-t-elle dit. Je lui ai expliqué que cela n’avait aucune importance et que si elle le désirait, nous pouvions nous marier. D’ailleurs, c’était elle qui le demandait et moi je me contentais de dire oui. Elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J’ai répondu: ‘Non.’ Elle s’est tue un moment et elle m’a regardé en silence. Puis elle a parlé. Elle voulait simplement savoir si j’aurais accepté la même proposition venant d’une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J’ai dit: ‘Naturellement.’ Elle s’est demandée alors si elle m’aimait et moi, je ne pouvais rien savoir sur ce point. Après un autre moment de silence, elle a murmuré que j’étais bizarre, qu’elle m’aimait sans doute à cause de cela mais que peut-être un jour la dégoûterais pour les mêmes raisons.(...)” (CAMUS, 1942:69)

³³ “Peu après, le patron m’a fait appeler (...) Il m’a déclaré qu’il allait me parler d’un projet encore très vague. (...) Il allait l’intention d’installer un bureau à Paris qui traiterait ses affaires sur la place, et directement, avec les grandes companies et il voulait savoir si j’étais disposé à y aller. (...) Il m’a demandé alors si je n’étais pas intéressé par un changement de vie. J’ai répondu qu’on ne changeait jamais de vie, qu’en tout cas toutes se valaient et que la mienne ici ne me déplaisait pas du tout.” (CAMUS, 1942:68)

É possível afirmar desse modo acerca da personalidade desse estrangeiro graças à estrutura da primeira parte do romance, ou seja, à estrutura do diário íntimo:

(..) o diário assemelha-se às memórias por narrar cronologicamente e até muitas vezes já com uma certa preocupação de lógica, uma história qualquer; assemelha-se às recordações porque, ignorando de que maneira terminarão as coisas, o que contamos é escolhido por seu valor significativo próprio, mais do que por sua importância na série dos acontecimentos, importância que, na verdade, não estamos em condições de determinar com exatidão. (POUILLON, 1974: 45)

O gênero diário remete, portanto, à não-linearidade da vida, à contingência, à imprevisibilidade e, diante de tudo isso, à valorização do instante, do momentâneo. Por isso, na primeira parte, contam-se os fatos vividos no presente, ou em um pretérito imediato (o *passé composé*), incapaz de vislumbrar possibilidades e, por isso, aberto a todas elas. Essa imprecisão gera uma mínima necessidade de organização cronológica dos registros, própria desse gênero literário. Em *O Estrangeiro*, esses deslocamentos dos momentos de escrita ocorrem entre quinta e sexta-feira, no primeiro capítulo; sábado e domingo, no segundo; segunda-feira, no terceiro. Adiante, os registros começam a ficar um pouco mais esparsos, recontando, em resumo, os fatos de uma semana (“Trabalhei muito durante toda a semana” (CAMUS, 2002:37)) ou referindo-se a um final de semana próximo a partir de um hoje não específico (“Raymond telefonou para meu escritório. Disse-me que um de seus amigos me convidava para passar o domingo numa casa de praia que tinha perto de Argel.”, p.44).³⁴

O que fica claro nesses trechos é que a relação com o tempo, estreita e, à medida do possível, imediata, favorece a coincidência entre objeto narrado e narrador, uma vez que não há tempo suficiente para que aquele que relata desvincilhe-se das peculiaridades, sejam elas de qualquer ordem, daquele que viveu. Esse olhar imediato, opaco, é o olhar do cotidiano, que acumula uma espécie de “seqüência de ‘agoras’”, imitando a mecânica absurda da realidade, nesse formato de diário. Assim:

³⁴ Respectivamente (*In* CAMUS, 1942); “J’ai bien travaillé toute la semaine”(p.57); “Raymond m’a téléphoné au bureau. Il m’a dit qu’un de ses amis m’invitait à passer la journée de dimanche dans son cabanon près d’Alger.”, (p. 67).

(...) cada capítulo é um recomeço que ignora o desenrolar do capítulo seguinte – e esta seqüência de “agoras” obedece a uma economia estilística cuja intencionalidade é mostrar a gratuidade do real: se Meursault fosse um narrador onisciente, o relato de seu passado (a indiferença no enterro da mãe, o enamoramento por Marie e a amizade por Raymond) criaria um nexo causal com o

assassinato do árabe, pois indicaria uma escolha intencional desses fatos entre os possíveis segmentos de sua vida. Como Meursault escreve em segmentos estanques, no presente, cada ação tem uma banalidade que torna mais eloqüente as conseqüências trágicas inoculadas nos gestos inocentes. (PINTO, 1998: 138)

Além do objetivo de reproduzir o real em segmentos estanques, próximos do fluxo contingente da existência, a opção pelo diário e, conseqüentemente, pela narração em 1ª pessoa, associa-se ao sentimento do absurdo por este tratar-se de uma experiência solitária, que nasce no silêncio do coração humano, e com a qual uma 3ª pessoa onisciente seria incompatível. A própria limitação de ângulos narrativos, de certezas e explicações, típica do discurso em 1ª pessoa, é uma manifestação do absurdo. Tal manifestação se potencializa pela distância praticamente nula entre fato e relato, e a forma seca de descrever os acontecimentos, sem jamais explicá-los, recaindo sobre a natureza de um personagem atado à materialidade de cada dia, indiferente diante de uma vida que se apresenta sem surpresas. Não pertence, portanto, à natureza do protagonista o desejo de reviver os fatos neste primeiro momento da obra. Ele os anota *enquanto* os vivencia.

(...) deverá ver-se na técnica narrativa da primeira parte, que, de certo modo, suprime a distância temporal entre o presente do narrador e o do relato, a prova de que Meursault *quer reviver* os acontecimentos? Não o cremos, pois, pelo nosso lado, queremos permanecer *leitor* e, como tal, ao ler ‘hoje morreu mamãe...’, não temos, de modo nenhum, a impressão de que Meursault está *revivendo* um acontecimento, mas de que os está *vivendo*. Como leitores, *ignoramos* que o desapego mental do personagem se deva, como afirma Fitch, ao seu estado de consciência no momento de escrever. Para nós, esse desapego pertence ao personagem, é uma das características da sua natureza. (M.-G Barrier *apud* TACCA, 1983: 113)

Assim, embora o cotidiano de Meursault restrinja-se à simplicidade de seus dias no escritório, os encontros com Marie, os cigarros fumados na sacada de seu apartamento, os passeios pela praia... pouco a pouco, uma subestrutura sólida da narrativa vai se delineando aos

olhos do leitor. Percebe-se que a obra não poderia começar de outra maneira; que a inocência aparente das conversas com os vizinhos, por exemplo, pode conduzir à ruína desse personagem: “(...) o menor incidente tem peso; não há sequer um que não contribua para conduzir o herói rumo ao crime e rumo à execução capital” (SARTRE, *In* VALENSI, 1970:55).

É inútil tentar precisar qual dos recursos antecipou-se aos demais na tentativa de fazer d’*O Estrangeiro*, já nessa primeira parte, uma obra absurda. O passado composto, a 1ª pessoa do discurso, o predomínio da descrição, as frases curtas, o discurso indireto, a semelhança com o diário íntimo, a justeza da linguagem... cada uma dessas escolhas corrobora com a outra, no intuito de reproduzir o divórcio entre homem e esse mundo no qual tudo é equivalente, transitório, gratuito. O resultado dessa comunhão de recursos é a “voz branca” de que fala Barthes, que diz tanto pela palavra quanto pelo silêncio, e que, apesar de sua opacidade, não prescinde de beleza e daquilo que se pode chamar de “volúpia do estilo”:

A descrição absurda detém o poder surreal e ambíguo do espelho (...); ela renunciará voluntariamente ao *passé simple*, tempo pontual e romântico, desgastado por Flaubert, para adotar o *passé composé*, essa mistura de presente e passado, em que o acontecimento ressoa ao mesmo tempo distante e presente, distinto e estrangeiro, inacessível e individual como um fenômeno da tragédia grega. Pode ser que com *O Estrangeiro* – sem exagerar a importância dessa obra – surja um novo estilo, estilo do silêncio e silêncio do estilo, em que a voz do artista – igualmente afastada de suspiros, de blasfêmias e de cânticos – é uma voz branca, a única em acordo com nossa irremediável condição. (BARTHES, 2002: 79)

Entretanto, não é interessante homogeneizar o discurso de Meursault. Uma obra absurda, que reflita a lacuna entre a busca humana de razão e a contingência do mundo, não pode ser contínua, homogênea. O próprio Camus chegou a afirmar que “o sentido do livro está exatamente no paralelismo das duas partes”³⁵. Esse contraste emblemático entre a primeira e a segunda partes d’*O Estrangeiro* é sentido, já a princípio, graças a uma lacuna elucidativa entre as vozes narradoras: na primeira parte, o discurso desse personagem frugal –

³⁵ CAMUS, Albert. Carnets. *In*: PINGAUD, Bernard. *L’Étranger d’Albert Camus*. Paris, Éd. Gallimard, 1992.

para alguns, tedioso – é estável, monótono; já na segunda parte, a voz desse herói final é consciente, emocionada, remissiva: “a trajetória do sujeito-narrador é feita do silêncio ao grito” (CAUX, 1995:95).

Dessa forma, os eventos banais de toda a primeira parte compreendem apenas o recheio entre uma abertura e um desfecho que prenunciam, na vida simplória desse homem comum, toda a absurdidade camusiana. Na primeira linha, está a morte recente da mãe, cuja data o narrador não consegue precisar. No final, esse mesmo protagonista atira quatro vezes no corpo inerte de um árabe, numa tarde ensolarada na praia, descrevendo os disparos “como quatro batidas secas na porta da desgraça.” O assassinio, a morte, *le meurtre* parecem cercar Meursault por todos os lados, em especial na segunda parte, quando se dá a espera de sua condenação à pena capital por uma sociedade inteira.

2.3 O segundo ato

O Estrangeiro, enquanto obra absurda, espelhada na fratura que separa o homem e o mundo, não poderia deixar de ser um livro descontínuo – daí a visível diferença entre a primeira e a segunda partes do romance:

É conhecida a diferença entre a primeira e a segunda partes do relato, que se referem, aquela aos acontecimentos e às circunstâncias que conduzem ao crime, esta ao processo; a primeira, à maneira de um diário (embora não se apresentando explicitamente como tal), a segunda, um ano depois, como recapitulação à distância dos fatos vividos. (TACCA, 1983:112)

Essa mudança de tonalidades narrativas é percebida pelos aspectos discursivos, que garantem a coesão da obra e a coerência com o conteúdo do texto.³⁶ Na primeira parte do livro, graças principalmente ao emprego do *passé composé*, a descrição dos fatos se dá quase simultânea à sua ocorrência. O narrador refere-se a um “ontem”, “hoje”, “no domingo”, que, se não oferecem ao relato uma ordenação cronológica precisa, ao menos aproximam o tempo da enunciação do tempo da experiência, dando a impressão de que narrador e personagem coincidem, pois cada ação é apenas relatada, jamais analisada. É graças a essa narrativa centralizada em um único personagem, que não dá voz aos demais, e que simplesmente coleciona os fatos em seu relato, à maneira de um diário íntimo; é por esse modo de “atacar, como fazem os grandes pianistas seguros de si e que não precisam de nuanças e precauções”³⁷ que se cria, já de súbito, uma atmosfera distante. Nela, toda a economia verbal remete à inapreensão típica do absurdo, e à incapacidade do homem de usar de sua linguagem para se comunicar com o mundo em toda a sua desumanidade. Gera-se, assim, um estranhamento,

³⁶ Vale destacar que o autor transmite o conceito e a sensação do absurdo em toda a sintaxe narrativa; mas ela não necessariamente acompanha, plenamente, a consciência do protagonista.

³⁷ GRENIER, Jean. In: VALENSI, 1970: 39.

essa inicial ausência de identificações, baseada, em grande parte, na linguagem desse protagonista: seca, direta, franca, ela aproxima Meursault de um comportamento de infância.

O horizonte de Meursault é um horizonte infantil. Seu espaço é restrito àquilo que ele encontra cotidianamente. Seu tempo é limitado ao momento, ao dia presente, ao dia seguinte, no máximo à semana. Ele não olha para o passado: é somente na experiência da prisão que ele tenta tirar vantagem de suas lembranças. Ele aparece como um ser sem passado, como uma lâmina de vidro plana e transparente. (CHAMPIGNY, 1959: 43, 44)

Como uma criança, Meursault se detém a irritações ordinárias, físicas: sente sono demais; queixa-se com o patrão acerca da toalha do banheiro do escritório, que, ao final do dia, está muito úmida, e o incomoda; deseja atender prontamente a suas vontades básicas, como a fome, e o faz sem exigência de refinamentos. Sua irritação é sempre uma irritação infantil, relacionada ao momento, sem questão existencial que a anteceda. Nisso, também manifesta uma concepção pagã, epicurista³⁸ da vida. Despojado dos desejos não-naturais, os sentimentos não desestruturam suas necessidades físicas, mas o contrário. Além de fome, sede e sono, restam a Meursault apenas as vontades de fumar e de desfrutar de relações sexuais – vontades essas que ainda se associam aos sentidos, e de cuja concretização ele aprende a estar privado, quando dentro do cárcere.

Nenhuma paixão, aliás, parece retirar o protagonista de seu estado de extraordinária placidez. Nem a morte da mãe, nem o desejo de amor sentido por Marie, nem a ambição implícita nas ofertas de trabalho que o patrão lhe faz. Meursault permanece como que imbuído em um torpor sem tamanho, que iguala todas as coisas, dando a elas toda e nenhuma importância.

Já na segunda parte, esse personagem que se pôde associar à infância, ao descaso, à indolência, transforma-se, ao mesmo tempo, em criminoso, monstro, herói. Há um distanciamento entre aquele que age e aquele que narra, um afastamento temporal entre o que

³⁸ Refere-se aqui à felicidade epicurista, expressa pelo despojamento do personagem de ambições e de desejos não-naturais, e que consiste no “julgamento da natureza ela mesma, enquanto não violada, exprimindo-se com tudo o que tem de puro e de ingênuo.” (CHAMPIGNY, 1959: 59)

acontece e o que se relata. Não há mais a proximidade do “ontem”. Os fatos parecem ser então agrupados, selecionados. Abre-se espaço para as recordações e para a reflexão, praticamente inexistentes na primeira parte do romance. A linguagem de Meursault é agora remissiva, comovida, poética. E ele é julgado – e condenado à pena capital.

Desse modo, a distinção das vozes narradoras, essa mudança de linguagens, do opaco ao poético, são associadas ao efeito operado pelos acontecimentos sobre o personagem: no livro, o narrador relaciona-se com o tempo na narrativa mediante a relação que o enredo estabelece com o objeto narrado. Enquanto na primeira parte, os dias se sucedem com monótona exatidão e estabilidade, na segunda, o personagem aguarda um julgamento que o conduzirá à morte em praça pública. Ou seja, as vozes narradoras do protagonista se divergem porque é divergente sua realidade, e perspectiva sobre ela, nas duas partes.

Os prenúncios do evento trágico que determina toda a segunda parte surgem no último capítulo da primeira: na areia vermelha sob o sol implacável. No olhar dos árabes, à distância: “Olhavam-nos em silêncio, mas à maneira deles, como se fôssemos pedras ou árvores mortas.” (CAMUS, 2002: 57)³⁹ Na figura da pedra, da morte, no brilho insustentável do sol sobre a areia e o mar. O absurdo está em cada silêncio e em cada palavra daquela praia, perto de Argel.

Meursault é convidado por Raymond, a passar o domingo na casa de praia de um amigo, Masson. Ali, o protagonista vive uma manhã agradável, em que os banhos de mar, a calidez do dia e do corpo de Marie é descrita com grande sensualidade. Porém, o irmão da mulher maltratada por Raymond surge na praia, acompanhado por mais dois árabes. Meursault já se envolvera no caso, depondo a favor do amigo e afirmando que ela o enganara. Ao vê-los, o protagonista afirma: “A areia superaquecida me parecia agora vermelha.”⁴⁰ (CAMUS, 2002: 57) Há uma briga. Um dos árabes tem uma faca, que fere Raymond. Este

³⁹ “Ils nous regardaient en silence, mais à leur manière, ni plus ni moins que si nous étions des pierres ou des arbres morts.” (CAMUS: 1942: 79)

⁴⁰ “Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant.” (CAMUS, 1942: 86)

carrega uma arma e quer revidar. Meursault não permite, tira-lhe o revólver e espera que se afastem. Minutos depois, porém, quando os amigos estão na casa da praia, ressentidos, ele retorna à beira do mar. Permanece o “brilho vermelho”, um mar ofegante, o sol que se *opõe* a seus passos e sobre o qual Meursault deseja *triunfar*. É precisamente com essas palavras que o narrador descreve o instante de sua caminhada solitária pela praia, quando se reencontra com um dos árabes. O sol, que o esmaga com seu peso quente e ofuscante, é o que o impele a dar o passo seguinte, erguer o revólver, disparar.

Pensei que bastava dar meia-volta e tudo estaria acabado. Mas, atrás de mim comprimia-se toda uma praia vibrante de sol. Dei alguns passos em direção à nascente. (...) O queimar do sol ganhava-me as faces e senti as gotas de suor se acumularem nas minhas sobrancelhas. Era o mesmo sol do dia em que enterrara mamãe e, como então, doía-me sobretudo a testa e todas as suas veias batiam juntas debaixo da pele. Por causa deste queimar, que já não conseguia suportar, fiz um movimento para frente. Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol se desse um passo. Mas dei um passo, um só passo à frente.⁴¹ (CAMUS, 2002: 62, 63)

O sol exerce um poder duplo e antagônico sobre o personagem, funcionando como representação metonímica da relação entre o homem e a natureza. É por ele que Meursault se apressa a se erguer da cama naquela manhã, ansioso por correr até a praia e tomar um banho de mar. Sentindo o sol que lhe faz bem, ele deixa de ouvir o que lhe falam as pessoas ao redor. É a seu calor que Meursault compara o calor do corpo de Marie, tão agradáveis ambos que o fazem adormecer sobre a areia. Por esse viés, o sol se lhe apresenta como um símbolo de sensualidade, de prazer sensível, de uma calidez confortável que se dissolve sobre seu corpo, cobrindo-o, como se o colocasse em comunhão com sua força fervilhante. Não existe, contudo, possibilidade de total comunhão entre o homem e essa natureza em sua linguagem sem alfabetos. Nisso está a oposição: o sol está contrário a Meursault, como o mundo está

⁴¹ “J’ai pensé que je n’avais qu’un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. J’ai fait quelques pas vers la source. (...) La brûlure du soleil gagnait mes joues et j’ai senti des gouttes de sueur s’amasser dans mes sourcils. C’était le même soleil que le jour où j’avais enterreé maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j’ai fait un mouvement en avant. Je savais que c’était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d’un pas. Mais j’ai fait un pas, un seul pas en avant. (CAMUS, 1942: 93,94)

divorciado do homem. Há, nesse caso, como que uma “desmedida solar”, que acompanha o personagem já sonoramente em seu próprio nome, o qual, iniciado pela primeira sílaba de “assassinato” (*meurtre*), conclui-se com a sonoridade da primeira sílaba de “sol” (*soleil*). Meursault mata *por causa do sol*. O sol ritma toda a trajetória do personagem.

É ele [o sol] que ritma a obra. O sol estava alto no céu, pesado como um destino, no dia em que Meursault enterrou sua mãe. É o mesmo sol que conduzirá ao assassinato, a mesma queimadura sobre a fronte, o mesmo aturdimento. Ele reaparecerá mais sufocante do que nunca, implacável, no dia do julgamento. (...) Essa luz dilacerante em que se banha todo o livro cobre como uma sombra chinesa cada um dos passos de Meursault: por vezes, o mundo onde ele evolui nos parece desértico e abstrato. (QUILLIOT, 1956: 86)

O sol é, portanto, símbolo de luz e de sombra. No domingo na praia de Argel, ele se converte em vilão implacável, transformando a paisagem de beleza e prazer da primeira parte da manhã em paisagem desértica, desastrosa, no restante do dia. Quando Meursault encontra-se com o árabe, e os dois se encaram, cada um em posse de sua arma e de seu silêncio, o narrador descreve a maneira como o sol parece ter o domínio de tudo. Ele desconcerta o personagem: “(...) cada vez que sentia o seu grande sopro quente no meu rosto, trincava os dentes, fechava os punhos nos bolsos das calças, retesava-me todo para triunfar sobre o sol e essa embriaguez opaca que ele despejava sobre mim” (CAMUS, 2002: 61); está em “cada espada de luz que jorrava da areia, de uma concha esbranquiçada ou de um caco de vidro” (CAMUS, 2002:61); apodera-se, inclusive, do mar, que traz um “sopro espesso e ardente” (CAMUS, 2002: 63), e do céu, que se abre “em toda a sua extensão deixando chover fogo” (CAMUS, 2002: 63).⁴² Massacrado por esse brilho fervilhante que o atordoa, Meursault ainda se esforça por sacudir “o suor e o sol”. Mas é tarde. O gatilho já cedera.

