

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO (UNEMAT)
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS
LITERÁRIOS (PPGEL)**

VLADIMIR GOMES SILVA

A TRANSIÇÃO DO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE ALBERT CAMUS
PARA O PLANO DA ESTÉTICA ROMANESCA

Tangará da Serra-MT
2017

VLADIMIR GOMES SILVA

A TRANSIÇÃO DO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE ALBERT CAMUS
PARA O PLANO DA ESTÉTICA ROMANESCA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários da Universidade Estadual de Mato Grosso, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de letras, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Madalena Aparecida Machado

Tangará da Serra-MT
2017

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Madalena Aparecida Machado
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/PPGEL
(Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Célia Maria Domingues da Rocha Reis
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT/CUIABÁ
(Avaliador Externo)

Prof. Dr. Helvio Gomes Moraes Junior
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/PPGEL
(Avaliador Interno)

Tangará da Serra-MT
2017

Para Sô Manoel e Sô Custódio, *contadores de causos e estórias.*

AGRADECIMENTOS

A pesquisa e a escrita dá-nos a sensação da solidão. Os livros, aparentemente, parecem ser nossa única companhia, dando voz a homens e mulheres do passado ou do presente, que por tantas horas juntos, tornam-se nossos ouvintes e confidentes. No entanto, essas vozes, do presente ou do passado, nunca estão próximas o bastante; elas chegam a nós como um eco distante. Mas, há sempre pessoas do nosso lado e, na pesquisa, instituições e órgãos que nos amparam. Todas elas ajudam-nos e, no silêncio das sombras ou na luz do meio dia, sempre estão ao nosso lado neste processo dolorido no qual vamos do prenhe ao parto do trabalho final.

Por isso deixo aqui meus agradecimentos:

Agradeço aos meus pais, Elizabeth e Jucelino, e meus irmãos, Luciane, Walter e Weider. Eles são o espelho que dá o retorno de um lugar mítico e seguro de mim mesmo.

Agradeço a minha noiva, Ozimara, pelo amor e a compreensão que transpassam esses dois anos de trabalho.

Agradeço a minha orientadora, Madalena Aparecida Machado, por me permitir ter uma identidade na pesquisa; por seu impecável profissionalismo; por apontar meus excessos. Um farol que me permitiu navegar em segurança.

À banca composta para qualificação e defesa dessa dissertação.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), pela capacidade de, não só abrir, mas proporcionar, neste rincão de mundo, um espaço qualificado para pesquisa literária, com um quadro de professores capacitados, apontando sempre um mundo ainda maior lá fora.

À Universidade do Estado de Mato Grosso, UNEMAT, por democratizar o ensino superior no interior do Estado.

Deixo também meus agradecimentos à CAPES, pelo fomento à pesquisa, e por me proporcionar uma bolsa de estudos.

Não poderia deixar de ser grato a Albert Camus, por seu humanismo lúcido, sua sobriedade e legado.

RESUMO

Nessa pesquisa estudamos a correspondência entre a filosofia e a arte de escrever romance de Albert Camus. Usamos como textos básicos para o estudo, o ensaio filosófico *O mito de Sísifo* (2010) e o romance *O estrangeiro* (2011). Contamos também com uma bibliografia adequada para fundamentar a relação entre filosofia e romance. Partimos do pressuposto que a filosofia do absurdo, de Albert Camus, está presente em seu romance, mas, como era de se esperar, ela não é exposta na narrativa seguindo o rigor da ensaística filosófica. O romancista, ao transitar sua filosofia para o romance, fez com que a primeira se diluísse na estética romanesca, de modo que aquilo que era conceptual em filosofia se transformasse em efeito estético no romance.

Palavras-chave: Albert Camus; absurdo; estrutura narrativa; revolta; forma.

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, nous avons étudié la corrélation entre la philosophie et l'art de l'écriture du roman d'Albert Camus. Nous avons utilisé les textes de base pour l'étude, l'essai philosophique *Le Mythe de Sisyphe* (2010) et le roman *L'étranger* (2011). A aussi bibliographie adéquate pour soutenir la relation entre la philosophie et la romance. Nous supposons que l'absurdité de la philosophie d'Albert Camus, est présent dans son roman, mais, comme il fallait s'y attendre, il ne soit pas exposé dans le récit suivant la rigueur des essais philosophiques. Le romancier, pour déplacer sa philosophie pour la romance, a fait la première à diluer l'esthétique romanesque, de sorte que ce qui était conceptuel en philosophie transformé en effet esthétique dans le roman.

Mots-clés: Albert Camus; absurde; la structure narrative; révolte; forme.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. ENTRE A MISÉRIA E O SOL	13
1.2 ONDE ESTÁ A GUERRA?.....	17
1.3 O ROMANCE NO MUNDO MODERNO	19
1.4 O ROMANCE FRANCÊS ENTRE GUERRAS.....	25
1.4.1 SOB A INFLUÊNCIA DE GIDE E MALRAUX.....	26
1.4.2 ENTRE A LITERATURA PURA E A LITERATURA ENGAJADA.....	30
1.5 É TEMPO DE DAR FRUTOS.....	44
2. A TRANSIÇÃO DO PENSAMENTO ABSURDO PARA O ROMANCE O ESTRANGEIRO	46
2.1 O PENSAMENTO ABSURDO	46
2.2 O ROMANCE.....	51
2.3 O QUE VEIO PRIMEIRO, A FILOSOFIA OU O ROMANCE?.....	51
2.4 O ROMANCE E OS CAMPOS AXIOLÓGICOS.....	55
2.5 O FIO DE INTELIGÊNCIA QUE DÁ CORPO À TRAMA.....	57
2.6 UM NARRADOR ABSURDO.....	66
2.7 UM ESTILO ABSURDO.....	75
2.8 A UNIDADE INTERNA DA OBRA	85
2.8.1 <i>Sob a força do acaso e do habitual</i>	104
2.8.2 <i>O absurdo e a razão pura</i>	108
2.8.3 <i>A inteligência entre o acaso e a razão</i>	112
2.9 ÚLTIMAS PALAVRAS SOBRE O ROMANCE	116
3. CONCLUSÃO	123
4. BIBLIOGRAFIA	123
4.1 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	126

INTRODUÇÃO

Albert Camus foi, dentre as tantas possibilidades que seu talento lhe permitiu ser, filósofo e romancista. E são suas atividades de filósofo e romancista que nos interessa. Propomo-nos a pesquisar, *A transição do pensamento filosófico de Albert Camus para plano da estética romanesca*. O problema que procuramos resolver é a relação entre a filosofia e o gênero romance, nem sempre tão distintos na produção intelectual e artística do autor que estudamos. O Albert Camus ensaísta quando se propõe a escrever romances precisava se adequar às exigências do gênero proposto, e como sabemos, o romance tem sua estrutura, determinado padrão que dá a ele um lugar peculiar na arte da escrita de narrativas. Ao transitar sua filosofia ensaística para o romance, Camus precisou redimensionar e reformular seu pensamento, fazendo com que o conceptual ganhasse a fluidez, na dinâmica e na vida do mundo prosaico do romance.

Nosso objetivo foi investigar, na estrutura do romance *O estrangeiro*, quais eram os indícios da filosofia na composição do romance; o estudo da narrativa foi nos proporcionando evidências no estilo, no ponto de vista em que é narrado, na constituição do herói e suas ações, nos planos narrativos que se colocam em movimento de oposição resultando em uma síntese do pensamento de Albert Camus. Demonstramos como esses componentes do romance corporificaram o pensamento que os precede.

A pesquisa foi dividida em dois capítulos. No primeiro, fizemos uma discussão do contexto que circunda a obra de Albert Camus; abordando as convulsões históricas em que o autor está inserido, as preocupações intelectuais do momento, as vanguardas e as correntes estéticas que predominaram na primeira parte do século XX, e por consequência, as implicações dessa dinâmica do pensamento europeu na estética camusiana. Focamos também na herança literária que lhe constitui. Nossa pretensão, neste capítulo, foi pavimentar a estrada que nos levaria direto para o centro da estrutura do romance de Camus, de modo que ele fosse um tipo de memória imediata para o capítulo seguinte, de maneira que quando estivéssemos estudando o romance de Albert Camus, argumentando o modo como sua filosofia transita para o romance, pudéssemos estar conscientes da dimensão contextual e estética na qual Camus está inserido. Usamos como suporte para essa abordagem as seguintes obras: o livro *Camus vida e obra* (1971), de Vicente Barreto, onde ele faz uma espécie de biografia do escritor e também um levantamento comentado de sua obra. São fundamentais para nós os cadernos escritos por Camus entre 1935 e 1942, eles são um tipo de diário do escritor, seus

pensamentos e obras literárias estão nestes cadernos de forma embrionária. O livro *O avesso e o direito* (2003), primeiro livro do escritor, um tipo de ensaio filosófico, mas com fortes tendências literárias; ajuda-nos, principalmente, devido a um prefácio tardio a essa obra, a entender a concepção de escritura para Camus. Usamos também Henri Clouar (1969) e Robert Escarpit (S/D) (historiadores da literatura francesa), para entendermos o contexto literário francês nos dias de Camus. Georg Lukács, e seu livro *A teoria do romance* (2000), sintetiza a estética do início do século XX. Na busca de compreender os conflitos intelectuais na primeira metade do século XX, utilizamos Michel Winock, em sua obra *O século dos intelectuais* (2000). Focamos também na herança literária, como Gide e Malraux, que influenciaram diretamente a Camus. Ressaltamos também, através dos autores Michel Winock (*idem*) e Ronald Aronson, sua obra *Camus & Sartre* (2007), a amizade e os conflitos entre Camus e Sartre; também destacamos as divergências entre os dois escritores no que diz respeito à literatura engajada.

Feito essa contextualização de Camus, verticalizamos nossa pesquisa, indo direto para averiguação, no romance *O estrangeiro*, do modo como o escritor faz com que suas teses filosóficas diluam-se no campo estético do romance, delegando o valor filosófico ao mundo romanescos, fazendo com que o pensamento sistematizado – exposto pelo prisma reduzido da voz solitária do ensaísta – ganhe a dimensão polifônica exigida pelo gênero romanescos. Demonstramos como o material existencial que havia sido colhido pelo olhar crítico do filósofo, burilado e comprimido dentro de terminologias filosóficas, foi distribuído na estrutura do romance. Escrevemos este capítulo objetivando um trabalho sensor, de modo a conseguir manusear o que se espera, teoricamente, de um romancista e, ao mesmo tempo, averiguar se Camus conseguiu cumprir seu papel de artista ao conciliar estes dois campos axiológicos: Filosofia e Arte.

Começamos o segundo capítulo apresentando o pensamento filosófico de Albert Camus, fazemos isso expondo brevemente o ensaio *O mito de Sísifo* (2010). Nós nos ativemos apenas a uma introdução da obra, pois no decorrer do estudo do romance fomos aprofundando a compreensão do pensamento filosófico presente no ensaio. Tentamos por em evidência o lugar prosaico que Camus observa, e o modo como ele foi transformando em conceitos os sentidos da realidade observada. Feito isso, o romancista entrou em cena e devolveu o conceitual para o prosaico, porém, o mundo romanescos também já perspectiva o primeiro e o segundo olhar – sobre a realidade – de modo crítico. Para abordarmos essa questão voltamos aos cadernos de Camus e a sua obra *O avesso e o direito* (2003). Também demonstramos –

através do crítico Anatol Rosenfeld, e seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” (2009), e Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2010) – como os campos axiológicos, filosofia e romance, se comportam quando a primeira transita para o segundo; pois o valor filosófico, corporificado no romance, precisa submeter-se ao campo valorativo do romance. Na esteira dessa discussão, averiguamos os valores que constituem o herói do romance; o caráter que o romancista dá a sua personagem evidencia o sentimento do absurdo, e este é o lugar fulcral do romance, pois a partir daí é que a narrativa ganha seu sentido. Esclarecemos, para tanto, alguns conceitos como valor, ética e moral. Usamos, para colocar em evidências esses conceitos, o seguinte suporte: José Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia* (1978); Bryan Agee, sua obra *História da Filosofia* (2011); Álvaro L. M. Valls, *O que é ética* (1994) e Adolfo Sánchez Vázquez, *Ética* (1984). Fazemos questão de trazer para o leitor esses conceitos para demarcar os valores com os quais Meursault se choca.

Partimos do valor que constitui o herói, para depois estudarmos o ponto de vista, o estilo e a unidade da narrativa, pois tudo depende do primeiro. Compreendido o valor que dá ao herói sua perspectiva, demonstramos como o ponto de vista, em que é narrada a prosa, está imbuído da filosofia do absurdo. O *eu* que narra conta-nos que chegou a conclusão de que a vida é absurda, logo tudo se equivale. Esse *eu* é taciturno, e este será o tom da narrativa. Para embasar essa discussão, dispusemos de um suporte crítico e teórico sobre a perspectiva narrativa, são eles: Theodor Adorno em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2012); Davi Arrigucci Júnior, “Teoria da narrativa: posições do narrador” (1998); Anatol Rosenfeld, em seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” (2009) e Scholes e Kellogg, *A natureza da narrativa* (1998).

Afetado a perspectiva, o absurdo também influencia o estilo do romance. Uma linguagem dura, de frases curtas, seguindo rigorosa pontuação, rasa no que tange a subjetividade da língua, um estilo que é, no significativo, o próprio absurdo. Nos valem do seguinte suporte crítico e teórico para essa discussão: Jean-Paul Sartre, seu ensaio “Explicação de *O estrangeiro*” (2005); Antoine Compagnon, sua obra *O demônio da teoria* (2010); Gustave Flaubert, e suas *Cartas exemplares* (2005); Mikhail Bakhtin (2010) e Julio Cortázar (2013) (ambas já citadas acima).