⁴² Respectivamente, (*In* CAMUS, 1942): “(...) chaque fois que je sentais son grand souffle chaud sur mon visage, je serrais les dents, je fermais les poings dans les poches de mon pantalon, je me tendais tout entier pour triompher du soleil et de cette ivresse opaque qu’il me déversait” (p.92)/ “La mer a charrié un souffle épais et ardent (...)” (p.95)/ “(...) le ciel s’ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu.” (p.95).

Ao se dar conta do peso de seu gesto, o protagonista, ainda agarrado à arma, reconhece que “havia destruído o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia em que havia sido feliz”. É a introdução, na narrativa, do pretérito mais-que-perfeito (*plus-que-parfait*) – tempo da reminiscência, do evento anterior ao anterior de que se recorda. É onde se insere a “nostalgia”, sentimento que, para Camus, deve prevalecer ao da esperança, posto contar a recordação como um bem adquirido, como uma posse concreta. Além disso, a “destruição do equilíbrio” – expressão marcante empregada pelo personagem – é exatamente aquilo com que o ser humano se depara quando começa a ser atormentado pela constatação do fim implacável, de sua razão irrisória, de sua separação com o mundo.

Nesse episódio, e ao longo de toda a segunda parte, é que o personagem retrata mais explicitamente a descrição feita por Camus, no ensaio, do que seria o homem absurdo. É verdade que há, como previamente dito, já na primeira parte, o paralelismo da linguagem opaca, descritiva, com esse sentimento de inexplicabilidade do mundo, o qual pode o homem somente conhecer, descrever, sem jamais compreender totalmente. Há também marcas do absurdo na personalidade do funcionário de escritório que atribui valor equivalente a qualquer de suas experiências cotidianas, nivelando-as, por exemplo, ao casamento e ao luto. Porém, está no trágico assassinio do árabe, no domingo ensolarado na praia, a chave que escancara esse sentimento, teorizado por Camus no *Mito de Sísifo*.

A primeira parte da narrativa termina com um acidente na vida de Meursault: ele mata um homem e é preso. É então que ele se torna um estrangeiro em relação à sociedade: é retirado do meio humano ao qual está tão bem adaptado. (...) Mas ele é um estrangeiro para os jurados, o público, e em particular para três pessoas: o juiz de instrução, o procurador e o capelão. (CHAMPIGNY, 1959: 29)

Na prisão, Meursault recebe as visitas de um advogado, que se inquieta com sua sinceridade exorbitante, incapaz de dizer que, se não chorara no velório da mãe, era porque controlara sua natureza. Vez por outra, é colocado perante o juiz de instrução que, enquanto

sacode diante de seus olhos um crucifixo de prata, bradando que aquele é o sentido de sua vida, atormenta-se com a placidez incrédula daquele criminoso, que, lentamente, se reconhece como tal: “Ao sair, ia até estender-lhe a mão, mas lembrei-me a tempo de que matara um homem.” (CAMUS, 2002: 68)/ “(...) eu não acompanhava muito bem o seu raciocínio [o do juiz de instrução] (...) porque ele me assustava um pouco. Eu reconhecia, ao mesmo tempo, que era ridículo, pois afinal o criminoso era eu.”⁴³ (CAMUS, 2002: 73).

Meursault, entretanto, jamais se sente um pecador. Ele cometeu um erro e está disposto a lidar com suas conseqüências; é só. Desse modo, habitua-se à rotina da prisão, às formalidades, e adota certas estratégias que o ajudam a “matar o tempo” – como o sono, a memória⁴⁴, e a notícia de jornal encontrada na parede de sua cela.⁴⁵ No cárcere, Meursault é aquele que, sem maiores expectativas, toma consciência de que deve desfrutar das banalidades e dar a tudo um valor equivalente. Ele representa, de fato, esse homem absurdo, que se confronta com a verdade mais dolorosa da existência: a de que ela chegará ao fim. Preso, longe dos prazeres de estar com uma mulher, fumar cigarros, tomar um banho de mar, o protagonista é obrigado a se acostumar com os castigos reservados a um criminoso:

No início da minha detenção, (...) tinha pensamentos de homem livre. Por exemplo, o desejo de estar numa praia e de descer para o mar. (...) Mas isto durou alguns meses. Depois, só tinha pensamentos de prisioneiro. Aguardava o passeio diário no pátio ou a visita do advogado. O resto do meu tempo, eu coordenava muito bem. Nessa época, pensei muitas vezes que se me obrigassem a viver dentro de um tronco seco de árvore, sem outra ocupação além de olhar a flor do céu acima da minha cabeça, eu teria me habituado aos poucos. (CAMUS, 2002 : 81)⁴⁶

⁴³ Respectivamente (CAMUS, 1942): “En sortant, j’allais même lui tendre la main, mais je me suis souvenu à temps que j’avais tué un homme.” (p.100)“(...) je l’avais très mal suivi dans son raisonnement (...) parce qu’il me faisait un peu peur. Je reconnaissais en même temps que c’était ridicule parce que, après tout, c’était moi le criminel” (p.107).

⁴⁴ “Acabei por não me entediar mais, a partir do instante em que aprendi a recordar.” (CAMUS, 2002 : 82) / “J’ai fini par ne plus m’ennuyer du tout à partir de l’instant où j’ai appris à me souvenir.” (CAMUS, 1942: 122.)

⁴⁵ Referência à notícia que relata a morte de um tcheco, assassinado tragicamente pela irmã e pela mãe, as quais queriam roubar-lhe o dinheiro. A história é tema de uma peça de teatro camusiana, denominada *O Mal-entendido*, redigida em 1943 e cuja estréia se deu no ano seguinte, com Maria Casares.

⁴⁶ “Au début de ma détention (...) j’avais des pensées d’homme libre. Par exemple, l’envie me prenait d’être sur une plage et de descendre vers la mer. (...) Mais cela dura quelques mois. Ensuite, je n’avais que des pensées de prisonnier. J’attendais la promenade quotidienne que je faisais dans la cour ou la visite de mon avocat. Je m’arrangeais très bien avec le reste de mon temps. J’ai souvent pensé alors que si l’on avait fait vivre dans un

Regozijar-se com os passeios cotidianos pelo pátio da prisão. Habituar-se a esse espaço limitado, correspondente da própria vida, com suas limitações e sua gratuidade absurda. Acostumar-se e, apesar das grades, estar livre dentro de sua própria consciência. É o que prediz Camus em *O Mito de Sísifo*:

A divina disponibilidade do condenado à morte diante do qual em certa madrugada as portas da prisão se abrem, esse incrível desinteresse por tudo, exceto pela chama pura da vida, a morte e o absurdo são aqui, nota-se, os princípios da única liberdade razoável: aquela que um coração humano pode sentir e viver. (CAMUS, 2006: 71)

Na prisão, é precisamente como se Meursault fizesse as vezes de um ator, contratado para viver o personagem absurdo. E o ator é uma das figuras eleitas por Camus para significar aquele que escolhe a glória inumerável de lidar, dia a dia, com o fato de que tudo há de morrer, e que, diante disso, é preciso viver o maior número de experiências possível.

O que há de surpreendente em ver uma glória perecível construída sobre as mais efêmeras criações? O ator dispõe de três horas para ser Iago ou Alceste, Fedra ou Gloucester. Nesse breve período, ele os faz nascer e morrer em cinquenta metros quadrados de tábuas. Nunca o absurdo foi tão bem ilustrado, nem por tanto tempo. Que síntese mais reveladora poderíamos desejar senão essas vidas maravilhosas, esses destinos únicos e completos que se cruzam e terminam entre umas paredes e durante algumas horas? (CAMUS, 2006: 92)

É preciso esclarecer, contudo, que, mesmo sendo possível considerar *O Estrangeiro* uma encenação do absurdo e de seus estágios e conseqüências, não é intenção sugerir que o romance tenha a finalidade de ilustrar a teoria presente em *O Mito de Sísifo*. Tal colocação seria incabível por duas razões essenciais: primeiro, porque a redação do ensaio é posterior à do romance (*O Estrangeiro* é concluído em 1940, enquanto *O Mito...* fica pronto em 1941)⁴⁷;

tronc d'arbre sec, sans autre occupation que de regarder la fleur du ciel au-dessus de ma tête, je m'y serais peu à peu habitué." (CAMUS, 1942: 120-121)

⁴⁷ Cf. GONZÁLEZ, 2002: 113

em segundo lugar, porque Camus sempre insistiu para que se analisasse sua obra em “ciclos”, em que um livro completa o sentido do outro, com uma coerência interna indissociável, sem querer que qualquer deles se mostrasse superior aos demais.

Além disso, ainda de acordo com essa nomenclatura teatral, vale lembrar que Meursault desempenha justamente o papel de um homem que não desempenha papel algum. A atuação está muito distante do que se espera de um homem absurdo: ao contrário, o que ele não deve fazer é justamente fingir, buscar máscaras; ele precisa encarar a verdade. É exatamente o que ele faz. Precisamente por isso é punido por uma sociedade que, ela sim, representa o papel de uma sociedade teatral, com suas falas e marcações de palco muito bem definidas.

A referência ao teatro, à ação ensaiada e ao jogo perpassa o relato de Meursault. Em seu primeiro interrogatório, ele pondera: “Já tinha lido descrições semelhantes em livros e tudo isto me pareceu um jogo.”⁴⁸ (CAMUS, 2002: 68) A respeito das reuniões com seu advogado e o juiz de instrução, às quais estava presente, sem, entretanto, participar das discussões, ele afirma: “Tudo era tão natural, tão bem organizado e tão sobriamente representado, que eu tinha a impressão ridícula de ‘fazer parte da família’” (CAMUS, 2002:75). Porém, é no dia de seu julgamento que as cortinas são abertas de fato. Todos se conhecem, se cumprimentam, sabem exatamente a função a desempenhar, como e por quê. O próprio guarda que o leva até o tribunal é um dos sócios desse “clube”:

Conhecia um dos jornalistas que nesse momento o viu e que se dirigiu até nós. Era um homem já de certa idade, simpático, com um certo esgar no rosto. Apertou calorosamente a mão do guarda. Notei nesse instante que todo mundo se encontrava, se interpelava e conversava como num clube em que se fica feliz por estar com pessoas do mesmo ambiente. Foi assim que interpretei a estranha impressão de estar sobrando, um pouco como um intruso.⁴⁹ (CAMUS, 2002: 88)

⁴⁸ Respectivamente (CAMUS, 1942): “J’avais déjà lu une description semblable dans les livres et tout cela m’a paru un jeu.” (p.100) “Tout était si naturel, si bien réglé et si sobrement joué que j’avais l’impression ridicule de ‘faire partie de la famille’”, (p.110).

⁴⁹ “Il connaissais l’un des journalistes qui l’a vu à ce moment et qui s’est dirigé vers nous. C’était un homme déjà âgé, sympathique, avec un visage un peu grimaçant. Il a serré la main du gendarme avec beaucoup de

Há um grande grupo de jornalistas, pois, segundo um deles, haviam aumentado um pouco o seu caso, posto que o verão era uma época morta para os jornais. Também estão ali para cobrir o caso de um parricida, que seria julgado no dia seguinte – detalhe de que o promotor saberá se aproveitar em sua acusação. O mais jovem dos repórteres lhe chama a atenção: no lugar do olhar malicioso e indiferente dos demais, ele deixara a caneta em cima da mesa e o fitava: “No seu rosto um pouco assimétrico, eu só via os olhos, muito claros, que me examinavam atentamente sem nada exprimir de definível. E tive a estranha impressão de estar sendo olhado por mim mesmo.” (CAMUS, 2002: 89)

Meursault sente-se a tal ponto um “intruso” que chega a considerar esse olhar externo como sendo o próprio olhar sobre si. Não se reconhece como criminoso, como culpado, assassino, odiado por toda aquela gente. A posição de Meursault é, então, de tal modo incômoda, desamparada, que o leitor – que o estranha e o rechaça ao longo de toda a primeira parte – apieda-se dele, passa a sentir-se com ele e a seu favor: “O leitor *está* com Meursault, um Meursault de súbito abandonado e *inocente*, frente a todos os outros, agora consubstanciados, alternadamente, no tribunal, na pessoa dos juízes, do padre, do advogado, das testemunhas etc.” (MATHIAS, 1975: 75)

A diferenciação de perspectivas, marcadamente oposta à justaposição de planos da primeira parte, opera no sentido de fornecer à trama essa alteração de olhares: mudam os leitores, os personagens secundários, o narrador e o protagonista – que agora parecem tratar-se de pessoas diferentes. Nessa segunda parte – em especial no momento do julgamento – Meursault demonstra ter a impressão de que inverteram-lhe os papéis: passou de protagonista a personagem secundária de sua própria vida. Não por acaso, inúmeras vezes, ao longo do julgamento, Meursault sente que seu caso é julgado à parte dele.

chaleur. J’ai remarqué à ce moment que tout le monde se rencontrait, s’interpellait et conversait, comme dans un club où l’on est heureux de se retrouver entre gens du même monde” (CAMUS, 1942: 130)

(...) pareciam tratar deste caso à margem de mim. Tudo se desenrolava sem a minha intervenção. Acertavam o meu destino, sem me pedir uma opinião. De vez em quando, tinha vontade de interromper todo mundo e dizer: “Mas afinal quem é o acusado? É importante ser o acusado. E tenho algo a dizer.” (CAMUS: 2002, 102)⁵⁰

Mas ele não diz. Inábil com as palavras, quando tem a oportunidade de se manifestar, afirma somente que não tivera a intenção de matar o árabe, que tudo acontecera por causa do sol. Essa declaração desperta risos no júri, e expressa a incomunicabilidade desse homem movido por suas sensações físicas, atado às mais simples experiências, diante dos demais, que querem, a todo momento, marcar o mundo com o selo das explicações razoáveis e das convenções.

Aos artifícios verbais, às fórmulas já prontas, ele responde com um silêncio e uma sinceridade absoluta, daí a eficácia pedagógica que corresponde ao furor de Calígula. Sua pureza escapa totalmente às categorias tradicionais da moral – Meursault é um homem de vidro. (QUILLIOT, 1956: 94)

Mesmo se falasse, esse homem de vidro translúcido não seria compreendido, ninguém se esforçaria por compreendê-lo. Ninguém quer ouvir Meursault. O advogado manda que se cale, pois “é melhor para o seu caso”. O promotor o define como um monstro, um homem que, “no dia seguinte à morte da mãe, (...) começava um relacionamento irregular e ia rir diante de um filme cômico.” (CAMUS, 2002: 100) Esse, aliás, parecia ser o seu maior crime. O advogado chega a perguntar se o protagonista era acusado por ter enterrado a mãe ou por matar um árabe. “Acuso este homem de ter enterrado a mãe com um coração de criminoso” (CAMUS, 2002:100), é o que responde o promotor. E ele diz mais: diz que se debruçou sobre a alma de Meursault e que nada encontrou, além de um abismo onde a sociedade pode sucumbir. Chama-o de monstro moral, transforma os pormenores de um café-com-leite

⁵⁰ “(...) on l’avait l’air de traiter cette affaire en dehors de moi. Tout se déroulait sans mon intervention. Mon sort se réglait sans qu’on prenne mon avis. De temps en temps, j’avais envie d’interrompre tout le monde et de dire: ‘Mais tout de même, qui est l’accusé? C’est important d’être l’accusé. Et j’ai quelque chose à dire.’” (CAMUS, 1942: 152)

tomado no velório em motivo para se comparar a insensibilidade do protagonista ao parricídio que julgariam em seguida. Para Meursault, não há saída.

Meursault “matou moralmente sua mãe”. Isso quer dizer que ele não fez o sacrifício público ao ídolo da mãe. Ele matou em si o mito da mãe e isso equivale a assassinar também o mito do pai, o que corresponde, por sua vez, a matar um pai. Matar moralmente sua mãe é mais grave do que assassinar um Árabe. Um Árabe não é nada além de um mecanismo dentro da ordem teatral da sociedade que julga Meursault. (CHAMPIGNY, 1959:133)

Ele é condenado à morte em praça pública: cortariam sua cabeça em nome do povo francês. E, mesmo que a condenação à morte trazida pelos homens seja mais um gesto teatral – já que é a natureza que condena o homem à morte –, Meursault lamenta. O fato de não olhar na direção de Marie expressa sua recusa diante dessa “certeza insolente”.⁵¹ A morte precoce significava todas as vezes que não poderia comprimir o corpo de Marie contra o seu, ouvir o seu riso, sentir os cheiros de verão, visitar o bairro que amava, admirar o céu do entardecer. Sente o recuo de seu corpo diante desse aniquilamento, anterior à voz de qualquer de suas razões: “No apego do homem à sua vida há algo mais forte que todas as misérias do mundo. O juízo do corpo tem o mesmo valor que o do espírito, e o corpo recua diante do aniquilamento. Cultivamos o hábito de viver antes de adquirir o de pensar.”⁵² (CAMUS, 2006: 21)

A recorrência à imagem do tribunal, símbolo da justiça dos homens – e que, em muitos casos, apresenta-se tão falha, arbitrária, injusta – atua como um paralelo à justiça que se espera da vida, e que é, subitamente, traída, inutilizada pela morte. A menção da Lei é feita,

⁵¹ Nesse sentido, pode-se pensar no sentimento de posse do personagem em relação ao ser amado/desejado, que, independente dele, viverá para desfrutar de outros prazeres nesta terra também adorada. Sobre isso, esclarece Camus, em *O Homem Revoltado*: “O desejo de posse não é mais que uma outra forma do desejo de durar; é ele que constitui o delírio impotente do amor. (...) O desejo de posse é a tal ponto insaciável que ele pode sobreviver ao próprio amor. Amar, então, é esterilizar a pessoa amada. O vergonhoso sofrimento do amante, a partir de agora solitário, não é tanto de não ser mais amado, mas de saber que o outro pode e deve amar ainda. Em última instância, todo homem devorado pelo desejo alucinado de durar e de possuir deseja aos seres que amou a esterilidade ou a morte. Esta é a verdadeira revolta.” (CAMUS, 2003: 300) Distingue-se forte semelhança, nesse aspecto, quando o Meursault de *A Morte Feliz*, no leito de morte, admira a amante e imagina que “seria oferecida, como tinha sido oferecida para ele, e o mundo continuaria na tepidez de seus lábios entreabertos.” (CAMUS, 2005: 137)

⁵² “J’ai trouvé qu’il était très commode que la justice se chargeât de ces détails.” (CAMUS, 1942: 100)

às vezes, com certo tom de ironia: no início do primeiro capítulo da segunda parte, por exemplo, Meursault satisfaz-se com o fato de a “justiça encarregar-se desses pormenores” (CAMUS, 2002:67), referindo-se à nomeação de um defensor público para cuidar de seu caso. O juiz de instrução responde-lhe, então, que a justiça é bem feita. Algumas páginas depois, o protagonista afirma, diante das perguntas de seu advogado acerca do enterro de sua mãe, que essa história não tinha relação com seu delito. Em resposta, o advogado afirma apenas que “era óbvio que [ele] nunca se envolvera com a justiça.” (CAMUS, 2002: 70)⁵³ Aos poucos, Meursault começa a duvidar do quão “bem feita” é a Lei. Passa a enxergá-la como um teatro, um jogo, uma conexão de acasos. Só não duvida do peso de suas sentenças.

Apesar da minha boa vontade, eu não conseguia aceitar esta certeza insolente. Porque, afinal, existia uma ridícula desproporção entre o julgamento que a fundamentara e o seu imperturbável desenrolar a partir do instante em que este julgamento fora pronunciado. O fato de a sentença ter sido lida não às cinco da tarde mas às oito horas da noite, o fato de que poderia ter sido outra completamente diferente, de que fora determinada por homens que trocam de roupa, e que fora dada em nome de uma noção tão imprecisa quanto a do povo francês (ou alemão ou chinês), tudo isto me parecia tirar muito da seriedade desta decisão. Era obrigado a reconhecer, no entanto, que, a partir do instante em que fora tomada, seus efeitos se tornavam tão certos, tão sérios quanto a presença desta parede ao longo da qual eu esmagava meu corpo.⁵⁴ (CAMUS, 2002: 113)

O Estrangeiro denuncia o julgamento desmesurado, do olhar alheio, latente, que se dá no gesto mais banal, no cigarro aceito, na ida ao cinema, no filme escolhido. Ao julgar-se Meursault, julga-se um “a-social”, de acordo com um mecanismo viciado, cuja precisão e a confiabilidade estão muito aquém do poder que a ele se atribui. A Lei faz as vezes de destino, o destino faz as vezes da Lei. Não se sabe qual o lugar da justiça.

⁵³ “(...) il m’a répondu seulement qu’il était visible que je n’avais jamais eu de rapports avec la justice.” (CAMUS, 1942:103)

⁵⁴ Malgré ma bonne volonté, je ne pouvais pas accepter cette certitude insolente. Car enfin, il y avait une disproportion ridicule entre le jugement qui l’avait fondée et son déroulement imperturbable à partir du moment où ce jugement avait été prononcé. Le fait que la sentence avait été lue à vingt heures plutôt qu’à dix-sept, le fait qu’elle avait été prise par des hommes qui changent de linge, qu’elle avait été portée au crédit d’une notion aussi imprécise que le peuple français (ou allemand, ou chinois), il me semblait bien que tout cela enlevait beaucoup de sérieux à une telle décision. Pourtant, j’étais obligé de reconnaître que dès la seconde où elle avait été prise, ses effets devenaient aussi certains, aussi sérieux, que la présence de ce mur tout le long duquel j’écrasais mon corps. (CAMUS, 1942: 167)

O promotor retoma a seu favor a lógica terrorista da qual Calígula se fizera o arauto passional. Nesse caso, *O Estrangeiro* pode muito bem aparecer como um tipo de conto *voltairiano*, no sentido de denunciar o arbitrário da mecânica judiciária – ou como uma das primeiras testemunhas dessas obras literárias ou cinematográficas, hoje numerosas, que se interrogam sobre o lugar desproporcional tomado em nosso universo pelo rito sacrificador do processo. (QUILLIOT, 1956: 92)

Os dias que se sucedem à sua condenação, Meursault os passa tentando encontrar uma saída para o inevitável. Censura-se por não haver prestado atenção às histórias de execuções, recorda-se do dia em que seu pai vomitara por uma manhã inteira após assistir a uma delas, as quais, nesse instante, o narrador considera “a única coisa verdadeiramente interessante para um homem”. Analisa o mecanismo absolutamente indefectível da guilhotina, surpreende-se por jamais ter pensado que o barulho de seu coração, que o acompanhava há tanto tempo, fosse um dia cessar. Na linha de raciocínio de Meursault, Camus reproduz a lucidez do homem absurdo, que subitamente se dá conta da implacabilidade de sua natureza mortal.

A atitude do protagonista, entretanto, é a de honestidade: “A honestidade consiste em saber manter-se nessa aresta vertiginosa, o resto é subterfúgio.”(CAMUS, 2006: 62) Meursault sabe que virão buscá-lo de madrugada, e passa então as noites em claro. Não quer ser surpreendido. Ele tem consciência dessa noite escura e a encara, crava seus olhos dentro dos dela, não busca falsas escapatórias. Dentro da prisão, distante de uma vida que o apetecia em sua simplicidade, esse estrangeiro insiste em dizer a verdade e em não se desesperar. Acostuma-se. Recorre ao sono – outra forma de prazer – e às reminiscências, maneira de viver duas vezes. E não se sente culpado. À espera da morte, consciente de uma vida sem sentido, despido de crenças e destituído de um deus ou de um futuro, não há razão para sentir-se culpado e para confessar-se.

Continuam, porém, a pedir que se confesse. Nesses dias que prenunciam sua execução, Meursault se recusa a receber as visitas do capelão que, entretanto, insistente, acaba por surpreendê-lo. O capelão representa a intervenção do teatro religioso, e tenta praticar uma

espécie de tirania doce, paternalista. Todavia, ao esperar que o protagonista se arrependa, para que “sua alma seja salva”, ele acaba sendo agredido por toda a revolta de alguém que, condenado pela justiça dos homens, diz ter muito pouco tempo para perder com a justiça de um deus.

O que o padre tenta fazer, aos olhos de Meursault, é roubar-lhe essa vida que se tornou o seu bem diante da morte. Preso em sua crença, o padre só concebe tal vida como uma preparação para o julgamento divino. Ela, na totalidade, é então considerada um trabalho, enquanto que para Meursault ela tem o seu fim em si mesma e portanto se justifica por si só. (CHAMPIGNY, 1959: 169)

Embora tanto o juiz de instrução quanto o padre insistam para que ele se confesse um pecador e busque em Deus o perdão e sua aceitação no que chamam de “vida eterna”, Meursault diz não. Para ele, a heresia está em querer uma outra vida além desta. Renega a fé nessa outra vida, reforçando o valor daquela que ainda possui, palpável, como um fio de cabelo de mulher. É a recusa corajosa que ele realiza do que Camus denomina “suicídio filosófico”. Essa máscara que as religiões, as filosofias existenciais colocam sobre a face do absurdo, inutilmente.

Basta saber e não encobrir nada. Nos museus italianos vemos às vezes as pequenas telas pintadas que o sacerdote mantinha diante dos rostos dos condenados para ocultar deles o cadafalso. O salto sob todas as suas formas, a precipitação no divino ou no eterno, o abandono às ilusões do cotidiano ou da idéia, todas essas telas ocultam o absurdo. (CAMUS, 2006: 105)

Assim, Meursault age, mais uma vez, como um estrangeiro diante desse teatro social. É por sua franqueza, seu despojamento de convenções e esperanças, que ele reafirma sua dignidade. Isso inquieta os que, inutilmente, tentam ensinar-lhe um outro idioma, diferente dessa sinceridade animalesca, oscilante entre o silêncio e o grito.

Atado a sua inocência, é de fato esse amor pela justiça que fará de Meursault um estrangeiro em relação à sociedade teatral. Franqueza, imparcialidade, pudor, coragem... a narrativa de Meursault se eleva com uma soberana dignidade. Essa dignidade de animal cuja linguagem se opõe à do ator e o inquieta. É por isso, essencialmente, que Meursault será considerado culpado. (CHAMPIGNY, 1959: 91,92)

É considerado culpado porque um dos embates centrais da trama está entre o protagonista e a sociedade; entre as visões da morte apresentadas por um e pelo outro. Para o teatro social, é inadmissível que um “homem de bem” não sofra com o falecimento da própria mãe, figura sacralizada de amor incondicional e entrega plena, que o personagem, em gesto anterior, relegara aos cuidados de um asilo distante; é, ao mesmo tempo, incompreensível como, diante da condenação capital, esse mesmo indivíduo não se destitua de sua suposta frieza e peça perdão por seus pecados, à espera de que a pena de Deus, no Juízo Final, lhe seja mais branda. O comportamento de Meursault, porém, é o do homem que sabe não poder separar-se do absurdo: superior a seu destino, mantendo sua lucidez diante de tudo, ele encara a desrazão do mundo pelas vias da revolta, da liberdade e da paixão.

Para ele, é natural que a mãe, ser mortal como os demais humanos, morra; é, da mesma forma, normal que, não dispondo de tempo e dinheiro suficientes para cuidar dela em sua casa, ele a tenha internado em um asilo; e, ao ser questionado acerca de seu temor da morte e do olhar divino, esse personagem encoleriza-se, pois considera como verdadeira heresia esperar por outra vida no lugar de ser feliz nesta. O homem que sabe que a vida não tem sentido, além daquele que se dá a ela, não perde tempo com convenções sociais, que conhece, mas das quais faz questão de não participar. Essa é a reação esperada de um homem absurdo que, consciente da inevitabilidade da morte, agarra-se à vida, com seus sabores e perfumes, suas recordações e seus francos e sensíveis prazeres. E é por essa via que Meursault encontra sua liberdade, passo posterior ao da revolta:

Da liberdade só posso ter a concepção do prisioneiro ou do indivíduo moderno no seio do Estado. A única que conheço é a liberdade de espírito e de ação. Ora, se o absurdo aniquila todas as minhas possibilidades de liberdade eterna, também me devolve e exalta, pelo contrário, minha liberdade de ação. Tal privação de esperança e de futuro significa um crescimento na disponibilidade do homem. (CAMUS, 2006: 68)

Ele está disponível para a vida que, hoje, agora, está disponível para ele. O absurdo se torna, para Meursault, uma paixão dilaceradora, que provoca a sabedoria de viver satisfeito,

sem especular sobre aquilo que não tem; que o desperta para o fato de que as únicas verdades possíveis são aquelas que ele pode tocar com sua mão, sentir, manipular. E, por ser inseparável à vida, a paixão pelo absurdo é também a paixão pelo ser, pela vida em si:

(...) é então que Meursault descobre em si mesmo uma paixão pelo objeto total, por esse objeto total que é também sujeito, que é ele mesmo como ser vivo : a paixão de viver. (...) Meursault não se despojará dessa paixão de viver que é a própria base de sua integridade. [Ele] manterá em si a exaltação da vida ; ele se colocará à sua altura. Nesse momento, Meursault supera, me parece, as dimensões da sabedoria ; ele se torna um herói. Nós não somos capazes de abordar esse Meursault final. (CHAMPIGNY, 1959: 70, 71)

Esse Meursault final, que descobre o amor pela própria vida, o prazer de cada recordação e de cada instante, ganha também um discurso permeado pela poesia. A metáfora do suor, “véu morno e espesso que corre das sobrancelhas às pálpebras”, a sinestesia dos “címbalos do sol na testa”, as recordações das palavras de sua mãe, o rosto de Marie, com “a cor do sol e a chama do desejo”, escondido nas pedras de sua cela, além do ritmo que rege todas essas imagens⁵⁵, dão à narrativa uma dose considerável de poesia:

Não apenas o verso é capaz de determinar fisicamente, modelar ou delinear um poema. A frase, furtando-se à simetria das linhas cortadas, inserindo-se no fluxo de um parágrafo ou em fragmentos de discurso, também pode deflagrar um poema, sem que com isso resvale necessariamente para a referencialidade. Nesse caso, a frase passa a ser presidida especialmente pelas leis da imagem e do ritmo, abrindo-se ao fluxo dos sentidos múltiplos e de uma sintaxe por vezes inusitada. (MACIEL, 2006: 31)

A linguagem objetiva, a serviço da descrição do absurdo, é então atravessada por ondas de poesia – o que, para Sartre, representa a infidelidade do autor a seu princípio. Porém, ao contrário, a inserção do lirismo parece tratar-se de um gesto consciente. “(...) as bruscas explosões verbais traduzem uma chama de entusiasmo, uma pulsão de seiva. (...) a indiferença

⁵⁵ Destaca-se que, na prosa poética de *O Estrangeiro*, há um predomínio da imagem sobre o ritmo. Nesse sentido, vale citar Octavio Paz, em “Verso e Prosa”: “Sustentar que o ritmo é o núcleo do poema não quer dizer que este seja um conjunto de metros. A existência de uma prosa carregada de poesia e a de muitas obras corretamente versificadas e absolutamente prosaicas, revelam a falsidade desta identificação.” (PAZ, 1976: 13) O autor ilustra sua observação com obras como *Alice no país das maravilhas* e *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan*, as quais ele denomina poemas, em que “há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco de poesia.” (PAZ, 1976: 15). Paz menciona ainda o verso livre contemporâneo – especialmente na França – no qual a ênfase transfere-se dos elementos sonoros para os visuais.

de Meursault não pode ser confundida com apatia; quando a opressão social não pesa sobre ele, ele é capaz de fruir cada instante com plenitude e até mesmo intensidade.” (CASTEX *In* VALENSI, 1970:75)

Tal recurso na voz de um personagem a princípio seco, distante, reflete, portanto, a mudança operada no homem que distingue a absurdidade da crença no futuro e valoriza o prazer que lhe trazem seus sentidos, no momento de seu presente. A linguagem poética sobressai-se na narrativa à medida que se aproxima o clímax do romance – ou seja, o momento do assassinio do árabe – e se intensifica quanto mais clara se mostra a inevitabilidade da morte:

O lirismo forte e súbito presente sobretudo nas últimas páginas do romance pode ser igualmente associado à questão da morte. A condenação leva Meursault a uma espécie de lucidez inesperada, a uma tomada de consciência, e ele então descobre uma faculdade de expressão, uma eloquência, que lhe eram até então totalmente desconhecidas. Desta forma, há um acordo coerente entre a linguagem e a realidade do personagem no *Estrangeiro*, ou seja, a linguagem metafórica e lírica não é arbitrária, ela traduz uma correspondência entre o estilo e a intensidade sensual na vida de Meursault. (SILVA, 2001: 131)

Se, na *Poética*, Aristóteles reconhece que cabe à poesia provocar prazer,⁵⁶ nesse discurso contaminado por poesia, nesse gesto de adornar as experiências, recordações, o contato com os “aromas de noite” e os “ruídos do campo”, o que se faz é justamente suscitar o deleite absurdo que, “por excelência, é a criação” (CAMUS, 2006: 109). Esse deleite é o da homenagem que o homem rende à sua dignidade, quando, na tentativa de reviver todas as coisas, propaga um amor inumerável, descrevendo as certezas palpáveis do mundo, com uma linguagem que busca imitar, com ritmos, metáforas, aliterações, os gestos da natureza. Não por acaso, é uma voz bastante próxima das *Núpcias*⁵⁷ – precisamente entre natureza e homem

⁵⁶ Cf. BRANDÃO, 2005: 53.

⁵⁷ *Núpcias (Noces)* é publicado em 1939. Nele, bem como em *O Avesso e o Direito*, já começa a se esboçar o tema da dupla negação do mundo e do sujeito. Acerca desse livro, e evidenciando a consonância com *O Estrangeiro*, escreve Marcello Mathias: “*Núpcias* marca o itinerário de uma liberdade conquistada de encontro à

–, livro marcado por uma clara simbologia sexual, expressa nas palavras escolhidas para traduzir a intensidade dos odores, movimentos, das cores e imagens da Natureza:

Quantas horas passadas a esmagar os absintos, a acariciar as ruínas, a tentar pôr de acordo a minha respiração e os suspiros tumultuosos do mundo! Submerso entre os aromas selvagens e os concertos de insetos sonolentos, abro os olhos e o coração para a grandeza insustentável deste céu enfartado de calor.(CAMUS, 1959: 14)⁵⁸

Essa linguagem poética no discurso do protagonista é símbolo da liberdade descoberta em razão do apagamento do amanhã. Porém, essa ausência de expectativas é também motivo de revolta: em sua cela, quando ergue pelo colarinho o capelão, que insiste em catequizá-lo, obstinado em fazê-lo se esquivar desta vida, Meursault se revolta. Grita, como um animal, em oposição ao silêncio latente em quase toda a obra, mas suas palavras remetem ao lirismo sensual das paixões terrenas. É, sem dúvida, um protótipo, um prenúncio do pensamento de Camus, em *O Homem Revoltado*, para o qual a revolta não pode prescindir da beleza:

Sem dúvida, a beleza não faz revoluções. Mas chega um dia em que as revoluções têm necessidade dela. Sua regra, que contesta o real ao mesmo tempo em que lhe confere unidade, é também a da revolta. Pode-se recusar eternamente a injustiça sem deixar de saudar a natureza do homem e a beleza do mundo? Nossa resposta é sim. (CAMUS, 2003: 317)

Nesse gesto de recusa de um julgamento divino, que poderia ser capaz de repetir a injustiça do julgamento dos homens, Meursault reforça o amor pela vida em si – tal como é, em toda a sua tocante precariedade. Ao afirmar que, se pudesse imaginar outra vida seria aquela em que pudesse se lembrar desta, ele vai ao encontro do criador absurdo, que busca, pela obra, viver duas vezes. Reafirma sua posição de herói, de um Sísifo capaz de compreender que, mesmo na tarefa árdua e interminável de rolar sua pedra morro acima, incansavelmente, é possível encontrar a beleza e a alegria.

morte e as suas múltiplas e enganadoras aparências. A consciência da certeza da morte reduzindo o homem à sua expressão mais simples torna-o disponível para usufruir, sem quaisquer restrições, essa liberdade cuja íntima iluminação nada deve a ninguém.” (MATHIAS, 1975:40)

⁵⁸ “Que d’heures passées à écraser les absinthes, à caresser les ruines, à tenter d’accorder ma respiration aux soupirs tumultueux du monde! Enfoncé parmi les odeurs sauvages et les concertos d’insectes somnolents, j’ouvre les yeux et mon coeur à la grandeur insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur.” (CAMUS, 1959: 13,14)

É preciso, obviamente, falar de Sísifo, para cuja história Camus apresenta, em seu ensaio, algumas versões. Em uma delas, o herói, já no inferno, obtém de Plutão o direito de voltar à Terra para castigar sua mulher. Porém, ao rever a face deste mundo, ao “desfrutar da água e do sol, das pedras tépidas e do mar” (CAMUS, 2006: 138), não quis retornar às sombras infernais. Durante muitos anos, continuou morando em frente à curva do golfo, “com o mar resplandecente e os sorrisos da Terra.”(CAMUS, 2006: 138). Mercúrio, então, segurando-o pelo pescoço, retira-o de suas alegrias e o devolve ao inferno, onde sua rocha já estava preparada.

Meursault também é retirado de um dia de satisfações, diante do mar, e atirado à condição infernal do espaço ínfimo de sua prisão, da repetição dos dias que antecedem o de sua morte: “Quando, um dia, o guarda me disse que eu estava lá há cinco meses, acreditei, mas não compreendi. Para mim, era sempre o mesmo dia que se desenrolava na minha cela, e era sempre a mesma tarefa, que eu perseguia sem cessar.”⁵⁹(CAMUS, 2002: 85).

Contudo, pelas vias da revolta, da liberdade, da paixão; em sua voz comovida, poetizada, capaz de resgatar, dentre as lembranças e as sensações, uma “trégua melancólica”, Meursault consegue mostrar-se superior a seu destino de morte. Ele reconhece a escuridão, e a encara, ciente de que a felicidade e o absurdo são “dois filhos da mesma terra”⁶⁰– inseparáveis.

Deixo Sísifo na base da montanha! As pessoas sempre reencontram seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que tudo está bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz. (CAMUS, 2006: 141)

⁵⁹ “Lorsqu’un jour, le gardien m’a dit que j’étais là depuis cinq mois, je l’ai cru, mais je ne l’ai pas compris. Pour moi, c’était sans cesse le même jour qui déferlait dans ma cellule et la même tâche que je poursuivais.” (CAMUS, 1945: 2002).

⁶⁰ CAMUS, 2006: 140.

Em seu silêncio lúcido, em sua transparência muda, Meursault responde à pergunta de Camus: sim, é possível viver sem apelo. Como no mito grego, ele também é herói, não por resistir à adversidade, mas por não ceder à tentação de desistir. Antes de desejar vencer, ele faz o mais importante: recusa-se à derrota. Encara de frente esse duelo desigual, esgotando o presente, único bem que não lhe podem saquear. É preciso, por isso, imaginar que ele, que morre pronto a reviver tudo, esvaziado de esperança e aberto à indiferença do mundo, é também um Sísifo feliz.

A felicidade desse Sísifo, entretanto, não possui a insanidade do eterno: ela se sabe temporária e, justamente por isso, é consistente, por reconhecer-se como contentamento entre fronteiras. Meursault, como Sísifo, é feliz porque é lúcido, porque é consciente da infelicidade de constatações como o absurdo e a morte. A felicidade e a infelicidade emaranhadas, uma resultante da outra, num ciclo ininterrupto que remete à organização, por Camus, de sua obra: literatura, vida, filosofia, arte, política mantendo-se em diálogo constante, uma esclarecendo e suplementando a outra.