Após demonstrarmos como a filosofia do absurdo perpassa a voz narrativa e o estilo em que é escrita a prosa, argumentamos então a favor da unidade interna da obra, sustentando que a unidade do romance está fundada na noção e valor que constituem o herói. Neste tópico confrontamos dois grandes críticos do romance *O estrangeiro*, são eles: René Girard, e seu

ensaio “Por um novo processo de *O estrangeiro*” (2011), e Mario Llosa, e seu ensaio “O estrangeiro deve morrer” (2004). Acreditamos que este seja o tópico em que nossa pesquisa mais contribui para o estudo do pensamento e do romance/*O estrangeiro*, de Albert Camus. Argumentamos que há um projeto estético que precede o romance – algo aparentemente óbvio – e, por consequência, uma exigência de conhecimento de tal projeto, para qualquer leitura que coloque em cheque as intenções do autor. A unidade interna da obra é inerente ao pensamento que a precede. A máxima de Meursault – a vida é absurda, logo tudo se equivale – é o diapasão da obra. Sustentamos, contra Girard e Llosa, que eles ignoraram esse projeto, e principalmente, a dinâmica do pensamento que a antecede.

Finalizamos o segundo capítulo demonstrando que o final do romance *O estrangeiro*, é uma transição no pensamento de Camus. Meursault primeiramente ilustra o sentimento do absurdo e sua consciência, no entanto, no final da narrativa, ele, em plena clarividência, espera sua excussão como homem revoltado, abrindo precedentes para uma revolta através da qual se diz sim e não para a História. Dialogamos neste tópico com as obras *Teoria do romance* (2000) e *Realismo crítico hoje* (1969) do teórico Georg Lukács; fazendo nós também uma ligação entre o fim do romance em estudo e próximo romance escrito por Camus, *A peste* (2003).

Terminamos nossa dissertação fazendo algumas considerações finais e expondo algumas conclusões a que chegamos sobre a temática a qual nos propomos estudar.

1. ENTRE A MISÉRIA E O SOL

Em 1913 nascia o ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1957, contudo, até chegar a essa consagração, Albert Camus trilhou um caminho escarpado, no qual, salteado pelas mais diversas brutalidades da miséria, salvo pela singeleza da beleza do mundo, elaborou uma filosofia que pretendeu dar conta do vazio existente entre o homem e mundo, e através da criação literária, tentou reconciliar a ambiguidade da condição humana no plano da ficção. Ele nasceu em Argel, capital da Argélia, então colônia da França. Filho de pai francês e mãe espanhola. O pai morreu na Primeira Guerra Mundial em 1914, circunstância que levou a jovem espanhola, juntamente com seus três filhos, a voltar morar com a mãe e irmãos. Na infância Camus experimentou duas coisas fundamentais para formação de sua cosmovisão de mundo: a miséria e o sol: “Para corrigir uma indiferença natural, fui colocado a meio caminho entre a miséria e o sol. A miséria impediu-me de acreditar que tudo vai bem sob o sol e na história; o sol ensinou-me que a história não é tudo.” (CAMUS, 2003, p. 18). Ele cresceu em um bairro pobre – Belcourt – no seio de uma família analfabeta, doente, não faltava a eles o que comer, porém não tinha além do necessário para sobreviver. Conheceu no bairro dos operários uma miséria ainda mais aguda que a sua. Em seu romance autobiográfico, inacabado, *O primeiro homem*, ele afirma “Ah! Era assim mesmo, a vida desse menino tinha sido assim, a vida tinha sido assim na ilha pobre do bairro, determinada pela necessidade crua no meio de uma família doente e ignorante, com seu sangue jovem fervendo, um apetite devorador pela vida [...]” (2005, p. 235). Os conflitos entre os colonizadores e colonizados na Argélia também aparecem neste romance, retratando uma relação regada pelo ódio e o preconceito; a divisão entre árabes e franceses/*pieds-noirs*, marcaria Camus profundamente. Ele ainda estava na Argélia quando o espírito nacionalista, que aterrorizaria o país, começava a criar raízes, respondendo, reciprocamente, com sangue e terror ao colonialismo francês. Aos dezessete anos entre a euforia por haver iniciado os estudos superiores em filosofia, o prazer em jogar futebol e a descoberta da paixão feminina, ele é vitimado pela tuberculose, uma redoma de aço se coloca entre ele e a vida, um coração premente bate no peito de um jovem que até então tinha *um apetite devorador pela vida*. Os hospitais e uma série de privações físicas seriam a nova rotina para quem, até então, só conhecia a liberdade. A miséria insiste em empurrar Albert Camus para um precipício que desemboca no desespero e, conseqüentemente, no niilismo, estes lhe impõem, visceralmente, uma experiência

angustiante, lhe proporcionando enxergar os primeiros sinais da complexidade da condição humana. Jacques – a personagem que revive a infância de Camus em seu romance autobiográfico – refletindo sobre seus anos de infância e juventude constata:

[...] mas existia também a parte sombria do ser, aquilo que se resolvia surdamente nele durante todos aqueles anos como essas águas profundas que ficam sob a terra, no fundo dos labirintos rochosos, que nunca veem a luz do dia e, no entanto, refletem uma luz surda, que não se sabe de onde vem, aspirada talvez do centro incandescente da terra por capilares pedregosos em direção ao ar negro desses antros subterrâneos, onde plantas viscosas e comprimidas ainda tiram seu alimento para viver ali, onde toda a vida parece impossível. (CAMUS, 2005, p. 236)

Sob a camada do aviltamento moral, comprimido dentro de si mesmo, carente de uma fé que o fizesse saltar para uma experiência transcendente, agarra-se somente ao fio frágil da esperança humana, mantém seus olhos vidrados neste interstício minúsculo que dá acesso a algo além da crosta do absurdo, e do outro lado, ele encontra o sol e o Mundo com sua estática indiferença. Às margens do mediterrâneo o sol ardia no céu, o mar acolhia, sem preconceito, em suas águas frias, árabes e franceses, pobres e ricos; o céu azul, imponente, postado sobre Argel; à noite o brilho das estrelas e da lua; nas encostas a primavera explodia em flores exalando um perfume sem igual. Portanto, se por um lado, na História, as coisas não iam bem, por outro, o mundo com toda sua indiferença dava a Camus a certeza *de que a história não é tudo*. Em maio de 1935 ele escreveu em seu diário, “Para as pessoas ricas, o céu, dado como acréscimo, parece um dom natural. Para as pessoas pobres, seu caráter de graça infinita lhe é restituído.” (CAMUS, 2014, p. 11). Em seu romance autobiográfico, Camus conta-nos como as condições de pobreza em que cresceu lhe proporcionaram, como único entretenimento de criança, a natureza, já que não lhe custava nada e era dado a ele em abundância. Camus e seus amigos corriam livremente sob o sol, pelas areias quentes das longas praias de Argel, “Reinavam absolutos sobre a vida e sobre o mar, e recebiam e usavam sem medidas aquilo que o mundo pode conceder de mais faustoso, como senhores seguros da sua riqueza insubstituível.” (CAMUS, 2005, p. 59). É um retorno à relação íntima entre o homem e o mundo. Em seus cadernos escritos entre 1935 e 1937, ele registra:

A vida é difícil de levar. Nem sempre é possível ajustar os atos à visão que se tem das coisas [...] mas um dia, a terra abre um sorriso primitivo e inocente. Então é como se lutas e vida fossem apagadas de uma só vez. Milhares de olhos contemplaram essa paisagem, e para mim ela é como o primeiro sorriso do mundo. Ela me leva para fora de mim no sentido

profundo da palavra. Ela me assegura que fora de meu amor tudo é inútil e que até meu amor, se ele não é inocente e sem objeto, não tem valor para mim. Ele me recusa uma personalidade e traz meu sofrimento sem repercussão. O mundo é belo e está aí. A grande verdade que ele pacientemente ensina é que a mente não é nada, nem mesmo o coração. E que a pedra que o sol esquenta ou o cipreste que o céu descoberto engrandece limita o único mundo no qual “ter razão” ganha um sentido: a natureza sem homens. Esse mundo me aniquila. Ele me leva ao limite. Ele me nega sem raiva. E eu, consentindo e vencido, me encaminho na direção de uma sabedoria em que tudo já está conquistado – se lágrimas me subissem aos olhos e se esse grande soluço de poesia que me preenche o coração me fizesse esquecer a verdade do mundo. (CAMUS, 2014, p. 65)

O Renascimento e sua filosofia, o Humanismo, retomaram o domínio do homem sobre a Natureza, ela deveria ser subjugada em benefício do homem, este controle se deu de maneira técnica, instrumental, nos laboratórios, sob o rigor de fórmulas e combinações diversas, potencializada pelo redimensionamento de um mundo antes invisível, agora gigante sob as lentes de um microscópio. A Natureza finalmente parece ter se rendido ao homem. No entanto, outra parcela do homem busca uma ligação vital com a Natureza, enraizada nos primórdios de uma ligação carbônica, que em milhares de anos transitou para um lugar metafísico da consciência, e que no século XX tendo a natureza sob seu poder, surpreende-se com uma redescoberta de uma parcela não dominada, cabendo ao homem metafísico lidar com a sombria indiferença de um universo à parte, ao qual ele pertence, mas que se vê longe, devido à distância imposta por um mundo superficial criado nos domínios da cultura. O mundo, e sua total indiferença, ensina a Camus o quanto é absurda toda a maquinaria que sustenta o homem social, leva-o ao ponto do equívoco da razão soberana, revela a ilusão da dependência entre natureza e homem, o mundo *o nega sem raiva, aniquila-o, leva-o ao seu limite*. Na obra *O avesso e o direito*, Camus declara: “Deixem, pois, aqueles que querem dar as costas ao mundo [...] neste momento, todo o meu reino é desse mundo.” (2003, p. 107). Esse apego ao mundo destoa de toda tradição cristã que espera o reino dos céus, fundada no que ensinou Jesus Cristo: o meu reino não é deste mundo.

Albert Camus adota um modo de enfrentar o absurdo da condição humana, e ele escreve em seus cadernos de 1935-37, era preciso “levar a lucidez ao êxtase.” (2014, p. 51). Na obra *O avesso e o direito* ele declara: “Agora, não desejo ser feliz, e sim apenas estar consciente.” (2003, p. 107, 108). Em 1942 ele constata que Sísifo por estar lúcido, consciente de sua tarefa absurda, deve ser visto e entendido como alguém feliz. Certamente a maturidade do pensamento de Camus fez-lhe concluir que estar feliz e estar consciente não são antônimos, mas sinônimos em uma mesma descoberta, e essa descoberta é sua filosofia de

vida para encarar o absurdo que se coloca entre o homem e o mundo. O romance *O estrangeiro*, que estudaremos a partir do capítulo dois, termina com o apaziguamento entre Meursault, condenado à morte, e o mundo, vivo e indiferente.

A coletânea de ensaios *O avesso e o direito*, publicada em 1937, é uma obra da juventude de Camus, ele tinha apenas 21 anos quando a escreveu. Essa obra é fundamental para compreender Albert Camus, pois ele mesmo afirma sobre ela: “Assim cada artista conserva dentro de si uma fonte única, que alimenta durante a vida o que ele é e o que diz [...] sei que minha fonte está em *O Avesso e o Direito* [...]” (CAMUS, 2003, p. 17). Temos presentes, já na obra de juventude, os temas fundamentais de sua criação literária, filosófica, enfim, intelectual: *absurdo e revolta*. Os ensaios que compõem *O avesso e o direito* (2003) descrevem, em alguns momentos, seres que não sabemos se são de papéis ou reais, em outros, vemos claramente que é sobre si mesmo que Camus está escrevendo. A beleza e a indiferença do mundo, o absurdo da condição humana, o amor, o sentimento de estrangeiro experimentado pelo viajante; a exigência da lucidez, postura fundamental para o que ele iria chamar de *revolta*. O estilo é outra característica impressionante desta obra da juventude do autor; o tom poético, a limpeza da prosa, léxico escolhido minuciosamente, traços que acompanhariam o autor por toda a vida. Sobre esta obra, Camus escreveu anos depois em um prefácio “[...] eu sei, com toda a certeza, que uma obra de homem nada mais é do que esse longo caminho para reencontrar, pelos desvios da arte, as duas ou três imagens simples e grandes, às quais o coração se abriu uma primeira vez.” (CAMUS, 2003, p. 35). Essas imagens, recebidas por um coração na alvorada da juventude, ganharam dimensões enormes dentro da obra de Camus, impedindo que o escritor se deixasse engolir por uma razão sistemática e fria, lembrando-o sempre da pureza do primeiro encontro com uma sabedoria ainda virgem, de maneira que essas imagens, mesmo nas mãos do Camus já maduro e sob as exigências do papel do intelectual, jamais foram contraditas, alcançaram, na verdade, um brilho mais reluzente, através do polir constante de um homem que tratou sempre de fazer do conhecimento esquemático, apenas um instrumento para redimensionar sua sabedoria da juventude.

A criação e a escrita literária foram outro modo de superar o salto no desespero e no niilismo. Vejamos algumas anotações feitas em seus cadernos. Ele escreve em janeiro 1936 “Só se pensa por imagens. Se você quiser ser filósofo, escreva romances.” (2014, p. 18); em maio, do mesmo ano, ele escreve “Eu preciso escrever do mesmo modo que preciso nadar, porque o meu corpo exige.” (*idem*. p. 35); em setembro 1937 ele escreve “É preciso viver e

criar” (*apud*, p. 59). O pensamento, para Camus, faz-se imagetivamente, de modo que é do prosaico para o conceptual que surge a filosofia. E veremos em sua obra que essas imagens se tornam conceitos, depois transitam para o mundo prosaico do romance, justificando, sua filosofia, no mundo criado. A escrita para ele é uma necessidade básica, Camus era um homem que amava nadar no mediterrâneo, e algumas de suas personagens também encontram um prazer terapêutico nesta prática; a escrita, do mesmo modo, é necessidade vital para o escritor franco-argelino. A imensa alegria em viver é tema recorrente nos cadernos de Camus; criar, uma palavra quase mítica, remete-nos a uma das necessidades mais básicas do homem, é seu modo de superar a pura realidade. A criação artística propicia-nos acesso a uma dimensão subjacente à camada inteiriça do real, até mesmo transcende os limites do alcance imagético previsível do nosso exercício de imaginação, sendo captada, muitas vezes, quase num estado de epifania artística. Neste mundo, construído em linguagem, Camus repensa o mundo físico, e encontrou uma maneira de se revoltar contra a realidade que o engolia. O escritor conclui: “As obras de arte nunca bastarão. A arte não é tudo para mim. Que ao menos ela seja um meio.” (*idem*, p. 12). Meio para quê? Para flertarmos com a beleza, ainda que por um ínfimo momento: “É que a beleza é insuportável. Ela nos angustia, eternidade de um minuto que nós gostaríamos, no entanto, de estender por todo o tempo.” (*idem*, p. 14). Contemplar o belo é também afirmar a miséria existente no mundo, não poder estender o tempo deste encontro, é relembrar o absurdo que está entre o homem e o mundo, e esta angústia de quando em quando pode ser aliviada através da beleza da criação, mesmo que ela não seja o bastante, coxeante diante da beleza natural, mas é revigorante ao homem de gosto, que entre uma imagem e outra encontra o consolo, na força do imaginário, para superar a dura realidade.

1.2 ONDE ESTÁ A GUERRA?

Em setembro de 1939 Adolf Hitler invade a Polônia. Este evento determina o início da Segunda Guerra Mundial, um fato histórico que também seria crucial na formação do pensamento de Albert Camus e de sua obra. Quando a guerra é anunciada, Camus escreve em seu caderno:

A guerra começou. Onde está a guerra? Fora das notícias em que se deve acreditar e dos anúncios que se deve ler, onde encontrar os sinais do absurdo evento? Ela não está nesse céu azul sobre o mar azul, nesses cantos estridentes de cigarras, nos ciprestes das colinas. Não é esse recente aumento de luz nas ruas de Argel. Todos se perguntavam onde estava a guerra – o que, nela, era ignóbil. E percebe-se que se sabe onde ela está, que ela está dentro de cada um [...] ela está aí, bem aí, e nós a procurávamos no céu azul e na indiferença do mundo. (CAMUS, 2014, p. 21, 25, 26)

É interessante o modo peculiar de Camus ver o início da guerra. Ele olha para o mundo, para o mar, o céu, mas não consegue perceber neste cenário os sinais da guerra, eles estão apenas nas notícias, anúncios e pavor dos homens: é um evento absurdo. A guerra está dentro do homem, é ele que promove o evento de sua própria aniquilação. Aparentemente é uma constatação simples, no entanto, mais uma vez Camus está inconformado com o divórcio entre o homem e o mundo; de um lado, as ações humanas, do outro, um mundo belo e indiferente. Milhões morrerão nesta guerra, barbáries nunca antes vistas acontecerão. Por quê? Camus tentará compreender isso futuramente em um ensaio intitulado *O homem revoltado* (2011), mas por agora só lhe resta o pasmo diante de tão grande discrepância entre homem e mundo. Ele continua escrevendo em seus cadernos suas impressões sobre a guerra. Em uma dessas anotações descobrimos o ressentimento por ter sido impedido de servir ao exército:

Eis por que tinha de tentar servir. E, se não me querem, é necessário também assumir a situação de um civil desprezado. Nos dois casos, meu julgamento pode continuar absoluto e meu desgosto sem reservas. Nos dois casos, estou no meio da guerra e tenho o direito de julgá-la. De julgá-la e de agir. (CAMUS, 2014, p. 28)

Ele não podia servir, pois era tuberculoso, mas desejava ardentemente, talvez porque seu pai havia sido morto lutando bravamente na guerra de 1914, um herói. Mas ele é fisicamente frágil demais para guerra. Entretanto, está decidido, “estou no meio da guerra e tenho o direito de julgá-la. De julgá-la e de agir”. Impedido de lutar nos campos de batalha, ele vai *julgar* a guerra e *agir* com aquilo em que é mais capaz: o intelecto.

Albert Camus estava às margens do círculo dos grandes intelectuais e artistas de seu tempo, até mesmo porque ainda vivia na Argélia. Ainda em seu país de origem, segundo Vicente Barreto (1971), ele participou do Partido Comunista – rompendo com ele logo depois

– dirigiu a Casa da Cultura de Argel e funda o *Théâtre du Travail*, trabalha no jornal *Alger Republicain*. A partir de 1940, por razões de censura, muda-se para França onde milita duramente, sendo um dos arautos da resistência francesa à invasão alemã, uma voz que se fez ouvir em todo o mundo, contra o absurdo da guerra, uma mente brilhante, pronta a refletir e debater sobre as ideologias em conflito, questionar e problematizar decisões políticas que norteavam uma das mais sangrentas guerras da História. Em 1942, torna-se uma celebridade com a publicação do romance *O estrangeiro* e o ensaio *O mito de Sísifo*.

1.3 O ROMANCE NO MUNDO MODERNO

O início do século XX comportava uma Europa em paz, burocratizada, rica e ainda mais promissora que a do século antecedente. O século XIX já anunciava o reino dos homens, como constatou Camus (2011), Deus foi destronado, morto, e o Homem colocado em seu lugar, o cartesianismo havia se consolidado no Ocidente. Não obstante, Eric Hobsbawm – em seu livro *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991* – define a primeira parte deste século XX como “[...] uma Era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial [...]” (1995, p. 15). A estrutura segura, que até então fundamentava a Europa, ruiu-se, quando em 28 de junho de 1914, em Sarajevo, assassinaram o arquiduque Francisco Ferdinando. Foi o estopim que aflorou ressentimentos recalçados pelos jovens estados europeus. A arte, evidentemente, sentiu essas mudanças, elevando, acima da poeira e dos escombros dos fatos, para o plano estético, o sentimento do homem diante deste mundo que acabara de desmoronar. Segundo Hobsbawm (*idem*), no capítulo intitulado “As artes 1914-45”, as artes de vanguardas, nas duas primeiras décadas, buscaram virar as costas à tradição, uma espécie de *protesto negativo*, um mergulho no inconsciente; um mundo obscuro em que não era possível uma arte sustentada pela prepotência da clareza. O historiador afirma que:

Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura. (HOBSBAWM, 1995, p. 178)

Talvez possamos afirmar que a Arte já estava a postos, por conseguir, através de sua sensibilidade, captar a crise que já se anunciava de um modo sintomático, prenhe de infortúnios catastróficos, contudo, que ainda não haviam se materializado em fatos. Essas escolas de vanguarda, renunciando ou confirmando a grande depressão ocidental, têm como característica comum a desrealização da realidade, e isso levado, com um árduo rigor, para o plano estético. É uma revolta, no mundo da arte, contra a castração da subjetividade, que havia sido feita sobre a justificativa de que o racionalismo levaria o homem a sua mais abrangente potencialidade.

Este desmoronamento na arte, no início do século, tem suas causas no redimensionamento do pensamento ocidental que já vinha ocorrendo desde o final da Idade Média quando o Ocidente transita, de uma visão teocêntrica do mundo para uma perspectiva antropocêntrica, confia à razão a função de direcionar-nos pelo caminho que nos levaria para uma humanidade idealizada, mas que no final do século XIX começa a questionar-se se o empreendimento teve os resultados esperados. A guerra que chafurdou toda a prepotência da razão ocidental, foi apenas o sintoma de uma série de acontecimentos anteriores que já adoeciam o pensamento, e as vanguardas são a estética de todo este desmoronamento¹.

Pontualmente, o que nos interessa, são os reflexos destes acontecimentos no gênero romanesco. O romance no início do século XX passa por mudanças profundas, dentre elas experimentos com a linguagem, tempo, espaço e perspectiva narrativa. Anatol Rosenfeld afirma que “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” (2009, p. 80). O crítico refere-se a eles colocando-os entre as duas primeiras décadas do século referido. Julio Cortázar, fazendo uma abordagem temporalmente mais extensa, define da seguinte maneira os romancistas do início do século:

É preciso pensar que, de 1910 a 1930, os romancistas cuja obra nos parece hoje viva e significativa são precisamente os que levam ao extremo, de uma ou outra maneira, esta tendência a conceder o primeiro plano a uma atmosfera ou a uma intenção manifestamente irracional. Joyce, Proust, Gide

¹ Nosso ponto de vista, sobre a constituição do homem moderno, baseia-se nas leituras de Francis Chaeffer em sua obra *A morte da razão* (1974); Franco Moretti, *O romance é concebível sem o mundo moderno?* (2009); George Lukács, *A teoria do romance* (2009); Albert Camus, *O homem revoltado* (2011), Marschall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade* (1990); Eric Hobsbawm, *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991* (2000). Anatol Rosenfeld, em seu ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, (2011). Por meio destas leituras – e outras em que o assunto é levantado direto ou indiretamente – nós fundamentamos este modo de ver o homem ocidental, do início do século XX, por acharmos fundamental entender que a estética de Albert Camus está profundamente enraizada nessa depressão, carregada de condicionamentos, vivida pela Europa após a Primeira Guerra Mundial.

[...] Kafka, William Faulkner [...] Virgínia Woolf. (CORTÁZAR, 2013, p. 73)

Ambos os críticos, respeitando o período que cada um deles aborda, peneiram dentre tantos escritores os mesmos nomes colossais da literatura moderna. Cortázar, no ensaio “A situação do romance”, presente na obra *Valise de cronópio* (2013), faz uma breve, porém riquíssima, discussão sobre o gênero romanesco. O ensaio traz uma reflexão carregada de suposições com caráter de teses, que nos dá, além das afirmações do autor, inúmeras possibilidades de reflexões. É importante frisar que o crítico argentino escreve este ensaio ainda contemporâneo a Camus, dado o modo como ele se refere ao escritor argelino e a Sartre, como escritores contemporâneos a si. Cortázar tem uma tese, e é a de que o romance historicamente foi incorporando em si a forma poética, a princípio – até o século XIX – apenas como ornamento na prosa. No século XX, entretanto, os romancistas fizeram da forma poética um canal mais direto rumo à coisa em si, dentro da prosa, pois até então, a poesia era o gênero literário que se remetia às essências – ideia também compartilhada por Sartre – a prosa, não obstante, é aquela que fala do homem e da realidade através de um escamotear intenso. Ao incorporar a forma poética, o romance apoderou-se de um meio que, além de todo o aparato estrutural que lhe permite lidar com a realidade, lhe permitiu ir diretamente para além do mundo fenomenal kantiano, para a coisa em si. Cortázar identifica os escritores Joyce, Proust, Gide, Kafka, William Faulkner, Virgínia Woolf, como criadores que incorporaram a *ação das formas*. Romancistas que fazem do *primeiro plano* de sua obra um apelo ao *irracional*, mas que na verdade, é um protesto frontal contra a racionalidade cartesiana. No *segundo plano* dessas obras é feito um mergulho à *essência* conquistada após esse amálgama dos gêneros.

Já Theodor Adorno (2003), em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, argumenta que a revolta de James Joyce contra a linguagem discursiva é uma reação do romance às perdas que sofreu para a reportagem e para a indústria cultural no que concerne ao objeto empírico. Ambos usam o relato para lidar com o real, mas o romance não pode emancipar-se totalmente como fez a pintura, que para diferenciar-se da fotografia, enveredou-se para o abstrato. O romance esbarra na sua ferramenta de trabalho, a linguagem. O escritor não pode prescindir da língua, porém, pode vazar a camada discursiva objetiva, e embrenhar-se nas camadas mais complexas da linguagem, o corolário disso, uma revolta no seio da língua que funciona, nesta mudança, como um espelho da realidade caótica. Entre Cortázar e Adorno só há uma cumplicidade: a revolta do romance contra o racionalismo na

linguagem. De acordo nisso, entram em desacordo em suas teses fundamentais. E nós tomamos partido do crítico argentino, pois nos parece que essa mudança na primeira camada do romance é, necessariamente, o alcance de uma busca do gênero romanesco pela subjetividade: dar conta desta realidade que vai além do mundo fenomenológico, profundamente racionalizado, e este processo é muito anterior ao que Adorno chama de indústria cultural. Os problemas que Adorno levanta em relação aos experimentos formais de Joyce, parecem-nos anacrônicos ao escritor irlandês. Principalmente se levarmos em consideração que as inovações formais em literatura são resultados de mudanças encadeadas, processuais. Em relação à *indústria cultural*, nos dias de Joyce, começava-se a esboçar o problema. As raízes dos experimentos estéticos de Joyce estão num lugar mais fundo, e o crítico argentino é mais contundente em sua hipótese.