CAPÍTULO 3

Os eternos habitantes das fronteiras

3.1. O entre-lugar do ensaio

Como filósofo, Albert Camus é subtraído de uma posição oficial, por uma questão de circunstâncias e de escolha. Em primeiro lugar, por motivos de saúde, Camus não obteve a autorização para fazer o concurso da *Agrégation* e permaneceu privado de uma legitimação oficial como filósofo. O autor, por seu lado, ao longo de sua produção, também apresentou sempre uma recusa a essa “oficialidade filosófica”, marcada pelo metodismo, a impessoalidade, o dogmatismo e a lógica exacerbada. Para Camus, o que há de importante na filosofia está no “susto admirativo”, que conduz ao pensamento não-sistemático, disposto a vagar entre verdades e descobertas; uma filosofia ciente de suas limitações, de sua incapacidade de esgotar todo o campo do pensável e do dizível.

A concepção camusiana da filosofia veio a fazer com que o considerassem um “filósofo marginal”. Por “marginal”, entretanto, pode-se compreender não apenas aquele que não integra o centro, e que se posiciona ou que se renega às laterais. Neste caso, ser “marginal” significa também estar *sobre* a margem, entre um lado e outro, sobre o limite, na fronteira.

Tal entre-lugar ocupado por Camus refere-se à imbricação de filosofia e literatura, que caracteriza tão intensamente sua obra. O autor desenvolve seu pensamento sob uma forma próxima do romanesco, interessando-se mais em levantar questões inerentes à condição humana do que por criar um sistema de explicação com pretensões acadêmicas. O próprio Camus chega a afirmar: “Se queres ser filósofo, escreve romances”⁶¹. Não surpreende, portanto, a presença do elemento filosófico em seus romances – como no caso d’*O*

⁶¹ CAMUS *apud* SILVA, 2001:23.

Estrangeiro – nem o vislumbre da forma romanesca em textos abertamente filosóficos, como *O Mito de Sísifo*. Neste

Camus valoriza particularmente as imagens. Além da linguagem figurada e de termos que remetem a elementos do mundo material, este ensaio apresenta outros pontos que o aproximam da literatura e o afastam da filosofia, pelo menos enquanto exposição teórica e corpo de doutrinas. Primeiramente, trata-se de um ensaio e não de um tratado, e de um texto bastante curto. Os temas básicos não são comuns para a tradição preponderante do pensamento filosófico: absurdo, revolta, amor, suicídio, silêncio, lucidez, literatura, existência, morte, entre outros. O autor faz citações de uma maneira academicamente não rigorosa. Ele cita e evoca tanto filósofos quanto romancistas. Usa ainda deliberadamente o pronome "je", ao invés de uma fórmula mais impessoal. (SILVA, 2001: 22)

Ocorre, em Camus, uma circulação de imagens, somada à alternância temática entre gozo e morte, sol e história, avesso e direito, que atinge tanto sua produção filosófica quanto sua criação literária. No ensaio em questão, a imagem já se insinua no título, que remete à figura mitológica de Sísifo e que, como afirma Nilson Silva⁶², aponta o desvio da reflexão nele presente da forma de obras filosóficas consagradas pela tradição, tais como *A fenomenologia do espírito*, de Hegel, *A crítica da razão pura*, de Kant, *O curso de filosofia positiva*, de Comte, entre outros. Além disso, o mito em si é o desenvolvimento de uma imagem: “Os mitos são feitos para que a imaginação os anime”, escreve Camus.⁶³ Assim, já pela escolha de um mito como título e imagem-motriz de seu raciocínio, o autor remete ao anseio de compreensão, de coesão, inerente à natureza humana, posto que o mito, mesmo que posteriormente superado por formas mais “racionais”, demonstra o trabalho inicial da imaginação, ancorada nas situações mais fundamentais com as quais o homem se depara, no enalço desse famigerado conforto de explicação da realidade.

É precisamente dessa maneira, mescla de conceituação filosófica e imaginação criativa, que a retomada do mito grego, no ensaio de Camus, dá margem à mescla do filosófico ao poético. De fato, à medida que associa Sísifo ao homem absurdo, que detesta a

⁶² Cf. SILVA, 2001:36.

⁶³ Cf. CAMUS, 2006:138.

morte e toda a fuga deste mundo, e delinea os principais temas abordados em sua obra – tais como a revolta, o trabalho inútil e a ausência de esperança –, Camus reconta a história dessa figura mitológica lançando mão de um discurso extremamente lírico.

Esta versão do mito de Sísifo feita por Camus, além de concentrar os temas maiores de seu pensamento, reproduz ainda alguns procedimentos poéticos e retóricos defendidos pelo autor. O elemento mítico e o gênero ensaístico mostram-se como características coerentes com as opiniões do autor. O tom trágico e poético não se reduz às poucas páginas da nova versão do mito, ele perpassa toda a parte anterior do ensaio e se estende a outras obras. O texto construído por Camus na fronteira dos campos literário e filosófico está presente igualmente em seu teatro, seus romances, seus contos e seus ensaios. (SILVA, 2001: 38)

Assim, pode-se dizer que Camus desenvolve uma “escrita por imagens”, que associa a reflexão filosófica à liberdade poética, o inteligível ao sensível, o racional ao material, em todas as formas que o autor fornece ao seu pensamento. Estabelece-se, portanto, entre os diferentes gêneros literários, um diálogo que ultrapassa o da unidade temática e toca o da semelhança de composição.

Em se tratando do absurdo, há, em todo o seu “ciclo”, a recriação de um universo espesso – iluminado, vez ou outra, por lampejos de lirismo, que simbolizam a lucidez e a paixão sentida em relação ao mundo que não se quer abandonar. Nessa imagem do “ciclo”, vislumbra-se o movimento gerado pela esfera em seu eterno retorno, na indeterminação de seu princípio e de seu fim. Mesmo que exista uma ordem cronológica natural, estabelecida pela conclusão e publicação dos “três absurdos”, prevalece uma circulação de imagens que se esclarecem, suplementam, que se iluminam umas as outras.

Desse modo, “se *O Mito de Sísifo* pode servir como um guia seguro para a leitura de *O Estrangeiro*, é porque a realidade absurda de que fala o ensaio está imersa no mundo de contingências criado pelo romance.” (PINTO, 1998:130) Pode-se reconhecer, assim, que o ensaio está diluído no romance, em metáforas como a de que “num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro”, (CAMUS, 2006: 20)

obviamente espelhada no título *O Estrangeiro*, ou nas atitudes do personagem, que refletem a revolta, a liberdade, a paixão decorrentes do absurdo, e sobre as quais se teoriza no ensaio.

A dificuldade da crítica em definir a escrita de Albert Camus como filosófica ou literária é a mesma encontrada em relação ao gênero ensaio, que se considera um “gênero literário de não-ficção”, gênero limítrofe entre literatura e filosofia, gênero inacabado por natureza ou, até mesmo, um não-gênero.

Adorno, em “O ensaio como forma”, afirma que, na Alemanha, a origem da resistência ao ensaio está no fato de este evocar uma liberdade de espírito que não conseguira se desenvolver adequadamente desde o fracasso do Iluminismo. Para o autor, o ensaio iria de encontro aos ideais de pureza e asseio buscados por uma filosofia veraz, uma ciência sólida, e também por uma arte intuitiva – marcadas, todas as três, por uma ordem repressiva. O ensaio, ao contrário, seria radical no não-radicalismo; levaria em conta a consciência da não-identidade; teria, como elementos essenciais, a felicidade, o jogo, o fragmento; valorizaria a experiência e perseguiria a eternidade do efêmero.

Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (ADORNO, 2006: 25)

O ensaio ocuparia “um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 2006: 17), ao desafiar a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto de teoria; ao incorporar o anti-sistemático e seu modo de proceder; ao suspender o conceito tradicional de método; ao renunciar ao ideal da certeza indubitável. No ensaio como forma, eliminam-se as pretensões de completude e de continuidade: elementos separados entre si acabam reunidos em um todo legível, mesmo que na ausência de uma estrutura explícita. A cristalização dos elementos se dá por seu movimento, como em um “campo de forças”

(ADORNO, 2006: 31). O ensaio estaria associado, portanto, – como “forma própria da categoria crítica do espírito”⁶⁴ – à idéia de tentativa, experimento, ordenação e reordenação.

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; que o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (ADORNO, 2006:36)

Adorno cita Lukács⁶⁵, em seu elogio ao título da obra de Montaigne, *Essais*, que, segundo o pensador húngaro, é belo e adequado, pois expressa a “modéstia simples”, que se transforma em “altiva cortesia”, daquele que abandona suas orgulhosas esperanças de estar próximo de algo definitivo, e se conforma com a “eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento humano diante da vida”. (LUKÁCS *apud* ADORNO, 2006: 24)

É precisamente à tradição de *moralistes*, iniciada por Montaigne, que Manuel da Costa Pinto associa a escrita ensaística camusiana, em *Albert Camus: um elogio do ensaio*. As características do ensaísmo de Montaigne estariam na atitude antidogmática, na concentração da subjetividade e na escrita não-metódica. Montaigne se situaria no momento de passagem entre a “ordem da mimese” – que se estende da Antiguidade clássica à Idade Média, e se caracteriza por “uma visão substancialista de um mundo governado por leis estabilizadoras, às quais as coisas e os seres estariam submetidos” – e a “ordem do método” – que se iniciaria no Renascimento, e se fundamentaria na “existência de uma consciência individualizada, que age em correlação com um eu que se autonomiza do elo que antes fornecia sua identidade” e no “processo de dissolução da concepção substancialista de mundo que respaldava a ordem precedente”.⁶⁶

⁶⁴ BENSE *apud* ADORNO, 2006: 38.

⁶⁵ LUKÁCS, Georges. *L'Âme et les Formes*. Paris, NRF/Gallimard, 1974.

⁶⁶ Cf. Costa Lima *apud* PINTO, 1998: 49, 50.

Nesse duplo impasse, entre a busca pela objetividade e a afirmação de sua subjetividade, Montaigne se apresenta como o homem isolado, que, privado do conhecimento divino, tenta realizar plenamente a natureza humana.

Montaigne abdica do conhecimento de Deus, mas – seja pela fé, seja pela conveniência de se abraçar a ela – percebe na natureza física uma manifestação divina que sanciona todos os prazeres que não transgridam seus mandamentos (que é preciso aceitar sem compreender). (PINTO, 1998: 53, 54)

Desenvolve-se, assim, uma versão francesa do ensaio – o ensaio *moraliste* –, que se caracteriza pela legitimação de um “saber sobre o sujeito”, resultante da hesitação entre uma demanda filosófica referencial e um horizonte de representações ficcional. Nesse sentido, convém considerar o ensaio como um “gênero de passagem”, um “gênero do intervalo” entre o ficcional e o não-ficcional: “O ensaio é o gênero do intervalo entre o discurso que tem a forma por princípio (o discurso poético ou ficcional) e aqueles que têm por princípio a pergunta pela significação – sobretudo o discurso filosófico.” (COSTA LIMA *apud* PINTO, 1998: 88).

Essa concomitância de filosofia e ficção, somada à atribuição de valor à experiência e à subjetividade, fornecem ao ensaio a possibilidade de se estabelecer como escrita do indivíduo que registra a si mesmo, apoiando-se no exemplo, na passagem de instantes, numa descrição moral do homem, que serve como fundamento de cultura. Nesse sentido, escreve Montaigne:

é pura tolice recorrer a exemplos alheios e escolásticos. (...) As coisas mais ordinárias, mais comuns e conhecidas, se soubermos trazê-las à luz, poderão formar os maiores milagres da natureza e os mais maravilhosos exemplos, sobretudo em relação às ações humanas. (MONTAIGNE *apud* PINTO, 1998: 101)

Em *O Mito de Sísifo*, Camus, estabelecendo os critérios para a criação de uma obra absurda, ressalta nela qualidades semelhantes às destacadas por Montaigne e Adorno a respeito do ensaio: o valor da experiência, a importância do efêmero, a renúncia da busca de

uma verdade indubitável, que é superada pelos sentimentos profundos, distantes das manipulações que habitam os significados conceituais:

Há certa relação entre a experiência global de um artista e a obra que a reflete (...). Essa relação é ruim quando a obra pretende reunir toda a experiência no papel de seda de uma literatura explicativa. Essa relação é boa quando a obra é somente um pedaço talhado de experiência, uma faceta do diamante cujo brilho interior se resume sem limitar-se. No primeiro caso, há sobrecarga e pretensão de eternidade. No segundo, obra fecunda por causa de todo um subentendido de experiência cuja riqueza se adivinha. O problema para o artista absurdo é adquirir o *savoir-vivre* que supera o *savoir-faire*. (CAMUS, 2006: 113)

Na página seguinte, o autor, continuando a definição dessa obra absurda, afirma ser ela a que “ilustra a renúncia do pensamento aos seus prestígios e sua resignação a ser apenas uma inteligência que põe as aparências em movimento e cobre com imagens o que carece de razão.” (CAMUS, 2006: 114).

O pensamento por imagens. A constante oscilação entre reflexão e escrita ficcional. A recorrência à “carnavalidade narrativa do exemplo”⁶⁷. A subjetividade como horizonte de representação. O movimento sem repouso, que resgata o mesmo tema, manipulando-o, apresentando-o em diversos ângulos. Tudo isso dá à obra camusiana o caráter de eterna construção, capaz de manter a tensão entre opostos, própria de uma “poética do ensaio”. Tal poética pode, assim

estabelecer as fontes do ensaísmo de Camus, um horizonte da escritura, o cenário em que cintila um pensamento por imagens e em que ecoam as vozes da ficção; particularizado na obra camusiana, esse horizonte ensaístico transforma sentimentos como amor e desespero, prazer e revolta, libertinagem solar e compromisso ético, em valores que dão a “medida” do mundo no interior de uma escrita cuja tarefa será preservar o “equilíbrio” entre o avesso e o direito que animam seu movimento interior e, portanto, suas representações. (PINTO, 2001: 26)

Se, numa perspectiva geral do pensamento de Camus, a questão ética é inseparável da questão estética; se a fronteira entre seus textos ficcionais e não-ficcionais não é facilmente

⁶⁷ PINTO, 1998:102.

demarcável; se a circulação de imagens e a subjetividade são outras de suas marcas constantes; e se tais fatores são também algumas das peculiaridades do ensaio, torna-se plausível atribuir a toda a sua obra um caráter ensaístico. Naquelas que integram um mesmo “ciclo”, essa possibilidade de interpretação é mais intensa, uma vez que, dotadas de unidade temática, apresentam uma linguagem e uma percepção da realidade parecidas, aproximando ainda mais, ou mesmo confundindo, a invenção ficcional e a produção de sentidos gerada pelos textos denominados filosóficos.

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único: em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. (...) o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método. (ADORNO, 2006: 29, 30)

Essa liberdade gerada pela ausência de um método, e que é natural ao ensaio, acaba por se constituir num método próprio, numa maneira particular de organizar os pensamentos dentro do todo de uma obra. Assim, os vários gêneros que compõem a produção de Camus se entrelaçam, à semelhança de um tapete, num processo de constante diálogo, suplementação e construção. É evidente que não se pretende afirmar que toda a obra de Albert Camus *seja* um ensaio. Sabe-se do desejo do autor, ainda na gênese de sua produção, de conferir uma unidade temática a obras de formas diferentes. Sabe-se também que, em Camus, a literatura não é uma ilustração da filosofia, nem a reflexão filosófica é uma “explicação” de sua criação ficcional; ambas se articulam em um sistema, são inseparáveis. O que se sugere apenas é que, no interior dessa unidade da produção (na qual se destacam os dois ciclos concluídos, o do absurdo e o da revolta), o esclarecimento mútuo dos romances, peças e ensaios aproxime cada ciclo do caráter do ensaísmo francês – intervalar, ele mesmo, entre filosofia e escrita ficcional.

O ensaísmo estaria, portanto, como que plasmado no todo da produção camusiana, diluído nessa obra híbrida, em que os gêneros se distinguem ao mesmo tempo em que se integram; em que uma forma de pensamento é também um pensamento *pela forma*⁶⁸ – numa resposta indireta à pergunta de Adorno: “(...) como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?” (ADORNO, 2006:18)

Assim, Camus desenvolve uma literatura filosófica, que circula, a princípio, ao redor do tema, e utilizando-se da estética, do absurdo. Uma obra absurda é a que pretende, como o mundo, ser gratuita, estabelecendo um pensamento que encontra sua densidade pelas vias da contingência, da equivalência dos instantes, do despojamento de uma verdade absoluta.

Se para Camus um romance é uma filosofia posta em imagem, podemos ver em *L'Étranger* um romance filosófico e aplicar a mesma definição ao texto para teatro, considerando *Caligula* uma peça filosófica. Avaliando a obra de Camus em seu conjunto, percebem que a discussão sobre o absurdo é desenvolvida tanto numa versão “ideológica” quanto numa “literária”, torna-se claro que ele não valoriza simplesmente a “literatura filosófica”, mas busca tender, ele próprio, para este campo e não para aquele dos “escritores que defendem uma tese”. (SILVA, 2001:141)

A remissão a uma “literatura filosófica” traz em si um ideal de fuga de categorizações fixas; um ideal de diluição de barreiras, de mescla das formas. De fato, Camus, como filósofo, defendeu a imbricação dos diversos ramos das ciências humanas; e, como escritor, buscou tanto produzir dentro da diversidade de gêneros literários estabelecidos, como também misturá-los, criando textos que desafiam a crítica em seu sistema de classificações. Esse procedimento, na escrita, possibilita uma aproximação com a realidade, que não é, como deseja o homem, passível de ser esclarecida, compartimentada com exatidão; a realidade não é previsível, nem lógica, nem racional.

A própria linguagem que mistura raciocínio e intuição, razão e paixão, lógica e poesia, tem por principal função quebrar as barreiras de fragmentação impostas pelo excesso de racionalismo e academicismo e que acabam por nos afastar da

⁶⁸ Cf. PINTO, 1998: 30.

realidade, dando-nos apenas uma visão idealizada do nosso mundo. A questão não é portanto simplesmente o fato de haver escritores que escrevem em gêneros diferentes. Na própria obra de Camus, encontramos não apenas uma diversidade de textos pertencentes a diferentes gêneros já consagrados, mas, como o afirmamos acima, ainda a presença de um texto que foge às distinções de gêneros consagrados e que mistura num mesmo escrito formas diversas. (SILVA, 2001:147)

O Estrangeiro apresenta-se como um exemplo adequado não só para se constatar essa diversidade de gêneros dentro de um mesmo escrito, como também para se pensar de que modo o recurso a tais e tais gêneros, e não a outros, atua no sentido de integrar o fundo e a forma, o conteúdo à estrutura.

Em primeiro lugar, chama a atenção, na composição do romance, a linguagem neutra, básica da voz do protagonista Meursault. Essa neutralidade, para Roland Barthes, é exatamente o contrário de uma literatura que se auto-proclama “realista” – como a de Maupassant e de Zola – mas que, em essência, acaba por apresentar uma série de signos formais da literatura (como a 3ª pessoa do discurso e o passado simples), que só fazem escancarar o caráter artificial de tal escrita.

A escrita neutra é um fato tardio, ela só será inventada bem depois do realismo, por autores como Camus, não sob o efeito de uma estética do refúgio, mas muito mais através da busca de uma escrita enfim inocente. A escrita realista está longe de ser neutra, ela é, ao contrário, carregada dos sinais mais espetaculares da fabricação. (BARTHES, 1974:155)

Viu-se, no segundo capítulo deste trabalho, como a subjetividade natural à 1ª pessoa do discurso contrasta com a objetividade da voz do protagonista d’*O Estrangeiro*, no qual a inércia e a opacidade parecem dominantes. O personagem deixa-se levar por sua rotina, atribuindo importância equivalente a fatos que vão do luto pela morte da mãe à mais trivial tarde de domingo na varanda de seu apartamento. A linguagem do personagem aproxima-se da fala; é despojada de pretensões literárias e assemelha-se à escrita de um diário íntimo, gênero que permite a seu autor ser ele mesmo, na medida do possível, sem máscaras. Além disso, as frases que se justapõem sem conectivos, a narrativa fragmentar, as descrições, a

ausência da análise dos fatos, o predomínio do discurso indireto – que não oferece sequer a distinção tipográfica do travessão – atuam no sentido de reproduzir um discurso absurdo dentro de um mundo absurdo. Ou seja: num mundo em que os fatos se sucedem sem um *élan* de lógica e coesão; um mundo que o homem não pode explicar com sua racionalidade limitada; nada resta a não ser atribuir valores equivalentes a todas as experiências, superando o absurdo do trabalho sem sentido, pelas vias da revolta, da liberdade e da paixão.