O filósofo Marc Jimenez, na sua obra *O que é estética?* destaca o contexto em que nasce as mais reconhecidas tendências da filosofia estética no século XX:

As grandes filosofias que se constituem nos anos 30 e que ainda hoje têm influência na vida intelectual, traduzem bastante bem o clima cultural criado pelo nascimento da arte moderna e pela irrupção dos movimentos vanguardistas. As reflexões de pensadores como Georg Lukács, Martin Heidegger, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Theodor Adorno desenvolvem-se no seio de um contexto histórico particularmente traumatizante logo após a Primeira Guerra Mundial: Revolução soviética, instauração de um partido marxista-leninista, a subida do fascismo na Europa, revoltas operárias e movimentos sociais, consequências das dificuldades econômicas e do aumento do desemprego, etc. (JIMENEZ, 1999, p. 305)

No primeiro plano os artistas corporificam o trauma dos novos tempos, são a sensibilidade primeira da crise, no segundo plano, surgem os nomes ajuntados por Jimenez, os filósofos e suas estéticas, os teóricos e suas teorias da arte, uns mais distantes, temporalmente, das vanguardas, outros mais próximos, mas o que é válido ressaltar é o frenesi histórico em que artistas e estetas produzem uma intensa teia de obras que traduzem a depressão de uma civilização em decadência. Dentre os nomes citados por Jimenez um nos interessa mais de perto.

Georg Lukács foi um filósofo que escreveu uma das mais importantes obras sobre a estética do romance – *A teoria do romance*, escrita entre 1914 e 1915. Porém não é uma obra que aborda o romance daquele momento, ela não é simplesmente uma teoria de um conjunto

contingencial de romances, mas sim, a elaboração de uma estética do gênero, mais especificamente, a compreensão do estado de sintetização, no gênero romanesco, da ruptura entre o homem e a totalidade perdida, de certo modo, com o mundo; a imersão na subjetividade, que se faz desde um *Dom Quixote* que *a priori* conjectura um mundo, mas que quando choca-se com a realidade sofre o baque da incompatibilidade entre o mundo idealizado e mundo real, chegando, no Romantismo – e Lukács elege Tolstói como seu último grande representante – na subjetividade concreta, na qual o mundo interior já não é apenas *a priori*, ele é um *a posteriori* não realizado no mundo real, mas que, também, quando confrontado com a realidade, dá provas do profundo antagonismo entre o homem e o mundo. Lukács argumenta que: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (2009, p. 55). O mundo absoluto da epopeia, em que o herói e o mundo eram um só, não é mais possível, o herói é demoníaco/problemático, já não há mais um destino coletivo, há miríades de destinos. O romance, em cada momento *histórico-filosófico*, tenta dar forma a esta crise entre homem e mundo, buscando incansavelmente a totalidade.

A estética romanesca de Lukács é um posicionamento filosófico diante de momentos-chaves que vem configurando o homem moderno, a *forma* é a ética romanesca que tenta alcançar o absoluto perdido do mundo épico. O lugar *ético formal* é a tentativa de submeter essa relatividade generalizada do mundo moderno à *forma*; Lukács chama essa complexidade romanesca, forças éticas e estéticas, de virilidade: “O romance é a forma da virilidade madura [...]” (2009, p. 71). O teórico termina sua obra esboçando suposições sobre Dostoiévski, a serem confirmadas em uma análise formal de sua obra, sugerindo que em Tolstói fecha-se o romantismo europeu, configurando-se “Somente nas obras de Dostoiévski esse novo mundo, longe de toda a luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada.” (LUKÁCS, 2009, p. 160). É o mais próximo que Lukács chega do século XX.

No que diz respeito ao romance de seu tempo, o teórico refere-se em um tom de pessimismo: “[...] a mais recente literatura não revela nenhuma possibilidade essencialmente criativa, plasmadora de novos tipos [...]” (2009, p.159). Neste trecho, o teórico já aponta sua incompatibilidade com as correntes literárias de seu tempo. Marc Jimenez (1999) afirma sobre Georg Lukács, que ele depreciou as escolas vanguardistas, como a expressionista, dadaísta e

surrealista; também resistiu, na pintura, a Picasso, na música a Arnold Schonberg e ao dodecafonismo; criticou duramente James Joyce e Kafka². Para Jimenez:

Lukács não admitiu a ideia de que os experimentos formais possam ter o mesmo sentido de seu combate e visam elas também a denunciar e criticar, através de outros meios não “miméticos”, o “desamparo”, isto é, a sorte do homem moderno, “atirado” num mundo desencantado e desumanizado. (JIMEZEZ, 1999, p. 317, 318)

É possível constatar essa descrença de Lukács com a arte das primeiras décadas do século XX já na leitura de *A teoria do romance* (2009), como mencionamos acima, mas o levantamento, feito por Jimenez (1999), em toda sua obra e pensamento nos dá uma compreensão maior do tamanho deste desgosto do filósofo húngaro. É preciso compreender Lukács dentro de sua estética, para que não tenhamos um pré-conceito sobre seu modo pessimista com relação às vanguardas. Para Lukács, a função da obra de arte é justamente a de dar forma à anarquia estabelecida no mundo, reestabelecendo o ponto de encontro entre o homem e a totalidade. A arte modernista constata justamente a ruptura, o profundo foço entre o homem e o sentido. Como exemplo, podemos citar Kafka, pois lendo sua obra, nós ficamos diante da pura reificação, não encontramos uma ponta de esperança, apenas contemplamos o homem sendo engolido por uma maquinaria burocratizada, fechando todas as portas que possa dar acesso ao escape. A estética de Lukács concebe o gênero romanesco de maneira inversa, pois segundo ela, o romance, até então, havia sido a tentativa de acesso à totalidade. Por isso há essa ruptura entre o pensamento de Lukács e as artes de vanguarda, pois enquanto o artista, sensibilidade primeira, constata o grande abismo entre o homem e o sentido, o esteta exige que se construa uma ponte que ligue o homem à totalidade.

Contrariamente ao que se pode pensar, a estética de Lukács não é inviável para o romance do século XX, pois, como já mencionamos, sua teoria é sobre o gênero romanesco, e com tal envergadura, ela alcança o período que Cortázar, Rosenfeld e Adorno denominam como transitivo na estética romanesca, pois certamente o momento *histórico-filosófico*, após a guerra de 1914 alterou-se. Se Miguel de Cervantes e Tolstói, nas palavras de Lukács, fizeram de suas obras o reflexo estético de seu tempo, os romancistas do pós-guerra não ficaram aquém desta transposição de uma nova realidade para o plano do mundo ficcional no romance. E nisso achamos fundamental Georg Lukács, para estudarmos Albert Camus, pois

² Sobre Kafka, Jimenez (1999) coloca em relevo que Lukács admitiu ter sido muito severo com o escritor de Praga.

ainda que o teórico tenha deixado em aberto, com leves suposições, seu próprio tempo, não se pode negar que sua teoria do romance contempla problemas ainda pulsantes na prosa de Camus: o herói problemático, o indivíduo reificado, a subjetividade diante de um mundo relativo; o avatar do artista, transmutando sua ética em forma, e ao mesmo tempo tendo que lidar com uma ética externa que lhe impõe a necessidade de apaziguar tal conflito na própria forma; a profunda indiferença entre mundo e homem. Essas, como veremos, também são questões basilares na estética de Camus.

1.4 O ROMANCE FRANCÊS ENTRE GUERRAS

Anatol Rosenfeld tem como hipótese básica de seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” que: “[...] em cada fase histórica exista certo *zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais.” (2009, p. 75). O panorama estético do romance, no início do século XX – e que influenciaria a posteridade romanesca – é essa crise com a tradição, o homem pasmo diante de um mundo absurdo e, em consequência, a perspectiva antropocêntrica relativizada, nascendo então uma infinidade de contingências. Mas, as manifestações culturais dessa depressão estavam sujeitas às *variações nacionais*. A França, naturalmente, sentiu e manifestou a seu modo este momento.

Os historiadores da literatura francesa Robert G. Escarpit (s/d) e Henri Clouard (1969), ambos, ao escreverem sobre sua literatura no século XX, têm o cuidado de relatar a peculiaridade literária francesa *entre* as duas guerras mundiais. Ao fazerem isso estão se mostrando conscientes do *zeitgeist* que marcou as manifestações culturais neste período. O mundo foi alterado entre as duas guerras, e não poderia ser representado, pela arte, tal como era antes delas. Não há um consenso, entre Escarpit e Clouard, em como denominar os processos estéticos dentro deste período, mas de modo geral eles salientam o Surrealismo, a literatura pura (arte pela arte) e a literatura de ação³. Escarpit, não obstante, ressalta que neste

³ Em relação a Marcel Proust – baluarte da literatura francesa no século XX, para maioria da crítica – Henri Clouard entende-o como [...] um homem y um escritor de antes del cataclismo.” (Um homem e um escritor anterior ao cataclismo.) (1969, p. 364, *tradução nossa*). Por cataclismo ele refere-se ao período entre guerras. Segundo ele, ainda que Proust tenha escrito parte de sua obra após 1914, toda sua formação e concepção de mundo corresponde a um tempo anterior. Já Robert G. Escarpit compreende Proust dentro do período entre guerras. No nosso entender nenhum dos historiadores estão errados, pois a própria crítica, da qual nos valem até aqui para falar deste período, inclui Proust neste momento de transição do homem moderno, a diferença é

momento da literatura francesa há um problema fundamental: “El problema fundamental de la literatura de posguerra es más filosófico que literario: es el de la relación del “yo” y del mundo, o dicho em términos políticos, de la relación entre el individuo y la sociedad. (s/d, p. 132)⁴. É neste problema que a estética de Albert Camus está fundamentada. Mas atenhamo-nos ainda a dois escritores que estão desenvolvendo essa estética, e que serão fundamentais na formação de Camus, a ponto de seus nomes serem recorrentes em seus cadernos, escritos entre 1935 e 1942; estes escritores são André Gide e André Malraux.

1.4.1 SOB A INFLUÊNCIA DE GIDE E MALRAUX

Camus foi um escritor ligado à tradição clássica da literatura francesa e aos grandes escritores, de modo geral, no Ocidente. Fazia questão de declarar isso, em seus ensaios filosóficos e em seus cadernos. Em um prefácio tardio, de 1958, à coletânea de ensaios *O avesso e o direito*, de 1937, Camus escreve o seguinte:

Em primeiro lugar porque, é preciso repeti-lo, há em mim resistências artísticas, tal como em outros há resistências morais ou religiosas. A proibição, a ideia do isso não se faz, que me é bastante estranha, na qualidade de filho de uma livre natureza, está presente em mim como escravo, e escravo admirador de uma tradição artística rigorosa. (CAMUS, 2003, p. 32)

Neste trecho Camus está justificando porque não permitiu, durante tanto tempo, a reedição desta coletânea de ensaios. Sobre o conteúdo, ele afirma que nada havia mudado nele, porém há *resistências artísticas*, seu impasse sempre foi em respeito à forma, segundo ele, devido a sua juventude de outrora, extrapolara a justa medida entre forma e conteúdo. Mas há algo norteador neste fragmento, em relação à formação literária de Camus: *escravo admirador de uma tradição artística rigorosa*. Sua natureza, alicerçada na liberdade, dá a ele

que ela não está presa a datas, ela atem-se a uma abordagem que extrapola o tempo cronológico, debate em uma dimensão subjetiva na qual a concepção de mundo transita de uma perspectiva a outra sem, contudo, poder ser demarcada no lugar estanque das datas. O homem subjetivo e o homem histórico são os mesmos, a diferença é de proporção.

⁴ O problema fundamental da literatura do pós-guerra é mais filosófico do que literário: a relação do "eu" e o mundo, ou dito em termos políticos, a relação entre o indivíduo e a sociedade. (*Tradução nossa*)

a audácia de rebelar-se contra escolas ou tendências autoritárias, porém, há uma tradição a qual ele respeita e admira, e também segue, devido ao rigor destes artistas clássicos. É isso que precisamos salientar em Camus, sua estética é a de um fiel admirador da literatura clássica, mas não podemos esquecer sua *qualidade de filho de uma livre natureza*, que foi crucial para que ele não se fechasse no círculo restrito das formas dadas.

Dentro dessa tradição, pontualmente a francesa, vamos ressaltar dois escritores que, mesmo contemporâneos a Camus, já eram parte da tradição literária francesa, exercendo grande influência sobre o escritor franco-argelino. Estes escritores são Gide e Malraux.

De Gide nos parece, particularmente, que Camus herdou a pureza da prosa, o modo clássico de escrever, uma linguagem cuja estrutura converge sempre para clareza. Mas já está presente em Gide – como destaca Escarpit e Clouard (*idem*) – o conflito do “eu” com a sociedade e o mundo; os historiadores realçam o mundo conflituoso de Gide, suas angústias com uma formação puritana, o homossexualismo e a moral decorrente deste conflito. Michel Winock, em *O século dos intelectuais* (2000), acrescenta a isso, a profunda sensibilidade de Gide para com os problemas políticos de seu tempo, principalmente em relação ao colonialismo, algo que também seria caro a Camus. *Os moedeiros falsos* (1985), um romance que Gide escreveu entre 1925-26, fundamenta-se no drama de uma personagem/escritor que tenta escrever um romance. O que chama a atenção é a inadequação das personagens ao mundo que as circundam, sentem-se mal vestidas interiormente, em conflito com a realidade, mas essa inquietude, em Gide, ainda está mais voltada a um plano sociológico e transcendental. A Moral parece-nos ser o diapasão da obra, quase um puritanismo, conscientemente criticado e, inconscientemente, defendido. Do ponto de vista da técnica, podemos afirmar que é um romance experimental. O enredo é a narrativa de um escritor que está em processo de pesquisa e escrita de um romance – que por sinal tem por título o mesmo que Gide daria ao romance (*Os moedeiros falsos*) – nisso podemos acompanhar o processo de escrita de um romance, os percalços de um escritor, o trabalho árduo do romancista, criterioso, atento aos detalhes mais escorregadios. Edouard, personagem central – que está tentando escrever um romance – tem como problema crucial em seu projeto, a tentativa de submeter a realidade à forma, quer colocar o real em toda sua dinâmica e pujança dentro de um estilo: constitui-se sua grande dificuldade e, por consequência, malogro. Quando Edouard é questionado, se como romancista não desejava afastar-se da realidade, ele responde: “Meu romancista quererá se afastar, mas eu o trarei de volta todo o tempo. Para dizer a verdade, este será o tema: a luta entre os fatos propostos pela realidade e a realidade ideal.” (GIDE, 1985, p.

175). Edouard não consegue escrever seu romance, seu dano é o ganho de Gide, pois seu fracasso serve como afirmação da estética de Gide, na qual o real passa pela bigorna do ideal, e a duras marteladas ganha forma e transcende a realidade contemplada.

Um romancista com tal consciência atraiu muito a Camus, lendo os dois notamos o fulgor moral que os acompanham, ainda que para nós, em Camus, esteja em um plano mais universal, na dimensão da própria ética. O modo clássico de escrever também une os dois escritores, usam de um estilo sedutor na escrita, que captura-nos nas primeiras linhas. O experimento técnico no romance, projetando o escritor dentro do ambiente de criação, na própria narrativa, também acompanharia Camus, e ele usa este recurso no romance *A peste*, fazendo do processo de escrita de uma crônica, no interior do romance, um experimento no gênero romanesco.

Em relação a Malraux, Camus se aproxima pela visão de mundo. André Maurois, contemporâneo dos dois escritores, escreve em sua obra *De Proust a Camus* que “Tem-se feito muito barulho em nosso tempo em torno do absurdo do mundo. A maior parte das obras de Camus é consagrada ao “homem absurdo” [...] na verdade, isto não é ideia nova.” (MAUROIS, 1966, 327). A última parte da citação é que mais nos interessa, pois nela o crítico está apontando uma das fontes do pensamento de Camus. Malraux é quem começa problematizar o absurdo, a novidade em Camus é a tentativa de elaborar um pensamento formal sobre ele. A influência do escritor francês sobre o escritor franco-argelino é muito grande, isso também é afirmado por Ronald Aronson na obra *Camus e Sartre* (2007) e por Michel Winock (2000).⁵ A filosofia de vida é o ponto de encontro entre eles, porém não é um sistema filosófico, mas um modo, quase intuitivo, de compreender o mundo. Henri Clouard afirma que as novelas de Malraux “Inauguraron una línea en la novela moderna que busca el medio de resistir al destino en la pendiente de la nada.” (1969, p. 370)⁶. Robert Escarpit afirma que “La preocupación esencial de Malraux es la de encontrar una definición de la

⁵ Winock chega a descrever o modo como Camus fica deslumbrado diante de um Malraux, recém-chegado da batalha, em uniforme de coronel da Divisão da Alsácia-Lorena: “[...] aparece em uma foto, muito esbelto, de boina militar e cigarro na boca, diante de um Camus, magro, em mangas de camisa, que o olha cheio de admiração.” (2000, p. 529). Admiração. Essa é a palavra que descreve a relação do escritor franco-argelino com o escritor de *A condição humana*. Soma-se também o fato de ter sido Malraux quem negociou a publicação de *O estrangeiro* – por consequência toda sua obra – na editora *Gallimard*. Camus também desejava ardentemente ser o tipo de escritor que lutasse nas frentes de guerra, não foi possível. Malraux era este escritor. Segundo Escarpit, ele “[...] empezó por ser un combatiente y tomó parte em todas las luchas revolucionarias de Europa entre las dos guerras [...]” (Começou por ser um combatente e tomou parte em todas as lutas revolucionárias da Europa entre as duas guerras) (*tradução nossa*) ((S/d. p. 144). Malraux vivia intensamente as ações dos seus heróis. Tudo isso também exerce forte influência sobre Camus.

⁶ Inauguraram uma linha na novela moderna que busca meios de resistir ao destino pendente ao nada. (*tradução nossa*)

“condición humana”, del hombre, frente a la muerte y al dolor.” (S/d, p. 144)⁷. Ambos referem-se a um mesmo problema na obra de Malraux: o absurdo. Pois, dizer que o homem busca resistir a um destino que desemboca no nada e dizer que o homem está fadado à morte e a dor, são duas interpretações sinônimas.

A condição humana (2009) – um romance que para Clouard (1969) poderia ser o título de toda a obra de Malraux – é uma narrativa fundada na inquirição humana pelo sentido. É um romance de linguagem densa – diferente de Gide – cujo principal efeito sobre o leitor é a *angústia*; essa palavra aparece constantemente no romance, assim como a palavra *absurdo*. A linguagem tende sempre para o sombrio e abjeto; feita à medida do descritivo cru, sob a perspectiva de um narrador, que se por um lado não podemos julgar indiferente, por outro, podemos julgá-lo refratário àquilo que conta. O fluxo da narrativa está concentrado em um grupo que quer fazer a revolução chinesa. Questões como economia globalizada, capitalismo e socialismo, colonialismo etc... são abordados no romance, não obstante, o cerne da narrativa está na condição humana destes revolucionários que precisam usar do assassinato, do terrorismo suicida, sabendo que poderão enfrentar a morte sob tortura. Segundo Lucien Goldmann, no livro *A sociologia do romance*, a condição humana, na obra de Malraux “[...] é a aspiração à dignidade e à significação.” (1990, p. 149). Por que a China precisava de uma revolução? Em que se fundamenta a ideologia dos líderes revolucionários no romance? Eles querem que a vida de um camponês e de um operário que trabalham à exaustão tenha sentido; que a mulher, cuja mãe lamenta por ter falhado na tentativa de suicídio, para não ter que casar-se e ter sua dignidade negada, em uma cultura em que a mulher é rebaixada à condição de objeto, possa encontrar um lugar na luz do sol da dignidade. Mas até mesmo os líderes revolucionários e terroristas buscam o sentido e a dignidade; lutam pelo povo, mas vivem seu próprio conflito existencial, caminham entre a esperança e a fatalidade.

O Sociólogo Lucien Goldmann estuda a obra de Malraux, tendo como ponto de partida a teoria de George Lukacs, especificamente no que tange ao *herói problemático*. Contudo, acertadamente, Goldmann nota o caráter coletivo do romance *A condição humana*, pois não há uma personagem protagonista, este papel cabe ao coletivo, de modo que a narrativa conta-nos o drama de uma coletividade diante de uma realidade caótica e absurda. Isso seria um tema central para Camus, em sua obra *A peste*; pois ele transita do individualismo do romance *O estrangeiro*, para o coletivismo da cidade de Oran. Julio Cortázar, sobre Camus e Malraux, afirma que a obra dos dois escritores: “[...] não dá nada por

⁷ A preocupação essencial de Malraux é encontrar uma definição da “condição humana”, do homem, frente a morte e a dor. (*tradução nossa*)

ser resolvido, senão que é o próprio problema mostrando-se e debatendo-se.” (2013, p. 77). São romancistas cuja obra sintetiza-se em um ponto de interrogação, sucedido por reticências que nos colocam entre hipóteses abertas, irreverentes diante de um ponto final. Um leitor de Camus, ao ler Malraux, nota que é inevitável não constatar que há uma cumplicidade filosófica. O absurdo é o elo entre os dois escritores, Malraux constata-o, cria um universo literário onde suas personagens sentem, em profunda angústia, a solidão humana em meio aos escombros de um mundo desmoronado, descobrem na fraternidade um ponto de partida para vencer o absurdo. Albert Camus, como veremos, esboçará uma filosofia para escapar a este impasse da condição humana.⁸

1.4.2 ENTRE A LITERATURA PURA E A LITERATURA ENGAJADA

É importante ressaltarmos que a literatura francesa foi passível à tensão ideológica que se impõe principalmente após a revolução russa de 1917. Isso se intensificaria, politicamente, após o fim da Segunda Guerra, culminando na Guerra Fria, contudo, os intelectuais e artistas já vinham, paulatinamente, alinhando, militantemente, seus pensamentos e artes à determinada ideologia. Doravante, 1930, questões ideológicas gerariam conflitos que chegariam a alto nível de estresse no centro da literatura.

Michel Winock (2000) acompanha minuciosamente os desdobramentos das guerras ideológicas no meio da intelectualidade francesa, demonstrando como o Nazismo e o Fascismo dividiram os meios intelectuais, ora encontrando neles opositores ferrenhos, ora defensores fieis de suas ideias. Nas linhas ideológicas mais duras no campo do debate – Comunismo e Capitalismo – Winock destaca os conflitos teóricos dentro do próprio Partido Comunista; os marxistas reclamantes diretos das teorias de Marx, opunham-se ao comunismo soviético (Marxismo-leninismo); do outro lado estava o Capitalismo, inimigo comum das duas correntes marxistas. A arte ficou submetida a este conflito, elástica nessa briga de forças, servindo a todos os pensamentos e propósitos.

Outro fator relevante para fortalecer a oposição, dentro do campo artístico, entre uma arte que ficaria conhecida como arte de compromisso, e uma arte que privilegiava mais os

⁸ Albert Camus também sofreu grande influência de Dostoievski e Kafka, sobre o primeiro ele dedica extensa análise de sua obra no ensaio *O homem revoltado* (2011), em relação ao segundo ele também faz um estudo sobre sua obra no ensaio *O mito de Sísifo* (2010). Para além disso, cremos que a influência dá-se, em relação ao escritor russo, no plano da crise metafísica, e a respeito do escritor de Praga, no que tange à reificação. Aludimos apenas a Gide e a Malraux por estarmos focados em um perfil estético que vinha se esboçando na França.

parâmetros estéticos, é o fortalecimento da figura do artista intelectual. Talvez o artista nunca tenha sido tão consciente do seu papel, enquanto intelectual, quanto nessa primeira metade do século XX. Wichel Winock (2000) supõe que isso teve início quando Zola, em seu artigo *J'accuse*, toma partido no caso Dreyfus – de 1897 –, impondo-se, de maneira inaugural, para um artista, como uma voz significativa para interferir em questões políticas. Pierre Bourdieu (1996) tentando entender como funciona a estrutura geral do universo artístico, também não se omite em relação ao surgimento do artista intelectual dentro da arte. Um dos subtítulos de sua obra *As regras da arte*, é justamente “A invenção do intelectual”, e ele, assim como Winock, retrocede ao caso Dreyfus, e elege Zola como o inaugurador deste papel político do artista, que devido ao *status* que o precede, ganha voz em questões que, até então, não eram de sua alçada. Pode surgir uma pergunta: mas o que tem a ver o surgimento do intelectual com a arte? Winock (2000) acompanha os intelectuais, desde seu nascimento em Zola, até Sartre e seus contemporâneos, e através de uma obra que se propõe a estudar os intelectuais, é relevantemente expressivo que a maioria destes intelectuais, abordados por ele, num período de quase cem anos, sejam artistas. Notamos em sua análise, que os grandes nomes da literatura francesa, neste período, foram declaradamente artistas engajados nas mais diversas questões políticas. Não queremos dizer que isso nunca havia acontecido, apenas estamos em concordância com Winock e Bourdieu de que até então não era um papel assumido pelo artista. Em que isso é pertinente ao estudar a literatura de Albert Camus? É apropriado pelo fato de Camus ser, juntamente com Sartre, um dos maiores representantes deste papel – artista/intelectual – nas décadas de 1940-50.

A literatura, no centro desta tensão, consciente, de um lado se torna catequizadora, panfletária, um realismo pitoresco para corresponder à determinada ideologia; por outro lado ela privilegia a forma, alegando não poder ficar à mercê da realidade concreta, de certo modo, ainda atendendo a um ideal burguês. Robert G. Escarpit escreve em 1948 – contemporaneamente a Camus:

Como ya lo hemos indicado, la tendencia hacia la literatura pura y la tendencia hacia la literatura de acción son las dos corrientes contradictorias de nuestro tiempo, y no es raro encontrar esta contradicción en un mismo autor [...] lo que sí subsiste como rasgo permanente de la literatura francesa contemporánea es una producción continua de obras “comprometidas” que se niegan a ignorar las grandes luchas políticas y sociales de nuestro tiempo. (p. 152) (ESCARPIT, 1956, p. 149).⁹

⁹ Como já havemos indicado, a tendência por a literatura pura e a tendência por a literatura de ação são as duas correntes contraditórias de nosso tempo, e não é raro encontrar esta contradição em um mesmo autor [...] o que

É através de trilhos paralelos que a literatura se sustenta neste período. Se algum dia houve ou haverá a possibilidade de deslizar sobre um monotrilho, não sabemos, porém podemos afirmar, através do que nos escreve Escarpit e outros que veremos, que a causa de tão grave inflamação entre literatura pura e a literatura de ação, indubitavelmente, se deve ao contexto absurdo e conflitivo em que ela é escrita. Uma Europa palco das maiores lutas políticas e sociais de todos os tempos. A estética que vigorou com mais intensidade, mais precisamente a partir da década de 1940 na França, foi a do engajamento, a literatura *comprometida*. Não queremos afirmar aqui que seja uma característica literária específica deste momento, todavia, até então não se havia elaborado uma filosofia estética para o engajamento, até então era parte da literatura, mas não um padrão elaborado e imposto como “escola” literária. Michel Winock (2000) e Ronald Aronson – em sua obra *Camus e Sartre: o polêmico fim de uma amizade pós-guerra* (2007) –, destacam também o embate entre essas duas correntes literárias: *literatura pura e literatura engajada*.