Decidir o destino da mãe, desposar a mulher desejada ou descarregar o revólver sobre o corpo de um homem – tudo isso pertence à mesma ordem, pois o mundo real é uma soma arregimentada de acasos em que tudo se equivale. Meursault vive, portanto, na gratuidade e na sucessão de presentes que sua escrita cria. (PINTO, 1998: 126)

A descoberta da absurdidade surgirá, para o personagem, no momento em que, num dia sufocante de sol, assassina um árabe e, por conseqüência, é preso e passa a aguardar o julgamento que o condena à morte prematura. A linguagem seca, precisa, da primeira parte do livro, dá então lugar a um discurso emocionado, remissivo, poético. Em sua cela, Meursault constata que sua indiferença era semelhante à indiferença do mundo, e que esta poderia conduzi-lo tanto à castração do cárcere quanto às tardes de prazer de que tão bem se recordava. Ele encontra, portanto, ternura nesse mundo contingente. Nega-se a buscar subterfúgios, e adere a uma felicidade desesperada, disposta a tudo reviver nesta terra incompreensível. Logo, a poesia nasce dessa contemplação do inexplicável:

Se a obra de arte, conforme Camus, nasce da renúncia da inteligência a raciocinar sobre o concreto e assinala o triunfo do carnal, encarnando assim um drama intelectual, a poesia, *a fortiori*, “ilustra a renúncia do pensamento a seus encantos e sua resignação a não ser mais do que a inteligência que converte em trabalho as aparências e cobre de imagens o que não é racional.” (PINTO, 2001: 149)

A prosa poética – que, por si só, é uma escrita híbrida – incorpora-se ao discurso desse Meursault final, que descobre a paixão pela própria vida e a revolta diante de seu inevitável

fim. O tema da morte, a imagem do condenado e do estrangeiro, a perplexidade perante um mundo desarrazoado, a absurdidade e as reações a ela, são recorrentes no “ciclo” composto por *Calígula*, *O Mito de Sísifo* e *O Estrangeiro*, obras que interagem, comunicam-se, unidas tematicamente e esteticamente, e nas quais se subentende um tom ensaístico – mescla de literatura e filosofia – nelas diluído.

Desse modo, não apenas o hibridismo de gêneros literários reflete a realidade, alheia a categorizações e a uma verdade suprema, como os gêneros escolhidos para integrar *O Estrangeiro* reúnem o conteúdo à estrutura de uma obra absurda. Essa mescla, entretanto, só se faz possível graças àquele que se apresenta como “o mais maleável dos gêneros”⁶⁹: o romance.

⁶⁹ BAKHTIN, 1993:403.

3.2 “A firmeza somente na inconstância” – (ou) O gênero romance

Se há uma maneira de se definir o romance, para a Teoria da Literatura, ela está nas raias do indefinível. Isso porque não se lhe apresenta um objeto pronto, preciso e construído de modo claro e determinado. Trata-se, pelo contrário, de um gênero em contínua reconfiguração, um gênero inacabado, que, semelhante às línguas vivas, movimenta-se, incorpora vocábulos novos, expressões, riscos, desafios.

A teoria da literatura revela a sua total incapacidade em relação ao romance. (...) Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo. (BAKHTIN, 1993: 401)

Em sua análise do gênero, em *Questões de Literatura e Estética*, Mikhail Bakhtin mostra que, embora sua presença possa ser sentida na Antiguidade Clássica, o romance não logrou integrar a entidade orgânica e harmoniosa de que tratam as grandes poéticas do passado – a de Aristóteles, Horácio e de Boileau. Ao contrário, o romance deflagra um certo “criticismo de gêneros”, cujo ápice acontece na segunda metade do século XVIII. Têm lugar, então, as estilizações paródicas dos gêneros e dos estilos, a alteração das linguagens convencionais dos gêneros canônicos, o questionamento, pela forma, das ossaturas calcificadas que sustentam as categorizações literárias da época: à parodização dos demais gêneros, que os reinterpreta, elimina alguns e reintegra outros, segue-se um processo de romancização das formas: o drama, o poema, a lírica.

Como se exprime a ‘romancização’ dos outros gêneros? Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos ‘romanescos’ da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 1993: 400)

Esse contato máximo com o presente inacabado, com a contemporaneidade – que aponta o romance como gênero-mestre da literatura moderna⁷⁰ –, é uma das principais maneiras de afastá-lo da epopéia. Esta se sustenta em um passado heróico e absoluto, em um mundo isolado, distante, onde não há lugar para o inacabado, para o que não está resolvido, para a problemática. O mundo épico está, dessa forma, longe do possível. O romance, por sua vez, associa-se ao presente, que é transitório, fluente, desprovido de conclusão e de substância – no sentido de produto acabado, constituído. Liga-se aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento vulgares, não oficiais, ao discurso familiar, à forma festiva, pois tem suas raízes mais autênticas no folclore, no cômico popular. E, pela comicidade, o romance destrói em definitivo a distância épica – uma vez que “todo cômico é próximo” (BAKHTIN, 1993: 413) –, traz para perto o objeto, o apalpa e o desnuda, examinando-o.

Porém, não se restringe ao cômico esse caráter de familiarização, de proximidade natural ao romance. Nessa nova orientação temporal e nessa zona de contato fluida, que lhe são típicas, destacam-se também as suas relações particulares para com os gêneros extraliterários, o contexto histórico-social, as ideologias em voga.

Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabada, o romance frequentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica, transformando-se então ora num sermão moralizador, ora num tratado filosófico, ora em verdadeira diátribe política, ora em algo que se degenera numa obscura confissão íntima, primária, em “grito de alma”, etc. Todos estes fenômenos são extremamente característicos do romance, enquanto gênero, que está por se constituir. Pois as fronteiras entre o artístico e o extraliterário, entre a literatura e a não-literatura, etc., não são mais estabelecidas pelos deuses. Toda especificidade é histórica. (BAKHTIN, 1993: 422)

A diluição das fronteiras entre o artístico e o extraliterário, a modificação da orientação temporal, e, principalmente, o abandono do mundo pela supremacia dos deuses

⁷⁰ Cf. BAKHTIN, 1993: 403.

conduzem à reestrutura da representação do homem na literatura. O novo herói, o herói romanesco, reflete a instabilidade do indivíduo no mundo, em sua transposição da totalidade épica para a fragmentariedade romanescas.

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível, quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2006: 67)

A marca de passagem da epopéia para o romance parece estar justamente nesse despedaçamento do absoluto, que é resultado dos dados históricos com que se deparam para sua configuração. Na primeira, o herói é salvaguardado por uma noção de totalidade tal que sua busca é sempre a do destino certo, a da Ítaca ilesta, perseverante, invariavelmente à sua espera. Há sofrimento e a desolação das vicissitudes do mundo, que em época alguma deixaram de existir ou tornaram-se mais amenos: o que oscila, porém, é a potencialidade dos “cantos de consolo” (LUKÁCS, 2006: 26). Pois, quando se quer elevar o valor da razão e apostar no homem como o centro de todas as coisas, as conseqüências escancaram-se na intangibilidade de sólidos consolos. Como acontecia com os heróis gregos – embora o desejo seja exatamente o de afastar-se deles, em seus mitos imaginativos e no poder desmedido de suas divindades –, o homem parece ser punido por sua *hybris*.⁷¹ Ele é, todavia, o seu próprio

⁷¹ À *hybris*, o orgulho desmedido do homem que deseja superar os deuses, corresponde a “ação do demoníaco” de que fala Lukács no seguinte trecho: “A psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco. A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas; se os homens, por vezes acometidos pelo poder do demônio, não excedessem a si mesmos de modo infundado e injustificável e não revogassem todos os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência, o distanciamento e a ausência do deus efetivo emprestaria primazia absoluta à indolência e à auto-suficiência dessa vida que apodrece em silêncio. Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com

algoz. Os deuses emudecem, não podem mais ordenar o mundo, guiar os fenômenos naturais, tomar as rédeas dos destinos. Nesse desamparo, a falta de sentido é desvelada, e também o sujeito torna-se um fragmento. A garantia, inerente à epopéia, da superação por meio das ações, perde sua força: não é mais por partir em uma viagem de aventuras, perigos e amontoáveis conquistas que o herói se fortalece e apazigua seu coração ansioso. Não. Para o herói do romance, a aventura, a saga por terras desconhecidas, é uma banalidade diante de sua subjetividade criadora.

Nesse sentido, alcança-se um paradoxo: é graças ao poder de sua racionalidade que o sujeito é capaz de se dar conta da dissonância fundamental da existência, da distância entre a realidade imprecisa e a perfeição que idealiza para o mundo e para a própria vida. Contudo, é diante desse alheamento em face do mundo exterior que o homem experimenta o seu desabrigo e a estreiteza de sua razão. Com o colapso do mundo objetivo, “somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. Essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte.”(LUKÁCS, 2006: 60)

A criação de formas literárias é a confirmação exemplar da existência da dissonância. Cada uma delas esforça-se por resolver o contrassenso do mundo, seus vazios e deficiências, reconduzindo cada elemento a um lugar “correto”. O romance, entretanto, opõe-se às demais formas literárias, por delinear, em sua própria estrutura, a configuração da existência desarrazoada. Nele, a intenção, a ética, se constitui como seu conteúdo mais concreto, e seu formato tem a habilidade de alterar-se permanentemente, como algo em devir, um interminável processo, que obtém a firmeza apenas na inconstância.

quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistaram atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem.” (LUKÁCS, 2006: 92)

O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação. O perigo a que está sujeita essa configuração é, portanto, duplo: há o perigo de que a fragmentariedade do mundo salte bruscamente à luz e suprima a imanência do sentido exigida pela forma, convertendo a resignação em angustiante desengano, ou então que a aspiração demasiado intensa de saber a dissonância resolvida, afirmada e abrigada na forma conduza a um fecho precoce que desintegra a forma numa heterogeneidade disparatada, pois a fragmentariedade pode ser apenas superficialmente encoberta, mas não superada, e tem assim, rompendo os frágeis vínculos, de ser flagrada como matéria-prima em estado bruto. Em ambos os casos, porém, a composição permanece abstrata: a conversão em forma do fundamento abstrato do romance é a conseqüência do auto-reconhecimento da abstração; a imanência do sentido exigida pela forma nasce justamente de ir-se implacavelmente até o fim no desvelamento de sua ausência. (LUKÁCS, 2006: 72)

O romance é, portanto, tentado a fornecer uma completude não-natural ao mundo que narra. Contudo, tal completude está fadada, desde o princípio, ao fracasso e à fragmentariedade. A forma do romance exige o enfrentamento, em sua reprodução, da impassibilidade de apreensão do sentido. Isso faz do romance um gênero potencialmente absurdo, que traz em si a lucidez do divórcio metafísico, e a necessidade de se recorrer à revolta e à paixão, a fim de confrontá-lo. Entretanto, deve-se considerar que, por tratar-se justamente de uma forma maleável, de contornos dificilmente definíveis, ela pode nem sempre explicitar o caráter da absurdidade, da contingência, do vazio de sentidos. Cabe, assim, afirmar que nem todo romance é absurdo, pois que existe, ao alcance da palavra e de seu imenso poder criador, a tentação de fornecer explicações, mesmo que parcas e insuficientes, ao mundo.

Essa “tentação de explicar”, de afastar-se da precariedade crua do mundo, salta aos olhos de Camus que, tanto em *O Mito de Sísifo* quanto no ensaio posterior *O Homem Revoltado*, dedica todo um subcapítulo a analisar esse gênero literário. No primeiro deles, que é intitulado “Filosofia e Romance” e integra o capítulo “A Criação Absurda”, o autor escreve: “Mas quero falar aqui de uma obra na qual a tentação de explicar continua sendo muito grande, a ilusão se oferece por si mesma e a conclusão é quase inevitável. Refiro-me à criação romanesca.” (CAMUS, 2006: 114)

É interessante apontar o fato de que, para Camus, o que em princípio se destaca no gênero romance é o seu caráter de “criação”. Mesmo que não se acovarde perante o absurdo, o sujeito carece de um pensamento profundo que o impulse a enfrentá-lo – o que, como se nota nos demais capítulos do ensaio, pode consistir na conquista, na comédia, no amor, na revolta. Afinal, “a descoberta absurda coincide com um tempo de detenção em que se elaboram e legitimam as paixões futuras. Até mesmo os homens sem evangelho têm o seu Monte das Oliveiras.” (CAMUS, 2006: 110) A obra de arte vai colocar-se, então, ao lado desses grandes temas, como uma paixão posterior à consciência absurda. Sua pretensão, segundo o autor, não é a de oferecer uma saída para o mal do espírito, mas a de estabelecer-se como um dos sinais desse mal, capaz de repercuti-lo no espírito do homem. Com a arte, em sua repetição dos temas já orquestrados pelo mundo, esse homem “tira o espírito de si mesmo e o coloca diante de outro, não para que se perca, mas para mostrar-lhe com um dedo preciso o caminho sem saída em que todos estão comprometidos.”(CAMUS, 2006: 111)

Assim, a verdadeira obra de arte estaria sempre na medida humana, teria o tamanho de seus anseios e, ao mesmo tempo, a estreiteza de sua racionalidade. Nela, o pensamento somente atuaria como inteligência ordenadora, marcando o triunfo do carnal e a recusa de tentar “acrescentar ao que foi descrito um sentido mais profundo cuja ilegitimidade conhece.” (CAMUS, 2006: 113) O artista deve, nesse aspecto, estar ciente de suas limitações e, a fim de não pretender que o concreto signifique algo além de si mesmo, buscar no recurso da descrição o seu aliado mais crível. Isso porque, pelo ato de descrever, o sujeito aproxima-se o mais possível daquilo que realmente é ou foi, mesmo que, ainda assim, sua subjetividade impossibilite a imparcialidade plena e o total afastamento de uma leitura idealizada das coisas. Pelo contrário, o que se verifica é o valor próprio da interioridade, que se aventura à procura de sua essência, reafirmando a impossibilidade de se refletir, também pela obra, a experiência global, a totalidade ausente, a durabilidade. A arte confiável a que Camus se

refere é aquela que se afasta da sobrecarga da pretensão de eternidade, e que se estabelece apenas como uma faceta de experiência cuja riqueza está subentendida na trivialidade e na afirmação do efêmero.

A “verdadeira obra de arte” Camus denomina “obra absurda”. E, embora admita sua existência em diferentes formas de arte, capazes também de opor a beleza de sua estrutura coesa ao caos do desentendimento na realidade⁷², destaca o romance como gênero a ser valorizado, por ser justamente o mais tentado a querer “explicar” o mundo e por representar, também, uma maior “intelectualização da arte”. Nesse sentido, o autor destaca o caráter arbitrário da antiga oposição entre filosofia e arte, demonstrando como tanto pensador quanto artista comprometem-se com sua obra e se transformam dentro dela, e apontando a inutilidade das distinções por métodos para quem está ciente das metas do espírito: “Não há fronteiras entre as disciplinas que o homem emprega para compreender e para amar. Elas se interpenetram e a mesma angústia as confunde.” (CAMUS, 2006: 112)

Seguindo esse raciocínio, Camus alude aos grandes romancistas que, para ele, são os romancistas filósofos, tais como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievski, Proust, Malraux, Kafka. Sobre eles, afirma:

(...) justamente a opção que fizeram de escrever com imagens mais que com raciocínios revela um certo pensamento que lhes é comum, persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível. Consideram a obra como um fim e ao mesmo tempo como um princípio. É a culminação de uma filosofia muitas vezes não manifesta, sua ilustração e seu coroamento. Mas ela só se completa pelos subentendidos dessa filosofia. E legitima por fim essa variante de um tema antigo: um pouco de pensamento afasta da vida, mas muito pensamento, retorna a ela. Incapaz de sublimar o real, o pensamento se limita a imitá-lo. O romance em questão é o instrumento desse conhecimento ao mesmo tempo relativo e inesgotável, tão parecido com o do amor. Deste, a criação romanesca possui o deslumbramento inicial e a ruminação fecunda. (CAMUS, 2006: 116)

⁷² Ver, nesse sentido: “Nestes mundos fechados [das obras de arte], o homem pode afinal reinar e conhecer. Este é também o movimento de todas as artes. O artista refaz o mundo por sua conta. As sinfonias da natureza não conhecem pauta. O mundo nunca fica calado: o seu próprio silêncio repete eternamente as mesmas notas, segundo vibrações que nos escapam. Quanto às que percebemos, elas nos trazem sons, raramente um acorde, nunca uma melodia. No entanto, existe a música, na qual as sinfonias são acabadas, na qual a melodia dá sua forma a sons que em si mesmos não a têm, na qual uma disposição privilegiada das notas extrai, finalmente, da desordem natural uma unidade satisfatória para o espírito e para o coração.” (CAMUS, 2003: 294)

O que está na base da criação artística é a percepção humilhada da criação sem futuro. Toda obra será destruída um dia, ou ignorada, ou superada. Porém, ao artista absurdo compete entender que isso não é importante, que tanto faz se sua construção dure séculos ou breves segundos. Sua ação é precedida pela revolta diante da impossibilidade de durar, a instabilidade das coisas no mundo, a tirania do tempo, em desacordo com suas vontades eternamente juvenis. Porém, a partir do momento em que se empenha em criar algo novo, o artista passa a dar um contorno ao vazio, a colori-lo com sua lucidez criadora. Afinal, “criar é também dar uma forma ao destino.” (CAMUS, 2006: 133)

Contudo, a forma da obra absurda – e nisso ela coincide com a descrição do romance apresentada por Lukács – é justamente a carência de formas. O artista não pode afastar-se dessa oposição de elementos perfeitamente conciliáveis: embora possa recusar a realidade como tal, revoltar-se contra sua crueldade, e reconfigurá-la pelo tratamento que lhe fornece em sua obra, por meio da linguagem e da redistribuição de elementos extraídos do concreto, o sujeito jamais poderá prescindir do real. Ao mesmo tempo, “a criação é exigência de unidade e recusa do mundo. (...) ela recusa o mundo por causa daquilo que falta a ele e em nome daquilo que, às vezes, ele é.” (CAMUS, 2003: 291). Ou seja, existe na arte, além da recusa, um consentimento. Assim como é impossível a negação total do que há de tortuoso e de grotesco na realidade, também não se pode desvencilhar-se da beleza, da contemplação. Os opostos coexistem, no romance, como no mundo.

Por suas origens, a arte do romance não consegue deixar de ilustrar esta vocação. Ela não pode aceitar totalmente o real, nem dele afastar-se de modo absoluto. O imaginário puro não existe e, ainda que existisse num romance ideal que fosse puramente desencarnado, ele não teria significação artística, já que a primeira exigência da mente que busca a unidade é que esta unidade seja comunicável. Por outro lado, a unidade do raciocínio puro é uma falsa unidade, de vez que não se baseia no real. (...) A verdadeira criação romanesca, ao contrário, utiliza o real e só ele, com seu calor e seu sangue, suas paixões ou seu gritos. Simplesmente, ela lhes acrescenta algo que o transfigura. (CAMUS, 2003: 309)

Não é possível prescindir do real nem, muito menos, reproduzi-lo exatamente como é. É preciso encontrar a harmonia em relação à realidade e à imaginação. Nesse sentido, Camus defende a escrita de Proust como representante de um romance em que se cria um mundo fechado, capaz de vencer a transitoriedade das coisas, sem deixar de contemplar a realidade com obstinação. Seus meios para isso exaltariam a memória, aquela que redescobre a felicidade da juventude na sutileza de um perfume, em um sabor reencontrado. Ao mesmo tempo, reuniria, a essa lembrança perdida e sem arrependimentos, a sensação presente e o que há de precário nesse instante, constituindo, dessa maneira, a unidade superior por que tanto se anseia.