Julio Cortázar, fazendo uma leitura com critérios mais estéticos deste mesmo período, destaca que:

Dir-se-ia que o romance, nos primeiros trinta anos do século, desenvolveu e lançou a fundo o que poderíamos denominar *a ação das formas*; seus êxitos máximos foram formais, deram como resultado a extensão, liberdade e riqueza quase infinitas da linguagem [...] mas o romance que continua, e cuja subida à cena ocorreu a partir de 1930, se propõe exatamente o contrário; integra e corporifica as *formas da ação* [...] a plataforma de lançamento destes romancistas está no desejo visível de estabelecer contato direto com a problemática atual do homem num plano de fatos, de participação e vida imediata. (CORTÁZAR, 2013, p. 75)

O trocadilho de Cortázar é muito significativo. Colocando em relevo a forma, faço dela uma ação que pronuncia neste plano puramente estrutural meu descontentamento com um mundo racionalizado ao extremo, no qual uma realidade suprafísica, ao ser suplantada por uma realidade restritamente física, vai se imbuindo inconscientemente de uma planificação do real, privando, paulatinamente, o homem de uma visão que ultrapasse a fachada concreta da realidade. *A ação das formas* eleva o homem acima dessa realidade glacial. Mas como em tudo, corremos o risco do extremo, e quando a literatura caminha para uma *literalidade* sem

subsiste como traço permanente da literatura francesa contemporânea é uma produção contínua de obras "comprometidas" que se negam a ignorar as grandes lutas políticas e sociais do nosso tempo. (*tradução nossa*)

limites, salto para o niilismo do devaneio sem volta, ela pode perder o contato vital com o próprio homem. É este extremo que os escritores, dos anos trinta em diante, combateram. A ação passa a corporificar a forma, como se com isso a linguagem estivesse sendo puxada novamente para o chão da história, aquecendo-se no calor de um mundo imediato. Se em um primeiro momento a forma deixa de ser puro estilo passivo, para ser o próprio agente ativo da narrativa, neste segundo momento a ação ganha relevo, não obstante, não faz isso em detrimento da forma, pelo contrário, é através da própria forma que a ação se justifica, mas a linguagem ganha um caráter mais racional outra vez.

Nas palavras de Cortázar “O que importa é mostrar mais uma vez que no romance não há *fundo e forma*; o fundo da forma, é a forma.” (2013, p. 74). Ação e forma, o diluir de uma em outra, como já mencionamos, Escarpit observou que “[...] y no es raro encontrar esta contradicción en un mismo autor.” (1956, p. 149)¹⁰. Em teoria literária é comum dizer que não se separa conteúdo e forma, isso não era tão simples para o escritor que cria em situações extremas, nas quais a História exige do artista honestidade com seu tempo. Essa exigência, nos dias de Camus, se tornou uma ética.

Jean Paul Sartre, arauto dessa exigência, o grande teórico da *literatura engajada*, reclamou sua geração para incorporar a *ação*, a *práxis*, a vida imediata, em outras palavras, a História. Ronald Aronson (2007) – biógrafo de Sartre – conta-nos o modo como Sartre lutou incansavelmente contra sua própria origem; ele era burguês de berço, uma personalidade mais voltada para introspecção do que para ação. Rigoroso e genial na vida acadêmica, dono de uma inteligência privilegiada, sistemática, cortante, vigorosa no rigor teórico, capaz de penetrar nos mais complexos sistemas filosóficos. Não obstante, tímido demais para ação, mais íntimo de uma biblioteca que da experiência vivida. Para Aronson o que mais mostra o desengajamento de Sartre entre 1933-34 é o fato dele estar na Alemanha lendo Husserl, e Heidegger – este já chanceler do nazismo, prenunciando a catástrofe que se seguiria. Enquanto isso, intelectuais alemães fugiam para França e outros países, por estarem inconformados com a política hitleriana, ou por causa da perseguição. A Europa estava prestes a sucumbir no desastre, Sartre estava meditando dentro da acústica surda de seu próprio mundo. Segundo o biógrafo, o despertar de Sartre se deu ao conhecer um jovem que era seu oposto: Albert Camus. Quando eles se conheceram em 1943, o filósofo francês estava procurando uma maneira de transitar do mundo teórico para o mundo da ação. Camus, pelo contrário, havia nascido em um mundo de ação, desde a Argélia já estava engajado

¹⁰ E não é raro encontrar esta contradição em um mesmo autor. (*Tradução nossa*)

politicamente. E é este franco-argelino que introduz o teórico do engajamento na ação. A partir de então eles se tornam grandes amigos, e mesmo após o rompimento da amizade em 1951, eles continuariam, segundo Aronson (2007), pensando intimamente um no outro, a ponto de Sartre declarar que não conseguia ler um jornal sem imaginar o que Camus pensaria daquela notícia. Mas o que de fato nos interessa é este início vacilante de Sartre, e acreditamos que, justamente por ser burguês de origem, ter vivido tanto tempo em um mundo que era apenas um amontoado de teorias, por isso Sartre se torna, posteriormente, um homem de ações extremas. Quando levanta a bandeira do engajamento, o faz quase enraivecido, chega ao extremo de defender a violência, o sangue como justificativa do homem do devir.

Pierre Bourdieu (1996) entende que o engajamento de Sartre corresponde a seu desejo de abarcar a figura do *intelectual total*, já que desde Zola essa se tornara uma característica fundamental do intelectual. De todo modo, é possível perceber que Sartre fazia do engajamento uma prótese para suprir uma carência natural que tinha: ser um homem de ação.

Sua filosofia – Existencialismo – transita do sistema filosófico para *práxis*; sobre a literatura – que é nosso foco – ele faz o que melhor sabe, sistematiza uma estética, vigorosa nos argumentos, atraente no estilo, porém contraditória a um dos fundamentos de sua filosofia: a liberdade. Sua estética é a do engajamento incondicional. E ela está fundamentada em sua obra *Que é a Literatura?* (2004). Além de contar com a revista, da qual era o principal idealizador, *Les Temps modernes*, que segundo Aronson (2007), tornara-se a revista mais lida da França; Sartre era o mais popular dos intelectuais, na verdade uma celebridade daqueles dias. Juntando o rigor de tal inteligência, os aparelhos dos quais dispunha, e a fama que o embalava, a estética de Sartre tornou-se um veredito para os escritores. “Ele rejeitou a noção de “arte pela arte” como uma forma de irresponsabilidade; colocou, de forma decidida, as pessoas, em especial os escritores, no mundo histórico deles; e então evocou uma literatura engajada.” (ARONSON, 2007, p. 98). Entretanto, essa estética de Sartre não é uma consequência natural de um sistema filosófico como foi a de Kant, Schopenhauer ou Hegel, ela é uma exigência ética, transformada em imperativo moral, uma lei, poderíamos pontuar, dado o modo como Sartre a pregou e exigiu.

Então o filósofo da liberdade engaiola o escritor. Sartre faz duras advertências aos escritores de seu tempo, fazendo do engajamento uma exigência, de maneira que o escritor que não se engajasse era condenado às margens do círculo literário de seu tempo. Sartre diz ser fundamental perguntar ao prosador: “[...] com que finalidade você escreve? Em que empreendimento você se lançou e por que necessita ele do recurso à escrita?” (SARTRE,

2004, p. 19). A finalidade e empreendimento do escritor deve ser o de promover a *liberdade*, ele precisa denunciar o torpor em que vivem os homens, despertá-los do sono indolente em que estão, enquanto uma estrutura de convenções encobre o mundo, escondendo do homem sua capacidade de fazer-se, de *ser* o que sua liberdade lhe permite ser. O papel do escritor, para Sartre, é remeter-se à *práxis*, é o fazer *histórico*. O escritor não pode virar as costas para a História, precisa engajar-se, ocupar-se dela, e só dela, ser atento e ativo, *realista* neste chão brutal em que vivia.

Por outro lado os defensores da “literatura pura” não se intimidaram diante dessa avalanche do engajamento. Michel Winock, em sua obra *O século dos intelectuais* escreve um capítulo intitulado “Contra a literatura engajada”. Segundo ele, Jean Paulhan foi um dos mais duros opositores a Sartre, pois ele desejava “[...] desbastar a literatura, extirpar o mato político que cresceu no meio dela [...] Paulhan finca pé em sua posição contra os cânones da literatura engajada de Sartre [...] Paulhan ainda se pergunta por que um “indigno nacional” seria incapaz de escrever um belo poema ou um bom romance.” (2000, p. 615, 616). Os escritores da literatura pura não queriam esvaziar a literatura dos dramas sócio-políticos de seu tempo, desejavam fazer da literatura um lugar além da ideologia, crenças que os debates políticos e ideológicos estavam além da alçada literária, e se ela abordasse tais questões, e se surtisse efeito na opinião pública através do conteúdo de suas obras, isso seria positivo, entretanto, não o foco da literatura. Quando Paulhan questiona se um “indigno nacional” não poderia escrever um belo poema ou um bom romance, ele indaga sobre o escritor não engajado, aquele que não faz de sua literatura um lugar para abordar apenas os problemas centrais de seu tempo. Albert Camus (*apud*, Aronson 2007) também questiona se o escritor não poderia mais falar de flores e histórias de amor. De acordo com Sartre, “Quando cada palavra pode custar uma vida é preciso economizar palavras, não se deve perder tempo fazendo gemer os violinos: vai-se direto ao ponto, sem rodeios.” (SARTRE, 2004, p. 173). De um modo poético, Sartre ataca aqueles que dão espaço em suas obras a uma harmonia que não condiz com a desarmonia da História. E ele continua:

A praxis como ação na história e sobre a história, isto é, como síntese entre a relatividade histórica e o absoluto moral e metafísico, com esse mundo hostil e amigável, terrível e irrisório que ela nos revela: eis o nosso tema. Não afirmo que tenhamos escolhido esses caminhos austeros, e seguramente há entre nós os que trazem em si algum romance de amor cheio de encanto e desolação que nunca verá a luz do dia. Que fazer? Não se trata de escolher a sua época mas de se escolher nela.(SARTRE, 2004, p. 176)

Sartre ironicamente arremata sobre os romances que falam de flores e historinhas que não digam respeito à História: *nunca verá a luz do dia*. É sobre a síntese entre a *relatividade histórica* e o *absoluto moral e metafísico*, que o escritor deve escrever: *eis o nosso tema*. O final carrega uma máxima de sua filosofia, na qual o homem se faz, se escolhe em plena liberdade. Este é o papel do escritor, se escolher neste chão desnivelado da História, e que sua liberdade encontre, através da discricção e limpidez do estilo, a liberdade do leitor, e nesta soma de liberdades, a literatura exerce seu papel de problematizar o mundo, aplica ao mundo a desconstrução de caráter cartesiano, e constrói neste lugar da plena consciência o *ser* que a liberdade permite que seja.

Sartre acredita que o problema da literatura francesa, naquele momento, é uma profunda crise com a linguagem, pois “As palavras estão doentes, cabe a nós curá-las.” (*idem*, p. 206). A linguagem, em uma época que exige ação imediata, precisa ser objetiva, estar longe de qualquer floreamento, renunciar a prosa poética em que se privilegiam palavras pela sonoridade e pela obscuridade. E neste ponto Sartre faz uma escolha de gênero literário para representar a literatura engajada: a prosa. Dentre todas as formas artísticas, somente ela poderia se engajar, alegando um caráter mais abstrato para as outras formas, pois, segundo ele, a prosa é objetiva, sua linguagem é direta, o significante corresponde ao significado, enquanto na poesia, por exemplo, a linguagem é a própria *coisa*, quando remete ao objeto, ela não diz sobre o objeto, ela é o próprio objeto; não é possível ser objetivo na poesia. Atenhamo-nos agora sobre a concepção que Sartre tem sobre a prosa:

A prosa é *utilitária* por essência [...] a arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas *designações de objetos*. Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam por si próprias, mas sim se *indicam corretamente determinada coisa* do mundo ou determinada noção [...] e se a prosa não é senão o instrumento privilegiado de certa atividade, se só ao poeta cabe contemplar as palavras de maneira desinteressada, temos o direito de perguntar ao prosador antes de mais nada: *com que finalidade você escreve?* Em que *empreendimento* você se lançou e por que necessita ele do recurso à escrita? *E em caso algum esse empreendimento poderia ter como finalidade a pura contemplação.* (SARTRE, 2004, p. 17, 18, 19, *grifos nosso*)

Certamente Sartre encontra muitas objeções diante dos estudiosos da poesia, nós, contudo, nos atemos ao que é dito sobre a prosa. Compreendemos o caráter peculiar do posicionamento de Sartre, pois como já foi citado, para ele cada palavra pode estar valendo uma vida, é preciso ser o mais claro possível, os sentidos precisam estar na superfície da linguagem, não pode estar escondido sob uma estilística complexa, é para agora que o homem precisa engajar-se na ação. A linguagem prosaica é a que mais se aproxima do funcionamento cotidiano, discursivo da língua. O teórico quer ser enfático, por isso lança mão de definições extremas, e as palavras destacadas por nós ajudam a entender melhor o rigor de sua teoria: utilitária, finalidade, empreendimento. São termos polêmicos e que afrontam os teóricos da literatura pura, eles conotam um sentido quase proletário para a prosa e o escritor. Sartre quer uma revolução do proletariado através do socialismo, porém, faz da exigência do engajamento um jugo pesado para os escritores, e reduz a prosa ao campo restrito do utilitarismo, mesmo entendendo a peculiaridade dessa exigência, não se pode negar ser essencial à prosa a liberdade de plainar acima de qualquer utilitarismo, convindo ao prosador fazer uso dela, do modo que lhe convêm. O homem sempre lança mão da escrita com determinado fim, e este fim, seja ideológico ou puramente estético, não cabe à determinada consciência estabelecer um dogma a ser seguido, o princípio é sempre o da liberdade.

Não obstante, é preciso cautela para aqueles que julgam Sartre, do ponto de vista formal da literatura. Sobre o estilo, argumenta Sartre:

Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa. Mas ele deve passar despercebido. Já que as palavras são transparentes e o olhar as atravessa, seria absurdo introduzir vidros opacos entre elas. A beleza aqui é apenas uma força suave e insensível. Sobre uma tela, ela explode de imediato; num livro ela se esconde, age por persuasão como o charme de uma voz ou de um rosto; não constrange, mas predispõe sem que se perceba, e acreditamos ceder a argumentos quando na verdade estamos sendo solicitados por um encanto que não se vê [...] na prosa, o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo. É constrangedor lembrar aqui ideias tão simples, mas parece que hoje em dia elas foram esquecidas. Se assim não fosse, como viriam nos dizer que estamos premeditando o assassinato da literatura, ou mais simplesmente, que o engajamento prejudica a arte de escrever? (SARTRE, 2004, p. 23)

Poderíamos supor que Sartre propunha uma literatura panfletária, considerando sua aproximação cada vez maior com a ideologia comunista, que exigia de seus escritores uma literatura pragmática, que fizesse propaganda do partido. No entanto, o que o excerto acima demonstra é um escritor profundamente consciente do fazer literário. Por isso não era fácil rebater Sartre, pois é uma inteligência diferenciada, fundamenta fortemente seus argumentos. Ao final da citação ele revela, de modo sarcástico, a quem é direcionado seu argumento: é para os defensores da literatura pura. Os opositores de Sartre, porém, não podiam simplesmente esbravejar contra um escritor que conhece tão profundamente os fundamentos da escrita literária, que diz, quase contrariando a si mesmo, que o que define um escritor não é o que ele decide dizer, mas o modo como decide dizer, e uma vez escolhido o estilo, não faz desta escolha uma barreira opaca entre o que se diz e como se diz, escreve fazendo com que a forma aja de maneira suave, como um olhar sedutor sob as palavras, conquistando o leitor de maneira discreta, induzindo sem exageros, atraindo sem hipnotismo, conduzindo-o em plena tensão da consciência, mas através do conforto do estilo ao cerne do assunto abordado. Sartre sabe do que está falando, e nisso constitui-se a força de sua estética.

O historiador da literatura francesa, Henri Clouard, também não parece ver com bons olhos o “decreto existencialista” de Sartre: “Su responsabilidad es pesada puesto que hay que juzgar, tomar partido, testificar, comprometerse: el compromiso obligatorio por decreto existencialista ha sido uno de los descubrimientos del siglo.” (1969, p. 376, 377)¹¹. O que é possível concluir, lendo os opositores à estética de Sartre, é que eles resistem ao caráter obrigatório, funcional, em forma de lei, que Sartre atribui ao engajamento. Há alguma coisa de arbitrário em seu pensamento. Pierre Bourdieu em sua obra *As regras da arte* (1996), faz uma análise interessante em relação a Sartre, e que pode nos ajudar a compreender essa falta de naturalidade entre o Sartre dono de uma sistema de pensamento acadêmico, e a transição desconfortável deste rigor teórico para o terreno literário. Segundo Bourdieu:

Transgredindo a fronteira invisível, mas pouco mais ou menos intransponível, que separava os professores, filósofos ou críticos, e os escritores, os “bolseiros” pequeno-burgueses e os “herdeiros” burgueses, a prudência acadêmica e a audácia artista, a erudição e a inspiração, o peso do conceito e a elegância da escrita, mas também a flexibilidade e a ingenuidade, Sartre inventou e incarnou realmente a figura do *intelectual*

¹¹ Sua responsabilidade é pesada posto haver que julgar, tomar partido, testemunhar, comprometer-se: o compromisso obrigatório por decreto existencialista tem sido um dos descobrimentos do século. (*tradução nossa*)

total, pensador escritor, romancista metafísico e artista filósofo que empenha nas lutas políticas do momento todas essas autoridades e competências reunidas na sua pessoa. (1996, p. 242)

Há um limite, ainda que tênue, entre cada zona do saber. E a arte sempre se valeu de poder beber em todas as fontes sem, contudo, perder sua liberdade de criação. A ciência teoriza a relatividade em fórmulas, a arte a demonstra em imagens subjetivas. A terminologia filosófica é precisa, necessita amarrar, com precisão, em conceitos, pensamentos escorregadios; o artista também cria obedecendo a determinado rigor, o escritor aprecia cada palavra antes de colocá-la no papel, mas sua relação com elas flerta com certa ingenuidade, com a inspiração, com a audácia, fazendo com que o prisma por onde o artista enxerga o mundo, mantenha seu *status* de privilégio. Sartre transita de um campo ao outro do saber, por ser ativo no total, de modo arbitrário, por isso o engajamento, que é antes de tudo a transição do seu pensamento filosófico – existencialismo – para práxis, e concomitantemente para literatura, privilegiando a prosa, dá-se de modo tão inquietante, é abrupto seu modo de empurrar sua estética para o universo criativo dos escritores.

A estética do engajamento nasce neste emaranhado de faculdades do pensamento antes delimitadas. O *intelectual total* chega a julgar retroativamente a tradição, por ela não ter se engajado; ele considera Flaubert um grande artista, contudo, julga-o insensível às lutas de seu tempo, às questões políticas de sua época. Sartre (2004) acusa Flaubert de ter se escondido na sombra do Realismo para levantar a bandeira daqueles a quem acusava: a burguesia. Segundo ele, Flaubert não foi contra a burguesia, mas apenas alguém que a elevou através do realismo de sua obra, sem problematizá-la de fato. Ronald Aronson dá-nos acesso a uma citação interessante, escrita pelo próprio Sartre na revista *Temps modernes*:

Uma vez que o escritor não tem como se evadir, nós queremos que ele abrace sua época fortemente; esta é sua única chance: ela foi feita para ele e ele para ela. Lamenta-se a indiferença de Balzac em relação à revolução de 1848, a incompreensão medrosa de Flaubert em relação à Comuna. Lamenta-se isso por eles. Há qualquer coisa que eles perderam para sempre. Nós não queremos perder nada de nossa época. Pode haver alguma mais bela, mas esta época é a nossa. Nós temos apenas esta vida para viver, em meio a esta guerra, desta revolução talvez. (SARTRE 2007, apud ARONSON, p. 98)

Sartre julga Flaubert e Balzac por terem sido artistas de mais e intelectuais de menos, pois para ele não se separa as duas funções. Bourdieu (1996) salienta que Sartre analisa Flaubert partindo do pressuposto do *intelectual total*, revelando a compreensão limitada de Sartre a respeito do intelectual que há no escritor de *A Educação sentimental*. Na base do pensamento do filósofo existencialista é fundamental um questionamento de toda a moral, porém, sua exigência estética, ao tornar-se lei, faz-se um julgo moral, e nos moldes em que ela é apresentada e imposta, podemos dizer que se oferece como um cabresto estético, de maneira que além dos escritores que lhe eram contemporâneos, também a tradição tornava-se alvo dos dogmas de sua estética.

Albert Camus discordou duramente da exigência que Sartre faz aos escritores, e profere sua revolta à estética do engajamento:

Prefiro homens engajados a literaturas do engajamento. Coragem na vida e talento na obra – isso não é nada mau. E além do mais, o escritor é engajado quando deseja sê-lo. Seu mérito está em seu impulso. Mas se isto deve se tornar uma lei, uma função, ou um terror, onde está o mérito? (CAMUS, apud Aronson, p. 100)

Camus separa duas coisas neste momento: a vida e a obra do escritor. Segundo Ronald Aronson (2007), à medida que a amizade entre Sartre e Camus foi se desmoronando, uma acusação começou a ser comum. Camus lembrava ao filósofo do existencialismo de que quando se conheceram, Sartre estava assentado em uma poltrona em meio a História; Sartre por sua vez acusava Camus de ter deixado de ser o escritor engajado, de quando se conheceram, para então ficar aquém da História, suspenso em uma bolha moral. No trecho citado acima, Camus está remetendo-se a isso, ele prefere que os escritores sejam, antes de tudo, engajados na vida, devendo essa ser uma escolha feita em liberdade, e, enquanto escritores, precisam ser, antes de tudo, talentosos, conhecedores das regras da arte, do fazer literário. Já em 1935, aos 22 anos, antes mesmo da literatura engajada virar moda, ele havia escrito em seu caderno: “Engajar-se a fundo. Em seguida, aceitar com a mesma força o sim e o não.” (CAMUS, 2014, p. 31); é o homem e suas ações que engajam-se antes de tudo, é uma escolha que diz sim, no terreno da História, mas é uma moral que joga o homem no mundo das ações, e neste mesmo lugar em que se diz sim, também se diz não para os excessos cometidos na própria História em nome da História. É o lugar da tensão, ponto fundamental da filosofia de Albert Camus. Para ser um artista é preciso, antes de tudo, ter talento,

comprometer-se com as lutas de seu tempo, é uma escolha que se deve fazer em plena liberdade.

Camus, continuando sua crítica ao engajamento escreve: “Embarcado me parece aqui um termo mais justo do que engajado. Não se trata, com efeito, para o artista, de um engajamento voluntário, mas antes de um serviço militar obrigatório. Todo artista hoje está embarcado nas galeras de seu tempo.” (CAMUS, apud ARONSON, 2007, p. 346, 347). O artista como escravo das galés, talvez seja a expressão mais forte contra a literatura engajada, levando em conta que foi uma das formas mais desumanas de penalizar um homem, que sob os gritos de comando e o estalar do chicote, remavam até à exaustão. Sofrimento capaz de sensibilizar Sancho Pança, o escudeiro de Dom Quixote, que ao subir em uma galé começa a se questionar o que teria feito um homem para ser açoitado de tal modo, e porque um homem atreve-se a açoitar o outro de tal maneira; para Sancho, se uma galé não fosse o próprio inferno, seria ao menos o purgatório. A crítica de Albert Camus talvez soe exagerada, no entanto, essa imagem nos faz entender a revolta de alguns escritores contra a estética sartreana.

A teoria do engajamento também reacende uma antiga querela entre o histórico e o ficcional. Até que ponto a narrativa é objetiva, fiel à realidade e onde começa as virtualidades possíveis do real, a ficção? Essa é uma dualidade milenar, e para a entendermos precisamos voltar ao mundo antigo; Scholes e Kellogg, em sua obra *A natureza da narrativa*, abordam com muita propriedade esses dois polos narrativos:

Os dois tipos antitéticos de narrativa que emergem da síntese épica podem ser rotulados de *empíricos* e *ficcionais* [...] o componente histórico deve sua fidelidade especificamente à verdade do fato e ao verdadeiro passado [...] o ramo *ficcional* da narrativa substitui a fidelidade ao *mythos* pela fidelidade ideal [...] o escritor de ficção é liberado [...] dos grilhões do empirismo [...] enquanto a narrativa empírica almeja um outro tipo de verdade, a narrativa ficcional almeja a beleza ou a bondade. (SCHOLES e KELLOGG, 1997, p. 8, 9)

Libertar-se das amarras do empirismo foi um grande salto dado pela narrativa, pois por um lado, no galho da história, ela continua fiel ao real, à tradição e ao *mythos*, por outro é permitido a ela imaginar, criar, redimensionar o real, vê-lo por outras lentes sem precisar estar comprometida com a “verdade”. A narrativa nas décadas de trinta e quarenta do século XX, novamente vê-se no cerne deste problema.

Aristóteles em sua obra *Arte poética* (2004), distingue História e poesia supondo que a primeira remete-se à contingência, enquanto a segunda busca o universal, a *verossimilhança*, o necessário. Sérgio Motta (2006), estudando a árvore genealógica da narrativa, entende que o romance é o gênero de reencontro entre o ramo da história e o da ficção (resultantes da síntese épica). Essa relação dentro da literatura, como podemos notar, foi sempre paradoxal, pois a realidade e as virtualidades deste real foram continuamente conflitantes para o homem; enquanto uma apresenta-se crua, muitas vezes espinhosa, o outro conduz a uma nova dimensão possível, na maioria das vezes, mais acolhedora e suportável. Nas décadas de trinta e quarenta do século XX este conflito se torna crucial, porque a História se mostra mais reclamante de atenção, sugerindo que o ideal pode aguardar por algum momento. O caráter de lei que norteia o engajamento faz, na história da narrativa, um regime totalitário da história sobre o redimensionado além da história.

Foi um período duro para o romance, pelo fato de ter-se imposto, como padrão único, uma estética para ele; mas os apologistas da literatura engajada devem ser compreendidos dentro de seu tempo. Sartre, defensivamente, e também nos provocando, argumenta:

[...] mas a irreversibilidade do nosso tempo só pertencia a nós; era preciso salvar-nos ou perder-nos [...] os eventos desabavam sobre nós [...] a nossa época poderá ser explicada, mas isso não impede que, para nós, ela tenha sido inexplicável, isso não tirará de nós o seu gosto amargo, esse gosto que ela terá tido só para nós e que desaparecerá conosco. (SARTRE, 2004, p. 166)

Sobre a arte de seu tempo – e quando ele diz arte ele está falando sobre o romance – declara:

[...] nenhuma arte seria verdadeiramente nossa se não restituísse aos fatos o seu frescor brutal, a sua ambiguidade, a sua imprevisibilidade; ao tempo, o seu curso; ao mundo; a sua opacidade ameaçadora; ao homem, a sua longa paciência. Não desejávamos deleitar o nosso público, falando-lhe da sua superioridade sobre o mundo morto; queríamos agarrá-lo pelo pescoço [...] (SARTRE, 2004, p. 167)

Sartre, na continuidade deste trecho citado, julga ser preciso um terremoto dentro da narrativa para que ordens sejam invertidas, certezas sejam abaladas, fundos falsos sejam colocados nela, um jogo de espelhos que confunda os lugares, fazendo com que o narrador seja jogado na relatividade generalizada. A perspectiva em que é narrado um romance, não é a de um Deus, mas de um homem. Tudo isso precisa ser feito para que os fatos sejam restituídos em *seu frescor brutal*; o compromisso deve, sob uma exigência implacável, ser com a História, com a situação daquele momento. Nós só conseguimos imaginar, muito vagamente, o peso da época de Sartre, nada mais que isso; foi ele e seus contemporâneos que experimentaram a condição humana em uma contingência específica. Sua estética, que vestiu a farda de soldado e empunhou as armas que ele não empunhou, é declaradamente inflexível e dura como um guerrilheiro, pois ela nasceu de uma necessidade pontual e conflitiva.