A obra de Proust, a esse respeito, surge como um dos empreendimentos mais ambiciosos e mais significativos do homem diante de sua condição mortal. Ele demonstrou que a arte do romance refaz a própria criação, tal como ela é imposta e tal como é recusada. Pelo menos sob um de seus aspectos, esta arte consiste em preferir a criatura ao criador. No entanto, com maior perspicácia, ela alia-se à beleza do mundo ou dos seres humanos contra as forças da morte e do esquecimento. É desta forma que sua revolta é criadora. (CAMUS, 2003: 307)

A força da revolta é afirmada pelo tratamento que o sujeito impõe à realidade. Mas há de se haver um equilíbrio, que, também ele, é lúcido das capacidades humanas em lidar com seu raciocínio e seus desejos. Assim, o homem recusa o mundo tal como ele é, mas, ao mesmo tempo, agarra-se a ele e não quer deixá-lo. O esteio de seu sofrimento está de fato é na impossibilidade de possuí-lo suficientemente, nessa realidade que, para o sujeito, é sempre incompleta. A verdade é que o ser humano deseja também fazer de sua vida uma obra de arte, em que aqueles que lhe são mais caros jamais se afastem, em que o amor dure para sempre e a felicidade seja uma certeza. O que ocorre, porém, é somente a imprevisibilidade e a inconstância. Camus chega a afirmar, em *O Homem Revoltado*, que mesmo um sofrimento ininterrupto e infinito seria mais desejável do que a oscilação constante entre tristeza e felicidade. A revolta está, portanto, no desejo malogrado de possuir o próprio destino. Nesse delírio impotente, o sujeito recorre à criação, fabricante de universos, e, em especial, ao

romance, que traduz, no plano estético, a mesma ambição do espírito revoltado, em sua capacidade de enriquecer-se e ampliar-se conforme a necessidade dos tempos, dos movimentos críticos e das revoluções.

O romanesco tem assim sua lógica. Uma bela história não funciona sem essa continuidade imperturbável que nunca existe nas situações vividas, mas que se encontra no devaneio, a partir da realidade. (...) Eis portanto um mundo imaginário, porém criado pela correção deste mundo real; um mundo no qual o sofrimento, se quiser, pode durar até a morte; no qual as paixões nunca são distraídas, no qual os seres ficam entregues às idéias fixas e estão sempre presentes uns para os outros. Nele o homem finalmente dá a si próprio a forma e o limite tranquilizador que busca em vão na sua contingência. O romance fabrica o destino sob medida. Assim é que ele faz concorrência à criação e provisoriamente vence a morte. Uma análise detalhada dos romances mais célebres mostraria, em perspectivas diferentes a cada vez, que a essência do romance reside nessa perpétua correção, sempre voltada para o mesmo sentido, que o artista efetua sobre sua experiência. Longe de ser moral ou puramente formal, essa correção visa primeiro à unidade e traduz por aí uma necessidade metafísica. Neste nível o romance é antes de tudo um exercício da inteligência a serviço de uma sensibilidade nostálgica ou revoltada. (CAMUS, 2003: 303, 304)

No mundo romanesco, portanto, o sujeito perambula pelo mesmo mundo que é seu velho conhecido, onde os sofrimentos, a mentira, o amor são exatamente os mesmos com que se depara diariamente. A diferença está, porém, na tentativa de sutil correção que se opera pela figura do herói. Embora seja também detentor de forças e deficiências, fale a mesma linguagem e apresente a mesma gama de sentimentos que se intercalam ao longo de sua vida, o herói do romance diferencia-se do ser humano comum por ser capaz de perseguir até o fim o seu destino. É como se houvesse, desde as primeiras páginas, uma seta que delineasse sua trajetória com invejável precisão. E nisso o sujeito afasta-se desses heróis que “perseguem até o fim o seu destino, (...) heróis tão perturbadores quanto os que chegam aos extremos de sua paixão. (...) É aqui que perdemos sua medida, pois eles terminam aquilo que nós nunca consumamos.” (CAMUS, 2003: 302)

Chega-se, então, a um ponto crucial da discussão que ora se estabelece sobre o gênero romanesco: o herói. Segundo Bakhtin, o protagonista do romance não é “heróico” no sentido épico nem no sentido trágico da palavra. Ele deve reunir tanto os traços negativos quanto os positivos, tanto os inferiores quanto os elevados. E deve ser apresentado como inacabado e

mutável, como alguém que evolui, que se transforma ao longo de sua vida. Ou seja: fiel ao instante, ao formato bruto do dia-a-dia, o romance busca no indivíduo banal, prisioneiro da gestualidade ordinária do cotidiano, o seu personagem central. Não interessa seu ofício, sua tradição familiar, seu sotaque: o herói do romance é aquele que se move no espaço lacunar onde o entendimento total se paralisa. Ele é movido pelo limite, pela falta. Está sozinho no mundo, sem os fios dos deuses que, se outrora o manipulavam, como um títere, ao mesmo tempo o guiavam, com o conforto de uma Ariadne dentro da desorientação do labirinto. O herói do romance é aquele da busca solitária. Carente de explicações, de alentos, de uma crença ou mesmo de uma lógica que o liberte de si mesmo, ele caminha à procura e à deriva: em si, pode haver a vontade movente e obstinada, mas, em torno, está a contingência, num embate incontrolável e desolador.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo da realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro conhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. (LUKÁCS, 2006: 82)

Nessa inadequação entre homem e mundo, nessa “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo”, distinguem-se duas desmedidas: ou a alma do herói é mais estreita ou é mais ampla do que o mundo exterior, palco de seus atos.⁷³ No primeiro caso, tem-se o idealismo abstrato, caracterizado por “uma atividade desmedida e em nada obstruída rumo ao mundo exterior” (LUKÁCS, 2006:118), e representado pelo *Dom Quixote*, de Cervantes. Nele, como se sabe, o herói, influenciado pela intensa leitura de romances de

⁷³ Nesse mesmo sentido, afirma Bakhtin: “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade.” (In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 2ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993: 425)

cavalaria, abandona sua morada, elege um escudeiro, um cavalo e uma donzela, e parte em busca de aventuras que suplementem a monotonia de sua realidade, e que lhe valham a glória da alcunha de destemido cavaleiro andante. Ou seja, na obra, a fissura entre o mundo e a alma é suplantada pela loucura de Dom Quixote, em sua insaciável busca por um algo a mais, numa constante batalha que se identifica com o momento histórico-filosófico em que a narrativa foi criada.

Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste – reforçado por laços utópicos, agora degradados à mera existência – assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo. (LUKÁCS, 2006: 106)

No segundo caso – a alma mais ampla do que o mundo –, o despropósito das batalhas é ainda mais evidente. Sobrepõe-se uma tendência à passividade, à esquiva de lutas e conflitos externos, pois que se deseja “liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma.” (LUKÁCS, 2006: 118) Perde-se totalmente o simbolismo épico, e a forma dissolve-se em uma sucessão de estados de ânimo, ou de reflexões sobre esses estados de ânimo, em análises psicológicas, num mundo ainda mais fragmentado, amorfo ou totalmente vazio de sentido. Há, portanto, a intensificação da fissura já presente no idealismo abstrato, nessa forma que Lukács chama de “romantismo da desilusão”.

Meursault, protagonista de *O Estrangeiro*, é exemplo de herói dessa espécie de romance. Embora, a princípio, possa ser considerado um personagem opaco, insensível, revela refinamento de gosto, sensibilidade, inteligência. É, por um lado, o ser humano no que tem de mais trivial, simplório, retilíneo; por outro, suas reações escapam às expectativas do herói tradicional, que perseguiria o destino no mais extremo de sua força. Contudo, nessa

estranha dualidade⁷⁴, e nessa sublime indiferença em relação ao que tradicionalmente se espera do herói, é que Meursault reafirma uma espécie de “perseguição às avessas”: ele se esquivava dos conflitos externos, pois seu aprendizado e sua saga têm lugar dentro de seu espírito, na fruição da busca que supera a da conclusão. Ou seja: sua vivência absurda, que equipara os instantes, é sua maior forma de chocar-se contra um mundo regido pelas convenções, afirmando, em sua *estranheza*, a grandeza de sua alma. Não se perde, nesse trajeto, a lucidez do abandono do mundo por Deus, que se revela na impossibilidade de se saciar os anseios humanos de respostas transcendentais, na inadequação entre interioridade e aventura.

É um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma. Com isso, entretanto, todas as objetivações da vida social próprias às estruturas perdem todo o significado para a alma. (...); a profissão perde toda a importância para o destino intrínseco do homem isolado, assim como o casamento, a família e a classe, para o destino de suas relações mútuas. (...) aqui, cada uma dessas relações está desde o início interrompida. Isso porque a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação. (LUKÁCS, 2006: 119)

É dispensável recordar toda a relação entre os atos de Meursault, ao longo do romance, e essa sociedade de convenções de que fala Lukács, pois já se analisou tal embate no segundo capítulo deste trabalho. Há, no entanto, um trecho fortemente ilustrativo, que vale a pena ser mencionado aqui. Trata-se do último capítulo de *O Estrangeiro*, quando o protagonista, refletindo sobre sua condenação à pena capital, constrange-se por ter julgado, durante muito

⁷⁴ É como avalia Oscar Tacca, em *As Vozes do Romance*: o narrador, por vezes, é superior ao personagem, pois consegue discursar em seu estilo silencioso; e, por outras, é o personagem quem supera o narrador, quem parece agir de modo a escapar às palavras, à possibilidade de verbalização de seus sentimentos e atos. Nas palavras do autor: “Esse desajuste entre narrador e personagem, que tentamos mostrar em *O Estrangeiro*, através da sua primeira modalidade, N>P (uma vez que a narração implica ou sugere mais do que diz Meursault) pode ver-se também, e no mesmo romance, na sua modalidade (ou aspecto) oposta, N<P: a singularidade fundamental do relato provém, precisamente, dos ‘silêncios’ de Meursault, do fato de ele não dizer tudo aquilo que, evidentemente, sabe, de calar o importante, de não traduzir a totalidade da sua consciência.” (TACCA, 1983: 87)

tempo, que, para se chegar à guilhotina, seria preciso subir num cadafalso, escalar degraus. Constata, de súbito, que a máquina – que o impressiona por sua precisão reluzente – é colocada no chão, simplesmente, e que é muito mais *estreita* do que pensara.

⁷⁵Exageramos sempre as coisas que não conhecemos. Eu devia constatar, ao contrário, que era tudo muito simples : a máquina fica no mesmo nível do homem que para ela se dirige. Vai ao seu encontro como se caminha ao encontro de uma pessoa. Também isto era problemático. A imaginação poderia agarrar-se à subida ao cadafalso, à ascensão para o céu. Ao passo que, ainda uma vez, a engrenagem tudo esmagava: era-se morto discretamente, com um pouco de vergonha e muita precisão. (CAMUS, 2002: 116)

Pois é assim que se dá com o absurdo, como se o homem constatasse que, pela precisão da morte, sua alma é despojada de qualquer plenitude e adquire a exata dimensão do instrumento dessa fatalidade. O processo metafísico por que passa Meursault, dentro desse romance da desilusão, em sua busca (que já é encontro) de uma maneira de viver sem apelo, consuma-se nessa percepção de que alma e mundo possuem dimensões tais que não permitem a coincidência de suas arestas, não permitem o perfeito encaixe. Em vida, ao contrário, tudo o que se sente é a desmedida. Contudo, tanto a alma que parece ser bem mais estreita do que o mundo, quanto aquela que se pretende a ele muito superior, igualam-se, na experiência da morte. Essa descoberta humilhada, de um Meursault que assume os desvarios de sua imaginação, é a mesma da criação romanesca, de uma aspiração que só pode ser legítima se for incapaz de se satisfazer “num mundo presentemente imaginável ou configurável” (LUKÁCS, 2006: 121)

Por essa razão, fortemente, tem-se, ao final de *O Estrangeiro*, um discurso marcado pelo lirismo. É o lirismo do “romantismo da desilusão”, da certeza de que o fracasso é uma

⁷⁵“On se fait toujours des idées exagérées de ce qu'on ne connaît pas. Je devais constater au contraire que tout était simple: la machine est au même niveau que l'homme qui marche vers elle. Il la rejoint comme on marche à la rencontre d'une personne. Cela aussi était ennuyeux. La montée vers l'échafaud, l'ascension en plein ciel, l'imagination pouvaient s'y raccrocher. Tandis que, là encore, la mécanique écrasait tout : on était tué discrètement, avec un peu de honte et beaucoup de précision.” (CAMUS, 1942: 171)

consequência necessária de sua configuração interna, pois, mesmo quando em sua melhor essência, está fadada à morte. Eis o lirismo dessa lucidez, de um sujeito que porta seu valor exclusivamente em si mesmo, que encontra o significado em sua própria alma, como se obtivesse, assim, a habilitação para herói, “em virtude de sua aptidão intrínseca para escritor” (LUKÁCS, 2006: 122), numa interioridade que se aperfeiçoa como criação literária.

A vida faz-se criação literária, mas com isso o homem torna-se ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada. Essa dualidade só pode ser configurada liricamente. Tão logo ela seja inserida numa totalidade coerente, revela-se a certeza do malogro: o Romantismo torna-se cético, decepcionado e cruel em relação a si mesmo e ao mundo; o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida. A interioridade, a que se nega todo o caminho de atuação, conflui em si mesma, mas jamais pode renunciar em definitivo ao perdido para sempre; pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela a força a lutar e, com estas, a derrotas inevitáveis, previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói. (LUKÁCS, 2006: 124)

A vida força a lutar e a derrotas inevitáveis, que, sob determinada perspectiva, não se constituem tão fracassadas assim. Ou seja, a insularidade da alma em relação ao desejo de obter o máximo de continuidade é malograda desde o início: toda a realidade desintegra-se. Porém, ao se desintegrar, geram-se fragmentos totalmente heterogêneos. E está nesses fragmentos precisamente a possibilidade da verdade, que, por sua vez, é subjetiva. Em *O Mito de Sísifo*, ao analisar a criação romanesca, Camus afirma que nada serve tão bem à arte quanto um pensamento negativo. Refere-se, nesse sentido, à criação que se sabe sem futuro, que se resigna a refletir apenas uma das facetas de tantas possíveis experiências de mundo – sabendo-se serem, sempre, quaisquer delas, incompletas. No máximo, existe a possibilidade de que essas perspectivas se suplementem, sem, entretanto, carregarem a pretensão de alcançar a plenitude ou, muito menos, sem a sobrecarga da eternidade. Ao compor seus “ciclos”, em diferentes gêneros literários em contínuo diálogo, e mesmo na estruturação híbrida de *O Estrangeiro*, Camus opera justamente nesse sentido de confrontar as

perspectivas, encaixá-las, como em um ensaio cheio de possibilidades – sem perder de vista, jamais, a imprescindível relação entre forma e conteúdo.

A obra em que o conteúdo extrapola a forma, aquela em que a forma afoga o conteúdo, só trata de uma unidade enganada e enganadora. Tanto neste campo quanto nos outros, toda unidade que não é de estilo é mutilação. Qualquer que seja a perspectiva escolhida por um artista, um princípio continua comum a todos os criadores: a estilização, que supõe ao mesmo tempo o real e a mente que dá ao real sua forma. Através dela o esforço criador refaz o mundo, e sempre com uma ligeira distorção que é a marca da arte e do protesto. (CAMUS, 2003: 311)

O Estrangeiro, projeto de romance absurdo camusiano, é exemplo dessa obra em que nem o conteúdo nem a forma se extrapolam um ao outro; em que o mundo é recriado com certa distorção de protesto, sem, contudo, prescindir do real; em que fundo e forma se unem num mesmo objetivo. A própria relação entre os diferentes gêneros literários, dentro do mesmo livro – cada um manifestando uma diferente faceta do absurdo e, ao mesmo tempo, da realidade – é concretização desse movimento de fragmentos, de subjetividades, que, suplementando-se, permitem um vislumbre mais amplo da realidade que se apresenta em eterna penumbra.

Pierre-Georges Castex, em “L’art de l’écrivain”⁷⁶, analisa o que ele chama de « a arquitetura » d’*O Estrangeiro*, destacando a precisão do autor na composição do livro. Castex ressalta que até mesmo as duas partes do livro têm praticamente o mesmo número de páginas, sendo a primeira dividida em seis e, a segunda, em cinco capítulos. O crítico chama a atenção, porém, para o fato de que o sexto capítulo da primeira parte funcionar como um “pivô” que interrompe e antecipa determinado aspecto da ação na trama, destacando o movimento do discurso nessa parte e também ao final da narrativa:

Como na tragédia grega, a fatalidade rompe o céu azul e despedaça a harmonia apolinária da paisagem para explodir com uma violência dionisíaca em um gesto demente. Deliberadamente, para preparar esse instante decisivo, o romancista elevou o tom: ao recitativo cinzento se sucede uma sinfonia de luz ardente, coroada com uma explosão de címbalos. Da mesma forma, ao fim da segunda parte, depois da queda da tensão, que corresponde aos episódios rotineiros da instrução e do

⁷⁶ In: *Les critiques de notre temps et Camus*, Jacqueline Lévi-Valensi (Org), 1970

processo, o tom se eleva novamente para acompanhar a descoberta de uma sabedoria terrestre que se sobrepõe à crueldade do destino. (CASTEX, 1970: 66, 67)

De acordo com Castex, o autor manifesta o firme propósito de controlar todos os detalhes da obra. Defendendo essa opinião, parte à análise do romance, apontando a correspondência de certas declarações dos personagens; o contraste entre a distância real das circunstâncias do crime e a imagem que lhe é oferecida pela retórica judiciária; o a seleção dos fatos que Meursault considera dignos de nota. Tais elementos constituiriam um estímulo para a inteligência e o prazer do leitor, como um enigma bem construído cuja solução estaria à disposição dos jogadores mais engenhosos. Nesse “enigma”, Castex destaca a linguagem particular que Camus cria para seu herói, a qual, por si só, sugere a tranquilidade de um espírito obstinado a negar as idéias pré-estabelecidas e a abandonar-se ao acaso de cada instante⁷⁷. No mesmo sentido, ressalta as diferentes vozes assumidas por esse narrador ao longo do romance:

Parece, no total, que o romancista quis recorrer a diversos modos sucessivos de narração. *O Estrangeiro*, nos primeiros capítulos, se apresenta à maneira de um diário (sem jamais declarar-se como tal) em que são expostos com detalhes eventos bastante recentes; depois, desde o princípio da segunda parte, nós lemos a história de um homem que, ao fim de um ano ou quase, se debruça sobre seu passado. A forma e a natureza da narrativa variam juntamente: às perspectivas agudas se sucede uma perspectiva cavalheiresca, na qual se destacam certos fatos e certas reflexões. Mas nós não somos incomodados por esse resvalar, do qual nos damos conta com dificuldade. De uma ponta à outra do romance, exceto pela descrição do crime e nas páginas finais - em que, segundo o próprio autor, o personagem (...) « confia ao leitor qualquer coisa secreta » -, é preservada essa unidade que (...) é uma característica da arte clássica. (CASTEX, *In VALENSI*: 1970: 71)

⁷⁷ Também nesse sentido, confia Oscar Tacca na “arquitetura” d’*O Estrangeiro*, considerando que mesmo o protagonista, Meursault, está intimamente ligado mais a *como se conta* no romance do que *àquilo que se conta*, representando, dessa forma, uma espécie de “signo operatório”: “o personagem como *tema*, quer dizer, como substância, como interesse central do mundo que se explora, e o personagem como meio, como *técnica*, quer dizer, como instrumento fundamental para a visão ou exploração desse mundo. Um personagem como Julien Sorel, a tumultuosa biografia da sua alma, identifica-se, quase totalmente, com a substância do seu romance: um personagem como Meursault é o instrumento idôneo para a visão de um mundo romanesco determinado.” (TACCA, 1983: 121)

Chama a atenção o fato, como assinalado por Castex, de que o leitor desliza entre as linguagens e as vozes do narrador, sem constrangimentos. Ele simplesmente segue o seu discurso e, ora “estranhando”, ora identificando-se, ora se apiedando desse personagem, manifesta uma gama de sensações que permeiam sua leitura. A possibilidade de se provocar o *sentimento* do absurdo, por meio de diversos recursos, é uma das razões pelas quais Camus escolhe utilizar-se também desse gênero que, para ele, promove a “intelectualização da arte” (CAMUS, 2006: 115). Há, é verdade, pelo romance – em detrimento do teatro, por exemplo – uma maior capacidade de aproximação, de intimidade entre o leitor e o texto, ou entre o leitor e a idéia por detrás do texto.

De todos os gêneros literários, o romance é talvez aquele que, com maior exigência, envolve o destinatário. Aparentemente, esse maior envolvimento pareceria corresponder ao drama, posto que, neste, tudo (até a encenação e o movimento dos personagens) é concebido em função do espectador. Não obstante, pode encontrar-se, entre o público de teatro, um espectador indiferente, isto é, circunstancialmente alheio ao progresso da ação dramática. Pelo contrário, não é concebível um leitor indiferente em relação ao romance. (...) é o leitor quem faz avançar o romance; a sua participação é mais intrínseca, mais pessoal: quando o leitor se detém, detém-se o romance. (TACCA, 1983: 142)

O teatro aponta para um destinatário coletivo, enquanto o romance busca um leitor individual. E, no caso de Camus, isso remete à lembrança de que a experiência absurda é uma experiência individual. Pode-se falar do absurdo nas teorias de um ensaio, no contato com o público gerado pelo teatro, mas é pelo romance que o leitor e a criação literária revoltada mais diretamente se comunicam, pois é por essa forma dialógica, híbrida e transgressora de fronteiras que melhor se fabrica um “destino sob medida.”⁷⁸

Assim, pode-se pensar de inúmeras maneiras essa “arquitetura d’*O Estrangeiro*” que tanto chama a atenção de leitores e críticos como Pierre-Georges Castex. Entretanto, a peça central da composição dessa obra está em sua forma maior, que é a do romance. O romance que, em sua maleabilidade, não só permitiu como buscou a suplementação por outros gêneros

⁷⁸ Cf. CAMUS, 2003: 303.

literários – o diário íntimo, a prosa poética, o ensaio filosófico –, romancizando-os. Ele que, por sua zona de contato com o presente e o inacabado, possibilita tratar de temas da vida em seu estado bruto, gerando um contínuo diálogo com a história e a filosofia, e promovendo a familiarização do mundo e do homem. O romance, que humaniza o herói, que lida com suas imperfeições e anseios, lapidando alma ou mundo, conforme a proporção da lacuna sentida entre um e outro. Esse gênero que, paradoxalmente a suas pretensões desmesuradas, encontra, para um ordinário empregado de escritório, um heroísmo silencioso, revoltado, estrangeiro.

As ambições do romance são maiores, mais faustianas. Ele não se satisfaz com uma florescência de imagens, nem com um personagem no paroxismo da paixão ; ele refabrica um universo na sua complexidade e na sua duração. Se é verdade que uma secreta cumplicidade liga o trágico moderno à lógica como ao cotidiano, o romance se encontra paradoxalmente mais bem colocado do que o teatro para exprimir essa relação e pintar a vida cotidiana, o comportamento ordinário da humanidade e os mecanismos sociais tradicionais. Aos heróis da tragédia falta familiaridade ; apenas o romance é capaz de fazer de um medíocre funcionário de escritório um personagem trágico na medida do mundo moderno. (QUILLIOT, 1956:79)

O romance é um gênero potencialmente absurdo. Ele reflete a maleabilidade das formas, a impossibilidade de demarcações precisas, de classificações. Tem a medida do mundo moderno, e nele cabem os heróis de toda a sorte: picarescos, perversos, ingênuos, frios. O romance é a forma da revolta, que deseja criar um mundo sob medida, mas que tropeça, porém, na impassibilidade de livrar-se do real, de alcançar a unidade há tanto desejada. Nisso, está precisamente sua grandeza: na capacidade de refabricar o mundo sem afastar-se dele, sem subterfúgios, sem apelo. Mesmo que busque dar nova forma à incompletude, o romance é ciente de sua presença inevitável, e não se afasta da história nem das fissuras sentidas entre o mundo e o espírito desejoso do homem moderno.

3.3 – Os inclassificáveis

Depois de refletir sobre o gênero romance, e sobre a dificuldade encontrada pela Teoria da Literatura para lhe oferecer definições confiáveis, dadas sua maleabilidade e sua complexidade, ficam alguns questionamentos: como é possível sobreviver com tamanha força um gênero de natureza tão instável? Como pode manter-se em uma época em que meios como o cinema, a televisão, o jornalismo alcançam um número cada vez maior de pessoas, trazendo sempre informações novas e de um modo mais veloz? Como pode o romance permanecer nesse contexto de imagem, velocidade e descontinuidade?

O que destaca o romance diante das outras formas é sua atuação permanentemente paradoxal. Ao ser realista, o romance é imaginação; ao acrescentar ao mundo a coesão que lhe falta, ele só faz afirmar a sua realidade lacunar, fragmentária; ao remeter ao passado, o romance pode ser histórico e, ao mesmo tempo, ter os olhos do presente, que é futuro em relação ao passado, e pode ser, por isso, atemporal.

O romance não mostra nem demonstra o mundo, senão que acrescenta algo ao mundo. Cria complementos verbais do mundo. E, conquanto sempre reflita o espírito do tempo, não é idêntico a ele. Se a história esgotasse o sentido de um romance, este se tornaria ilegível com o passar do tempo e com a crescente palidez dos conflitos que animaram o momento em que o romance foi escrito. (FUENTES, 2007:19)

O romance é aquilo que quer dizer. Ele é sua própria voz. Não cabe em si, e ata-se aos acontecimentos da vida, “ao presente em desenvolvimento constante, ao qual, conseqüentemente, autor e leitor também estariam atrelados de maneira substancial. Por esse motivo, o romance constituiu-se como um gênero autocrítico, aberto, flexível, capaz de incorporar outros gêneros” (JUNQUEIRA, 2008: 59) Ele se molda aos tempos. É o que precisa ser, e onde e quando. Utiliza-se de sua própria forma para criticar a ditadura das formas. Aponta os buracos do mundo ao preenchê-los, com humor, romantismo ou mesmo raciocínio lógico, em sua estrutura.

Com *O Estrangeiro*, por exemplo, viu-se o fundo e a forma atuando no mesmo intuito, na mesma direção. Os contrastes verificáveis ao longo desse romance de Camus possibilitam o vislumbre de uma roupagem híbrida – ainda que mais no sentido de coexistência e entrecruzamento de modalidades textuais do que propriamente da mistura, da mescla. Tal coexistência, é essencial destacar, não acontece aleatoriamente: na obra, cada gênero atua no sentido de contribuir para que o absurdo, tal como foi teorizado pelo autor em *O Mito de Sísifo*, instaure-se na narrativa. A descrição casual do diário íntimo, as peculiaridades do ensaio filosófico imiscuídas na ficção camusiana, a observação do mundo com encantamento poético, na liberdade paradoxal da prisão, conduzem o leitor, fazendo-o atingir, junto ao personagem, a sensação de absurdidade e suas conseqüentes manifestações: a revolta e a liberdade. Dessa maneira, fala-se do absurdo de modo absurdo, consoante à expectativa de Adorno acerca da forma ensaio: “como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?” (ADORNO, 2003: 18). Por isso,

podemos dizer que Camus encontrou no romance o ponto de aplicação de uma reflexão moral que, quando se volta para uma reflexão sistemática sobre a condição humana, descobre-se enclausurada num universo opaco, estático e vazio – que faz de suas representações uma invenção e que confere à sua escrita a forma de um ensaio. (PINTO, 1998: 193)

Com *O Estrangeiro* consegue-se, afinal, pelas vias da forma, manifestar um conceito filosófico – transmitindo, não apenas racionalmente, mas também sensivelmente tal conceito –, e circunscrever dramas da sociedade de seu tempo – de valor atemporal ou, no mínimo, atual:

O Estrangeiro se adiantou à sua época, antecipando a imagem deprimente de um homem a quem a liberdade não engrandece moral ou culturalmente; talvez, destrua sua espiritualidade e o prive de solidariedade, de entusiasmo, de ambição, e o torne passivo e instintivo [...]. [O livro] continua sendo lido e discutido em nossa época – uma época muito diferente daquele em que Camus o escreveu. Existe, para isso, sem dúvida, uma razão mais profunda que a óbvia, quer dizer, a sua impecável estrutura e belo uso das palavras. (LLOSA, 2004: 207)

“A impecável estrutura” de *O Estrangeiro* possibilitou que o romance não apenas continuasse sendo lido e comentado, como também que fossem reaproveitados recursos literários seus, até então pouco utilizados. É sabida, por exemplo, a influência do romance no *Nouveau Roman* francês⁷⁹: obras constituídas de personagens opacos, despidos de profundidade, de caráter delineável apenas por suas palavras e ações; enredos em que predomina a descrição dos espaços, dos ambientes; as mesmas frases curtas, espasmódicas, que marcam, em cada ponto final, o desesperar do momento seguinte em favor do presente, única crença possível.⁸⁰

Com o *Nouveau Roman*, além da semelhança da linguagem opaca, e de um personagem que, a princípio, dá a impressão de estar esvaziado psicologicamente, *O Estrangeiro* oferece outra correspondência. Como expõe Alain Robbe-Grillet, em *Pour un nouveau roman*, uma forma nova na literatura se assemelharia mais ou menos a uma ausência de forma. (17) Nesse sentido, o autor questiona uma certa tradição do pensamento (seja ele no campo da psicologia, da moral, da metafísica...) que reveste todas as coisas de supostas familiaridades, explicações, conceitos. Entretanto, o mundo não seria significativo como se espera; ele apenas *é*. Assim, o autor se aproxima de preceitos básicos da filosofia existencialista, para a qual “a existência precede a essência” (Sartre), encontrando nos gestos e nos objetos a verdadeira representação da autenticidade, da sobriedade do mundo. (NOTA: Assim, considera-se que, enquanto literatura, os objetos e os gestos só existem como significação, não têm consistência nem formato. Entretanto, no cinema, as coisas são *vistas*, ocupam um lugar no espaço concreto, têm caráter de realidade.) Enfim, para esse “novo romance”, ganham destaque as coisas, simplesmente porque elas *são*. Esse mundo sólido e

⁷⁹ Tal movimento, que se desenvolve a partir da metade da década de 1950, e que tem Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor e Marguerite Duras como seus principais representantes, caracteriza-se, essencialmente, pela meta em exterminar o personagem e esvaziar a intriga, refutando a análise psicológica e a pintura social.

⁸⁰ Cf. “La crise du personnage romanesque au XXe siècle” In: BERTON, Jean-Claude. *Histoire de la Littérature et des idées en France au XXe siècle*. Paris: Hatier, 1983; p.606.

imediatos, como coloca o autor, é tudo o que se pode obter de efetivamente real. Nisso, os objetos e os gestos superariam os homens e toda a sua racionalidade abstrata, insuficiente, *absurda*. E Robbe-Grillet prediz para o romance, território aberto a experimentações e linguagens diversas:

Nas construções romaneskas futuras, gestos e objetos estarão *lá* antes de serem *qualquer coisa*; e continuarão lá, duros, inalteráveis, presentes para sempre e como que zombando de seu próprio sentido, esse sentido que busca em vão reduzi-los ao papel de utensílios precários, de tecido provisório e vergonhoso daquilo a que teriam dado forma – e de maneira deliberada: a verdade humana superior que ali se exprime, para, em seguida, relegar esse auxiliar constrangedor ao esquecimento, às sombras. (ROBBE-GRILLET, 1963: 20)

Vale lembrar que, em *O Estrangeiro*, tem-se em evidência o objeto e o gesto. O próprio Meursault, a princípio, soa como um personagem-coisa, sem profundidades e sem complexidade psicológica, automático. É fato que, no desenrolar da narrativa, passa-se a enxergá-lo por outras perspectivas. Porém, algo de essencial não se perde: Meursault, do começo ao final do romance, não conta uma mentira sequer. Essa idéia, que, *a priori*, pode soar simplista e descartável, expande-se sob a luz de uma observação de Camus, em prefácio para a edição americana de 1955: “Mentir não é somente dizer o que não é. É também, e sobretudo, dizer mais do que é, e, no que concerne ao coração humano, dizer mais do que sentimos. É o que fazemos todos nós, todos os dias, para simplificar a vida.” Por esse viés, pode-se novamente associar o romance em questão às considerações de Grillet sobre o *Nouveau Roman*, pois ambos anseiam por explicitar o que é, sem falsos contornos e teorias evasivas.

Além disso, se observar-se *O Estrangeiro* a sua suplementação por outros gêneros literários, tem-se, nesse romance moderno, uma outra perspectiva de reflexão: escrito no final da década de 1930 e publicado no início da década seguinte, ele representa um passo anterior à mescla ostensiva de gêneros, realizada principalmente a partir dos anos 1970, e que se

poderia denominar “escritas híbridas”: formas que se destacam na literatura contemporânea, e que provêm cada vez mais de escritores de diferentes contextos sociais, com obras que escapam da tipologia estrita dos gêneros literários, por incorporar

ostensivamente modalidades discursivas as mais distintas, incluindo listas, verbetes enciclopédicos, manuais, bulas de remédio, classificados de jornais, além das novas formas de texto surgidas com o incremento das tecnologias digitais e outras invenções. O que não quer dizer, entretanto, que os gêneros literários deixaram de existir. Eles estão aí, muito vivos e determinantes, norteando inclusive toda a lógica taxonômica do mercado. (MACIEL, 2007: 156)

Bakhtin, quando denomina o romance “gênero-mestre da nova literatura”(1990: 403), parece prever a configuração que tanto esse gênero em específico quanto a literatura como um todo tomariam, na pós-modernidade, uma época em que “misturas e mestiçagens perdem o aspecto de uma desordem passageira e tornam-se uma dinâmica fundamental.” (GRUZINKSY, 59).

Viu-se que Albert Camus sentiu a necessidade de organizar sua obra de modo a sustentar e manifestar seus conceitos principais em formas distintas, que dessem, cada uma à sua maneira, voz a suas reflexões. Entretanto, apesar de traçar um planejamento claramente delineado de sua produção, o autor franco-argelino lida com os gêneros de modo consideravelmente fluido, mesclando as peculiaridades de cada um deles, fazendo circular dadas imagens ao longo de toda a obra, promovendo intensamente o diálogo entre literatura e filosofia. Tal procedimento está arraigado à incapacidade do homem de romper com a contingência do mundo, fracassando na tentativa de impor a ele a unidade almejada por suas ciências. É o que confessa Camus em *O Mito de Sísifo*:

Toda ciência dessa terra não me dará nada que me possa garantir que este mundo é meu. Vocês o descrevem e me ensinam a classificá-lo. Vocês enumeram suas leis e, na minha sede de saber, concordo que elas sejam verdadeiras. Vocês desmontam seu mecanismo e minha esperança aumenta. Por último, vocês me ensinam que este universo prestigioso e colorido se reduz ao átomo e que o próprio átomo se reduz ao elétron. Tudo isso é bom e espero que vocês continuem. Mas vocês me falam de um invisível sistema planetário em que os elétrons gravitam ao redor de um núcleo.

Vocês me explicam esse mundo com uma imagem. Reconheço, então, que vocês enveredam pela poesia: nunca chegarei ao conhecimento. (...) Assim, essa ciência que deveria me ensinar tudo acaba na hipótese, essa lucidez se perde na metáfora, essa certeza se resolve como obra de arte. (...) Compreendo que, se posso me apoderar dos fenômenos pela ciência e enumerá-los, não posso da mesma forma apreender o mundo. (2006:39)

A experiência literária de Camus, além de refletir a insuficiência de cada forma quando utilizada isoladamente, atua no sentido de ilustrar a falibilidade das classificações como um todo e, conseqüentemente, da divisão taxonômica da literatura em gêneros.

A *priori*, a categorização pode ser necessária para que se proceda de maneira mais sistemática e objetiva em relação aos estudos literários – já que, como todo estudo científico, busca-se classificar os objetos de interesse, compartimentando-os em quantas partes forem possíveis, no sentido de facilitar a análise. Entretanto, é justamente a partir da organização das classes, que se distinguem aqueles elementos que ora fazem parte de mais de uma categoria ao mesmo tempo, ora não conseguem se adequar a nenhuma delas, fundando, assim, uma categoria nova, precisamente a da não-categoria. Essa realidade remete inevitavelmente à insuficiência e à arbitrariedade das sistematizações, sejam elas de quaisquer ordens.

Mas o inclassificável não deixaria aberta a possibilidade de que possam ser criadas novas categorias que incluam suas diferenças, uma vez que os próprios sistemas taxonômicos não são definitivos? Podemos argumentar que, se existe o inclassificável, é porque os sistemas de classificação disponíveis e legitimados são insuficientes e não dão conta de acomodar a complexa diversidade e multiplicidade do mundo. Isso, porque eles, em geral, obedecem sobretudo aos princípios da semelhança. Como afirmou Foucault em *Les mots et les choses*, “a história da ordem das coisas seria a história do Mesmo – daqui que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser portanto distinguido por marcas e recolhido em identidades” (Foucault, 1987: 14). Em outras palavras, toda taxonomia requer o princípio da menor diferença possível entre as coisas para se sustentar. Entretanto, é graças ao que resiste às leis da taxonomia, ou seja, a diferença, que tais sistemas estão sempre em processo de reformulação, revelando sua insuficiência e precariedade. (MACIEL, 2007: 156))

Durante muito tempo, a crença de poder conhecer todas as leis regentes do mundo, e o desejo de organizar perfeitamente todas as coisas, permaneceram inabaláveis. Contudo, no século XVII e, principalmente, com Kant e sua *Crítica da razão pura*, em fins do século

XVIII, começa a ser empreendido um ataque às pretensões totalizadoras do pensamento. Despontam, assim, em escritores como Nietzsche, Borges e Foucault, uma denúncia, às vezes mesclada a um certo teor zombeteiro, contra os limites e incoerências das categorizações ocidentais. Tais autores adotam, já como uma crítica expressa na estrutura de suas obras, uma escrita inclassificável, labiríntica e questionadora das taxonomias que eles mesmos dizem empregar em seus livros.

As experiências realizadas pelo OULIPO – *Ouvroir de Littérature Potentielle* (ou Ateliê de Literatura Potencial) – vão ao encontro dessa perspectiva contestadora em relação à amplitude e à confiabilidade das categorizações. Fundado na França, em 1960, por Raymond Queneau, e por um grupo de jovens poetas, enxadristas e matemáticos, o OULIPO tem suas obras produzidas a partir de regras previamente estabelecidas, que cerceiam e, ao mesmo tempo, potencializam a criatividade da produção literária. Os experimentalismos d'OULIPO constituem, de maneira paradoxal, exercícios lúdicos em que as restrições são matéria-prima para a reavaliação das próprias restrições.

Georges Perec, por exemplo, adepto das classificações e de sua crítica, junta-se ao movimento em 1967, tornando-se um de seus maiores representantes. Mas é em 1978, mais de dez anos após sua adesão, que publica sua obra de maior notabilidade, definida por Ítalo Calvino como “o último verdadeiro acontecimento na história do romance” (CALVINO, 2003:135): *A Vida, modo de usar – romances*. No livro, relata-se a história dos moradores de um edifício em Paris, enfatizando-se a multiplicidade de eventos que compõem a vida desses habitantes. Trata-se, de certo modo, de um catálogo narrativo, em que se descrevem minuciosamente, como se a palavra fosse uma câmera fotográfica, os objetos e as pessoas que se acumulam nos 99 compartimentos desse edifício, sem qualquer lógica aparente, sem que sejam diretamente associados na narrativa – a não ser pelo fato de estarem no mesmo lugar, no dia 23 de junho de 1975, a poucos minutos das 20 horas. A extensão e a multiplicidade dos

relatos, enriquecidos com o uso de listas, tabelas, verbetes, cronologias e outros modelos taxonômicos, obedecem a um plano rigidamente traçado com a ajuda de um tabuleiro de xadrez e da análise combinatória. O autor espalha ainda, pelo romance, uma série de pistas falsas e lança mão de diferentes tipos de paratextos – como índices remissivos de personagens e histórias, referências cronológicas dos episódios, números e títulos de capítulos e partes, entre outros –, com a intenção algo obsessiva de organizar seu romance. Tudo isso dá, a princípio, uma sensação de plenitude, de ordenação, que, ao final, revela justamente o contrário, ou seja, a impossibilidade de completude, a instabilidade última do mundo em toda a sua vasta heterogeneidade. O leitor acaba perdido em um labirinto tão mais complexo e inescapável quanto mais rígidas são suas regras, quanto mais claras lhe parecem seus índices e suas listas. Promove-se, assim, pela linguagem e pela estrutura híbrida do romance, uma ordenação que desorienta, que aprisiona o leitor nesse catálogo fragmentado, de obsessões, ironias e fracassos.

O centro, portanto, do romance de Perec, está na impossibilidade de organizar o mundo segundo as leis e as vontades humanas. Nesse sentido, *A Vida, modo de usar* remete também ao pensamento camusiano, pois, como anteriormente exposto, o sentimento de absurdo nasce justamente desse confronto entre o desejo apaixonado do homem de dar clareza e razão a um mundo, que, em si mesmo, não é razoável.

Diante desse cenário de impossibilidades, o homem se revolta. E, na tentativa de suplantar sua carência de ordem, de estabilidade e de transcendência, ele recorre à arte, pois, como escreve Camus, em *O Homem Revoltado*: “A revolta, de tal ponto de vista, é fabricante de universos. Isso também define a arte.” (1999: 293)

A revolta de Perec, por exemplo, está ancorada na ironia: a ironia com que lida com “as regras do jogo”, com as impossibilidades, com as categorizações e restrições – especialmente as do gênero literário. Sim, pois, em literatura, o gesto revoltado se dá

necessariamente partindo-se do gênero, tido como a unidade mínima de sistematização dos estudos literários: “é a forma que, em uma obra, ordena num todo fechado a vida nela contida como matéria, determina a cadência, o ritmo, as flutuações, o porte denso ou delgado, a dureza ou a suavidade dessa vida.” (LUKÁCS, 2002: 176). Porém, como cada uma dessas categorias é, por si só, insuficiente, busca-se a anulação da incompletude empregando as formas de modo tal que uma seja capaz de complementar a outra. Camus, por exemplo:

(...) cria uma constelação de “mitos” que encarnam e atualizam o problema que imanta sua obra. Pois se o absurdo nasce do “sentimento de que todo verdadeiro conhecimento é impossível” e se suas representações literárias têm como pano de fundo homogêneo esta intuição primeira, a forma das representações deverá ser a mais variada possível. (PINTO, 1998:136)

Essa tentativa de complementação pode se dar tanto na obra de toda uma vida, como também em um único livro – quer pelo entrecruzamento, quer pela mesclagem ostensiva de gêneros literários. Em se tratando de um mesmo livro, desponta, novamente, o romance, como espaço privilegiado para o diálogo das formas entre si e também do literário com o extraliterário. Nele, as formas romancizam-se, transformam-se, e também podem suplementá-lo. Tudo graças à

sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir. Por isso, a romancização dos outros gêneros não implica a sua submissão a cânones estranhos; ao contrário, trata-se de liberá-los de tudo aquilo que é convencional, necrosado, empolado e amorfo, de tudo aquilo que freia sua própria evolução e de tudo aquilo que os transforma, ao lado do romance, em estilizações de formas obsoletas. (BAKHTIN, 1993: 422)

Gesto de revolta, território aberto a todos os possíveis, gênero em diálogo com seu tempo, com outros gêneros, com outras artes. Diante de sua configuração movente, faz-se difícil, talvez impossível, predizer para onde irá o romance agora. Responder a esse questionamento requer que se adivinhem também os rumos da sociedade, do pensamento, da

história e dos anseios humanos. Além disso, sabe-se que diferentes formatos do mesmo gênero sempre coexistiram e continuarão a existir paralelamente, uma vez que parece impraticável imaginar um mundo completamente homogêneo, que exija um único tipo de romance ou de outro gênero literário qualquer. Basta, por ora, pensar que a instabilidade do gênero romanesco está atada à contingência, ao movimento desnorteado e contínuo do mundo, que se modifica a todo instante, alterando também as leituras do sujeito sobre ele.

Muitos romancistas, felizmente, sabem que [a literatura] também é viva, e que o romance, desde que existe, sempre foi novo. Como a escritura romanesca teria podido permanecer imóvel, fixa, enquanto tudo evolui ao seu redor – muito rápido inclusive – ao longo dos últimos cento e cinquenta anos? Flaubert escrevia o romance de 1860; Proust, o romance de 1910. O escritor deve aceitar com orgulho que carregará sua própria data, ciente de que não possui a obra-prima da eternidade, mas somente as obras dentro da história; e que elas apenas sobrevivem na medida em que deixam para trás o passado, e anunciam o futuro. (ROBBE-GRILLET, 1963: 10)

Um romance sempre novo, que não se contente em ilustrar verdades, mas que continue avançando, envolvendo o mundo em interrogações e, ao mesmo tempo, em suspiros contemplativos. Um romance que seja o estudo da paixão do sujeito dentro da terra que estranha e à qual se agarra, com todas as suas forças. Um romance que eternamente se construa, misto de prazer e sofrimento, como a pedra que é empurrada morro acima, todos os dias, pelo homem que busca ser mais do que lhe reservam as possibilidades de sua condição absurda.

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação de Mestrado, buscou-se refletir sobre as experiências literárias propiciadas pela maleabilidade e pela multiplicidade do gênero romance. Nesse sentido, questionou-se o caráter arbitrário e falível dos sistemas de classificação, pensando na validade do conceito de gênero atualmente, quando se verificam ostensivas mesclas textuais em uma mesma obra, ocasionando o que se pode chamar de “escritas híbridas”.

Desse modo, partiu-se de uma análise da categoria dos gêneros literários, remetendo-se a teorias diversas – como a tripartição efetuada por Aristóteles –, até se alcançar a corrente moderna, de Todorov e Bakhtin, sobre a qual se basearam grande parte das idéias aqui inseridas. Seguindo esse viés, defendeu-se não a abolição dos gêneros, mas a sua caracterização como eventos textuais plásticos, dinâmicos, flexíveis. De acordo com tal perspectiva, evocou-se o romance como o modelo da forma instável, múltipla, e aberta, sempre, ao enriquecimento de sua própria composição por meio da apropriação ou romancização de outras formas – literárias ou não.

Como foco deste estudo, analisou-se um romance moderno – *O Estrangeiro*, de Albert Camus – que se configura como um passo anterior ao dos romances ocidentais contemporâneos, os quais desafiam a ordem estabelecida pela lei do gênero. Nesse livro, publicado em 1942, na França, verificou-se a suplementação da forma romanesca pelo diário íntimo, a prosa poética e o ensaio filosófico, e procurou-se analisar de que maneira tal entrecruzamento textual potencializa os recursos estéticos do escritor franco-argelino.

Para isso, extrapolou-se o romance *O Estrangeiro*, no intuito de demonstrar que a prática de mescla e de diálogo entre os gêneros perpassa toda a obra camusiana, propiciando a comunicação principalmente entre aqueles escritos que o autor agrupa em determinados

“ciclos”. O ciclo do absurdo, do qual faz parte o romance analisado, é integrado também pela peça de teatro *Calígula* e pelo ensaio filosófico *O Mito de Sísifo* – em que o autor teoriza sobre a absurdidade, sentimento de divórcio entre o homem e o mundo. Assim, procurando verificar de que modo o absurdo se instaura no romance em questão, traçou-se, em determinados momentos – especialmente no segundo capítulo –, paralelos entre a teoria do absurdo, esclarecida no ensaio, e o enredo de *O Estrangeiro*.

Ao se analisar o romance, verificou-se a combinação do fundo e da forma, de modo que o conceito de absurdo se fizesse sentir pela própria sintaxe narrativa da obra. Assim, recursos como a divisão do livro em duas partes principais; o contraste entre uma voz narrativa mais pontual e outra poética, remissiva; a subjetividade da narrativa em 1ª pessoa; a escolha significativa de determinados tempos verbais; atuam no sentido de promover a sensação de absurdidade, bem como de ilustrar as conseqüências dessa lucidez na vida de um homem absurdo – no caso, o personagem Meursault. Percebeu-se, da mesma maneira, que os gêneros textuais suplementares à forma romanesca, em *O Estrangeiro*, refletem a relação do protagonista com o mundo, a vida, a consciência da inevitabilidade da morte.

Já pelo título, observa-se o diálogo entre o romance e a teoria presente em *O Mito de Sísifo*: Meursault é o estrangeiro diante de uma sociedade que não o compreende, ou diante de um mundo que ignora suas vontades, impondo-lhe verdades contra as quais ele não pode lutar. O sentido do termo “estrangeiro” é pensado, porém, por diferentes perspectivas nesta pesquisa. Considera-se o romance como forma estrangeira, dada a dificuldade experimentada pela Teoria Literária de lhe apresentar definições convincentes, rígidas. Associam-se também à categoria de estrangeiros os habitantes da Argélia, especialmente quando sob o domínio da França: árabes, muçulmanos, franceses, argelinos, perplexos em um território fragmentado, que parece não ser a pátria de ninguém. Pensa-se ainda no escritor Albert Camus que, desde o nascimento, como *pied-noir*, e ao longo de toda a sua vida, sempre transitou por cenários

contrastantes, sem jamais se fixar em nenhum – cenários esses que vão desde a extrema pobreza material e intelectual de seu meio familiar até o *glamouroso* espaço da *intelligentsia* francesa da metade do século XX.

Neste contexto, conforme procurou-se demonstrar, Camus apresenta-se mais uma vez como um “estrangeiro”, marginal, uma vez que, apesar das afinidades com a corrente existencialista, jamais considerou possível enquadrar-se em um sistema fixo, dotado de premissas e da crença em uma dada verdade. Além disso, sua obra manteve-se no limiar entre literatura e filosofia, ou, melhor: em sua incessante reflexão estética, e na busca pela composição de uma obra absurda, Camus escreveu sempre de modo a fundir não só literatura e filosofia, como também política, jornalismo, poesia, vida em estado bruto: “Ele é talvez o único de todos os escritores de seu tempo que tem sabido manter um diálogo dramático entre a humilhação e a beleza, o sofrimento do homem e a sua alegria, a história e a sua natureza.” (BRISVILLE, 1962: 41)

Nesse diálogo de opostos, entre “avesso e direito”, tão constante na obra camusiana, fundiram-se também os gêneros textuais, as teorias às sensações. Nesse sentido, procurou-se, por fim, pensar em Albert Camus como conhecedor das formas literárias, e, como tal, exemplo de autor que soube valorizar e utilizar-se do romance – para ele, “a forma mais bem acabada de pensamento num mundo que é descontínuo e sem fundo.” (PINTO, 1998:192). Seu romance inaugural, lançado num período em que duas grandes guerras – uma recém-finalizada, a outra iminente – avassalavam o homem e suas certezas, é uma representação do que o romance moderno renunciava para a pós-modernidade: o hibridismo ostensivo de gêneros literários, a busca pela transgressão e pela diluição de margens calcificadas, a lucidez e a constante autocrítica diante da impossibilidade de se explicar e se categorizar o mundo inteiro. Mesclando as teorias do ensaio *O Mito de Sísifo*, a estrutura opaca do diário íntimo, e a prosa poética do homem que, diante da inevitabilidade da morte, frui a luz do sol que o

alcança, o autor franco-argelino logrou fazer de seu romance inaugural, *O Estrangeiro*, a parábola do mundo moderno, e de Meursault, seu herói absurdo, a metonímia de todos os exilados em sua terra natal: o mundo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. “O ensaio como forma”. In: *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Ática, 2006. p.167-187.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- AUGER, Manon. *La fiction des journaux intimes: entre langage et construction de soi*. <http://www.fabula.org/revue/document1383.php>. Acesso: 20/06/2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993.
- BARRIER, M.-G. *L'art du récit dans L'étranger d'Albert Camus*. Paris: A. G. Nizet, 1966.
- BARTHES, Roland. “Réflexion sur le style de *L'Étranger*”. In: *Oeuvres Complètes*, Tome I (1942-1961). Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. *Novos Ensaios Críticos* (seguidos de) *O Grau Zero da Escritura*. Trad.: Heloysa e Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Editora Cultrix: 1974.
- BRADBURY, Malcolm. *O Mundo Moderno*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- BERTON, Jean-Claude. *Histoire de la Littérature et des idées en France au XXe siècle*. Paris : Hatier, 1983
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOBBIO, Norberto. *El existencialismo*. D.F: Fondo de Cultura Económica. México, 1994.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Rio de Janeiro, 1999.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora UnB, 2005.
- BRISVILLE, Jean Claude. *Albert Camus*. Lisboa: Editorial Presença, 1962.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. Cia das Letras, 1995.

- CAMERINO, Luciano Caldas. *O conceito de absurdo no pensamento de Albert Camus*. Dissertação (mestrado) – Departamento de Filosofia da UFJF. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMUS, Albert. *O Aveso e o Direito*. Trad.: Valerie Rumjanek. 6ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2007.
- _____. *O Mito de Sísifo*. 3ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.
- _____. *A Morte Feliz*. Trad.: Valerie Rumjanek. 5ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2005.
- _____. *O Estrangeiro*. Trad.: Valerie Rumjanek 22ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.
- _____. *A Inteligência e o Cadafalso e outros ensaios*. Org.: Manuel da Costa Pinto. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2002.
- _____. *O Homem Revoltado*. 4ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999.
- _____. *Diário de Viagem*. Trad.: Valerie Rumjanek. 5ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 1997.
- _____. *A Peste*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *A Queda*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Lettres à un ami allemand*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Primeiros Cadernos*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1962.
- _____. *Noces suivi de L'Été*. Paris: Gallimard, 1959.
- _____. *Caligula suivi de Le Malentendu*. Paris: Gallimard, 1958.
- _____. *Discours de Suède*. Paris: Gallimard, 1958.
- _____. *L'exil et le royaume*. Paris: Gallimard, 1957.
- _____. *La Chute*. Paris: Gallimard, 1956.
- _____. *La Peste*. Paris: Gallimard, 1947.

_____. *L'Étranger*. Paris: Éditions Gallimard, 1942.

CASTEX, Pierre-Georges. «L'art de l'écrivain». In: VALENSI, J. L. (org) *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Éditions Garnier, 1970, p.66-76.

CAUX, Maria da Conceição Drummond de. *L'exil intérieur de Meursault, un étranger*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.

CHAMPIGNY, Robert. *Sur un héros païen*. Paris: Gallimard, 1959.

COHEN, Ralph. “Do exist postmodern genres?” In: PERLOFF, Marjorie, *Postmodern Genres*. University of Oklahoma Press, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

D'ANGELO, Paolo. *A estética do Romantismo*. Lisboa: Estampa, 1998.

DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*. Paris: Gallimard, 1958.

ESPINOLA, Maria Christina de Oliveira. *Albert Camus: para uma ética da solidariedade*. Londrina: Editora UEL, 1998.

FERREIRA, Camila de Castro Diniz; BRANDÃO, Ruth Silviano Brandão. *A travessia das pedras na obra de Albert Camus*. Tese (doutorado). FALE. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Rio de Janeiro: Globo, 2004.

FOUCAUL, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus. Martins Fontes, 2002.

FUENTES, Carlos. *Geografia do Romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GALLARDO, Miguel A. Garrido; TODOROV, Tzvetan; Miguel A. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.

GINESTIER, Paul. *Pour connaître la pensée de Camus*. Paris–Montréal: Bordas, 1964.

GUIMARAES, Carlos Eduardo. *As dimensões do homem: mundo, absurdo, revolta*. Ensaios sobre a filosofia de Albert Camus. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

GONZÁLEZ, Horacio. *Albert Camus: a libertinagem do sol*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.

GRENIER, Jean. “Une oeuvre, un homme.” In: VALENSI, J. L. (org) *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Éditions Garnier, 1970, p.36-40.

GRUZINSKI, Serge. *Pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. 2ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- JUDT, Tony. *Passado imperfeito* : um olhar crítico sobre a intelectualidade francesa no pós-guerra. Trad.: Luciana Persice Nogueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- JUNQUEIRA, Márcia Rodrigues. *O livro em movimento: hibridismo textual e escrita combinatória em O Dicionário Kazar, romance-enciclopédia em 100.000 palavras*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.
- KAUFMANN, Walter. *Existentialism: from Dostoievsky to Sartre*. New York: Meridian, 1956.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.
- LEJEUNE, Phillippe. *Le journal comme “antifiction”*.
<http://www.autopacte.org/Antifiction.html>. Acesso: 20/06/2006.
- LIS, Jerzy. *Le journal d'écrivain en France dans la première moitié du XXe siècle*. Poznan, 1996.
- LLOSA, Mario Vargas. “O Estrangeiro deve morrer.” *In: A verdade das mentiras*. 2ed. São Paulo: Editora ARX, 2004.
- LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- LUKÁCS, Georges. *L'Âme et les Formes*. Paris, NRF/Gallimard, 1974.
- LUPPÉ, Robert de. *Albert Camus*. Paris: Éditions Universitaires, 1952.
- MACHADO, Arlindo. *Os gêneros televisuais e o diálogo*.
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n16/osgeneros16.html>. Acesso: 03/04/2008.
- MACIEL, Maria Esther. “Poéticas do inclassificável”. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFGM, v.15, p.155-162, dez.2007.
- _____.Escritas híbridas en la poesía brasileña de los años 70 y 80. *In: GARRAMUÑO, Florencia y AGUILAR, Gonzalo. Experiencia, cuerpo y subjetividades - Literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- _____. “Travessias do gênero na poesia contemporânea”. *In: Poesia sempre*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n.23, março/abril 2006.
- _____.*A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. “The unclassifiable” *In: Problematizing Global Knowledge, In: Theory, Culture and Society*, n.23., vols. 2 e 3, March-May, 2006, p.27-30.

Magazine Littéraire, dossier Oulipo, n.398, maio 2001.

MATHIAS, MARCELLO Z. *A felicidade em Albert Camus: aproximação à sua obra*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich; LEBRUN, Gerard. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

OLESA, Joan. Final de siglo, final de género? *In: La página – no. Monográfico: Pensamiento literario y fin de siglo*, vol.20, 1994.

PAIVA, Rita. “Consciência humana e absurdidade em Camus”. *In: Revista Discurso*, nº 33. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003. p.153-72

PAZ, Octavio. “Verso e Prosa”. *Os signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Guanabara, 1988.

PEREC, Georges. *Pensar/classificar*. Barcelona: Gedisa, 1986.

_____. *A Vida modo de usar – romances*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Record, 1986.

_____. *La Vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1978.

_____. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.

_____. *La Disparition*. Paris: Denoël, 1969.

PERLOFF, Marjorie, *Postmodern Genres*. University of Oklahoma Press, 1989.

PINGAUD, Bernard. *L'Étranger d'Albert Camus*. Paris, Éd. Gallimard, 1992.

PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê, 2004.

PINTO, João Pereira. *Da reificação à reflexão: diálogo entre Literatura e Filosofia em São Bernardo, de Graciliano Ramos*. Dissertação (Mestrado) Belo Horizonte: PUC-MG/Departamento de Letras, 1994.

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

_____. “CAMUS: O sol por testemunha.” *In: Cult: Revista brasileira de literatura*, ano V, n.52, novembro 2001.

_____. “Albert Camus: Ser estrangeiro.” *In: Revista Entre Livros*, ano 3, n.26, junho 2007.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 1947.

_____. *Zazie dans le métro*. Paris: Gallimard, 1959.

- QUILLIOT, Roger. *La mer et les prisons, essai sur Albert Camus*. Paris: Gallimard, 1956.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- ROBBE-GRILLET, Alain. "Nature, humanisme, tragédie". In: VALENSI, J. L. (org) *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Éditions Garnier, 1970, p. 64-66.
- _____. *O ano passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1961.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno", In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- SARRAUTE, Nathalie. "La psychologique' dans L'Étranger'". In: VALENSI, J. L. (org) *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Éditions Garnier, 1970, p. 56-64.
- SARTRE, Jean-Paul. "Explication de "L'étranger" In: VALENSI, J. L. (org) *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Éditions Garnier, 1970, p. 41-56.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SILVA, Nilson Aduato Guimarães da. *O ciclo do Absurdo: relações entre literatura e filosofia em Albert Camus*. Rio de Janeiro, UFRJ / Faculdade de Letras, 2001. 170 f. Dissertação de Mestrado em Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TODD, Olivier. *Albert Camus, une vie*. Paris: Gallimard, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. Trad.: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VALENSI, J. L. (org) *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris: Éditions Garnier, 1970.
- VALÉRY, Paul. *Poesia e pensamento abstrato*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p.201-218.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.