Cortázar, referindo-se ao mesmo período, mas denominando-o como a fase do romance existencial, conclui:

[...] mas o que fez este romance foi mostrar e expressar o existencial em suas próprias situações, em sua circunstância; quer dizer, mostrar a angústia, o combate, a liberação ou a rendição do homem a partir da situação em si e com a única linguagem que podia expressá-la: o romance que procura desde tanto tempo ser de certo modo a situação em si, a experiência da vida e seu sentido no grau mais imediato. (CORTÁZAR, 2013, p. 78)

Aqui estamos diante da tese do crítico argentino sobre o romance: o gênero buscou, desde sempre, a *situação em si*. Segundo ele, os romancistas que se empenharam em escrever sobre a existência humana em sua própria situação, conseguiram chegar ao ponto vital, essencial de nossa condição, após séculos roendo as camadas da condição humana, através de aparatos diversos da estrutura romanesca; o escritor não escreve sobre um coração batendo, é o próprio coração humano que pulsa em seus romances. Albert Camus é colocado por Cortázar, acertadamente, entre estes romancistas. Mesmo o escritor franco-argelino tendo feito objeção – e com razão – em ser colocado como parte do Existencialismo (filosofia sartreana), ele foi um escritor que teve como grande temática a existência humana, a condição do homem no mundo. A diferença entre ele e Sartre fica no esquema filosófico que cada um faz sobre a existência: Absurdo e Existencialismo. Entretanto, são dois escritores de *situação*, situados na História. Camus fez-se distinguir por militar duramente contra o caráter

obrigatório da estética de Sartre, não queria ele ser mais um escritor embarcado nas galés de seu tempo, e nisso não podemos negar os seus méritos, pois colocou a literatura acima da ideologia. Na prática, ele ficou acima da ideologia? Quase. Todavia, no ato de repelir, de tentar afastar a força esmagadora da ideologia do seio da literatura, ele sustentou o lugar da tensão consciente em que um escritor deve estar; olhando o mundo para além dos condicionamentos de seu tempo, imbuído no nevoeiro dos conflitos históricos, porém, sempre pronto a plainar sobre tais conflitos, para poder enxergar aquilo que a realidade crua esconde entre suas camadas, e principalmente, para poder dar ao homem, ainda que em tempos de guerra, a possibilidade de sublimar, subir um degrau acima do terreno lameado da guerra, pois os seres ainda se beijam e se amam, e as flores ainda se espalham pelas encostas, e um sol fulgurante permite a vida sobre a terra.

1.5 É TEMPO DE DAR FRUTOS

Até aqui nós tentamos trilhar alguns dos caminhos que constituíram o escritor Albert Camus; o contexto histórico e tendências estéticas que marcaram sua obra. Chega o momento de penetrarmos em sua literatura, e contemplarmos a realidade, com todos os conflitos descritos até agora, metamorfoseando-se em ficção, ganhando os contornos da arte, sujeitando-se ao universo do mundo romanescos, absorvida, pouco a pouco, por uma técnica que se faz mundo, polifônico, prosaico, complexo em seus fundamentos, responsável por reproduzir as primeiras imagens de uma inocência, ainda não captadas pela mente fria e sistemática de um filósofo. Veremos através do calor das ações de uma personagem densa, abandonada às forças do absurdo que devolve ao indivíduo sua liberdade e responsabilidade total pelos seus atos, deixando como única opção, para escapar à falta de sentido, uma revolta constante, um posicionamento inflexível no lugar da tensão perene, no lugar onde o sentido é reclamado, sem certeza alguma de obtê-lo, enquanto o mundo está na outra ponta, indiferente e belo. Sigamos então aquilo que o próprio Albert Camus escreveu em seu caderno em 1936: “Eu sei que agora vou escrever. Chega um tempo em que a árvore, depois de muito sofrer, deve dar seus frutos. Cada inverno se encerra em uma primavera. Tenho que dar meu testemunho. O ciclo depois recomeçará.” (CAMUS, 2014, p. 34). Camus após muito

experimentar a condição humana entre a *miséria* e o *sol*, ruminando pacientemente as *primeiras imagens*, com as quais topou na juventude, transita sua concepção de mundo para ensaios, peças de teatro, contos e romances. Atenhamo-nos agora a um dos ciclos de seu pensamento: *absurdo*. Através do estudo de seu romance *O estrangeiro*, buscaremos entender o modo como ele transita sua filosofia absurda para a estética romanesca.

2. A TRANSIÇÃO DO PENSAMENTO ABSURDO PARA O ROMANCE *O ESTRANGEIRO*

2.1 O PENSAMENTO ABSURDO

A filosofia do *absurdo* foi elaborada por Albert Camus no ensaio intitulado *O mito de Sísifo* (2010), publicado seis meses depois do romance *O estrangeiro* em 1942. Em 21 de fevereiro de 1941, Camus escreveu em seu caderno: “Terminado *Sísifo*. Os três Absurdos¹² estão terminados. Prelúdios da liberdade.” (*apud*, p. 79). Um ciclo do pensamento do escritor estava concluído, atenhamo-nos então ao cerne deste pensamento.

Segundo Albert Camus “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia.” (CAMUS, 2010, p. 18). E ele prossegue:

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 homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo. (*idem*, p. 20)

O espírito que fica privado do sono, é aquele que fazendo todos os cálculos e medidas através da razão pura, chega à conclusão que não há sentido na condição humana. As ações e sensações dos homens transcorrem dentro de um acaso sobre o qual é impossível exercer algum controle. O homem olha para o mundo, lá está ele, postado, vivo e indiferente a essa crise profunda que se instalou dentro do ser. Todos os arquétipos de pensamento, que durante milhares de anos foram normatizando a vida humana, por um momento vacilam, o homem é lançado no insólito, e o mundo reflete sua indiferença. Nasce o sentimento do

¹² Os três absurdos são: *O mito de Sísifo*, *O estrangeiro* e *Calígula*. Essa última é uma peça de teatro que faz uma releitura do imperador romano Calígula (12 d.C – 41 d.C.) Após a morte de sua irmã Drusila, o imperador conscientizando-se do absurdo da condição humana, decide levar sua liberdade, justificada no poder conferido a ele, ao extremo. É assassinado antes que sua liberdade levasse a aniquilação do próprio homem.

estrangeirismo. Surge uma pergunta crucial: *A vida vale a pena ser vivida?* Muitos após essa questão desembocam no suicídio. A filosofia de Camus nasce sob a sombra dessa enorme interrogação. Que novidade há nisso? Nenhuma. Ele mesmo reconhece. E como já destacamos no primeiro capítulo, André Malraux já se convulsionava primeiro que Camus dentro deste problema.

No ensaio *O mito de Sísifo* é feito um levantamento das aparições do absurdo na história do pensamento ocidental, Camus tece uma discussão confrontando artistas e filósofos que depararam-se com o mesmo problema filosófico, mas que, em sua perspectiva, limitaram-se ora a saltar do absurdo para o transcendente, ora a chafurdar-se no irracionalismo total. O homem acabou se chocando com os muros do absurdo, através da busca soberba da razão, tentando dar conta do absoluto humano, e uma vez que renunciou saltar para transcendência, deixou-se engolir pelas areias do deserto onde o pensamento não encontra mais uma saída para onde ir. Este lugar desértico, descrito por Camus, faz-nos lembrar das palavras niilistas de Bazárov, personagem central do romance *Pais e filhos* (2011) de Ivan Turguêniev, eremita que renunciou a grande crise metafísica dos *Irmãos Karamazov* de Dostoiévski. Diz-nos assim Bazárov:

Penso o seguinte: aqui estou eu deitado junto a uma meda de feno... O lugarzinho estreito que ocupo é tão minúsculo em comparação com o espaço onde eu não estou e onde as coisas não me dizem respeito; e a parcela de tempo que me foi dada para viver é tão ínfima ao lado da eternidade, onde não estive e nunca estarei... Mas neste átomo, neste ponto matemático, o sangue circula, o cérebro trabalha, também ele quer alguma coisa... Mas que vergonha! Que disparate! (TURGUÊNIEV, 2011, p. 195)

É neste lugar, no deserto, diante dos grandes muros do absurdo, local onde o homem quer se significar, todavia, só se debate na vergonha e na impotência do pensamento, aqui Camus esboça sua filosofia. Constatar o absurdo, como já dissemos, não é novidade, entretanto, como se posicionar a partir deste momento, para não saltar no transcendente, no suicídio, no irracional ou, na já ultrapassada fé na razão cega, eis a contribuição filosófica de Albert Camus.

Após o sentimento do absurdo, para orientar-se no ambiente hostil no qual o homem estrangeiro se encontra, segundo Camus, é preciso a clarividência da *consciência*; “Depois do despertar vem, com o tempo, a consequência: suicídio ou restabelecimento [...] pois tudo

começa pela consciência e nada vale sem ela.” (CAMUS, 2010, p. 27, 28). O pensamento de Camus vai argumentando sobre obviedades, a consciência é mais uma delas, não há nada de extraordinário em dizer que é a consciência que ilumina a reflexão e ação humana, não obstante, ele vai estreitando seu pensamento, e faz uma distinção interessante. De acordo com sua filosofia, no meio dia da consciência faz-se necessário uma distinção entre razão e inteligência:

A inteligência também me diz, à sua maneira particular, que este mundo é absurdo. Seu contrário, que é a razão cega, prefere pretender que tudo está claro; eu esperava provas e desejava que ela tivesse razão. Mas, apesar de tantos séculos pretenciosos e acima de tantos homens eloquentes e persuasivos, sei que isto é falso. (CAMUS, 2010, p. 34)

Camus está sendo fiel ao seu tempo, como já discutimos no capítulo anterior, a primeira metade do século XX se mostrou recalcitrante às leis da razão. Mas o pensador *franco-argelino* não nega a razão, apenas deseja colocá-la em seu devido lugar: “É inútil negar absolutamente a razão. Ela tem sua ordem, na qual é eficaz. [...] reconheço os limites da razão, nem por isso a nego, reconhecendo seus poderes relativos. Só quero continuar neste caminho médio onde a inteligência pode permanecer clara.” (*idem*, p. 50, 53). No deserto, diante dos muros do absurdo, a razão se estarrece, já levantamos os efeitos de tal horror nas escolas de vanguarda no início do século XX, mas Camus não quer negá-la, porque para ele a razão têm poderes relativos, não é absoluta, mas pode ajudar o homem a se sustentar no absurdo. Só se chega a tal conclusão através da inteligência, pois é ela que na dinâmica de sua elasticidade, proporciona ao homem a capacidade de bater e voltar, refletir, ponderar, julgando com temperança seus percalços e impercalços. A razão precisa ser vigiada pela inteligência.

O homem consciente, sob as orientações da inteligência e de uma razão vigiada, passa a buscar a clareza, quer tudo sob este fecho de luz tépido, mas permanente, que agora lhe orienta, porém, “[...] nessa consciência atenta, já não há lugar para a esperança.” (CAMUS, p. 50, 51). Qual esperança? A eternidade é uma delas. Pois, “Desde o momento em que sua noção se transforma em trampolim de eternidade, não está mais relacionada com a lucidez humana [...] este salto é uma escapatória.” (*idem*, p. 49). Se a razão não dá conta de levar o homem além dos muros do absurdo, e se ele também não pode saltar este muro, rumo

ao eterno, como um ser – que o próprio Camus define como inquiridor de sentido – pode suportar tão pesado fardo sem usar o alibi do suicídio? Para Camus, o homem não deve negar o absurdo, também não pode fingir que tudo vai bem:

[...] se quero sustentá-lo, deve ser por meio de uma consciência perpétua, sempre renovada, sempre tensa. Eis o que devo lembrar por enquanto. Nesse momento, o absurdo, ao mesmo tempo tão evidente e tão difícil de conquistar, entra na vida de um homem e reencontra a sua pátria [...] esse inferno do presente é finalmente seu reino [...] vamos morrer, escapar pelo salto, reconstruir uma casa de ideias e de formas à nossa medida? Ou, pelo contrário, vamos manter a aposta dilacerante e maravilhosa do absurdo? [...] O corpo, a ternura, a criação, a ação, a nobreza humana retomarão então seu lugar neste mundo insensato. O homem finalmente reencontrará aí o vinho do absurdo e o pão da indiferença com que nutre a sua grandeza [...] trata-se de obstinação [...] assim, o que ele exige de si mesmo é viver *somente* com o que sabe, arranjar-se com o que sabe [...] quer saber se é possível viver sem apelação [...] viver uma experiência, um destino, é aceitá-lo plenamente. (CAMUS, 2010, p. 64, 65)

O homem se situa no absurdo, assume-o com toda sua força, orientado apenas pela languidez da luz da candeia da consciência, pisa com os pés nus no pedregoso terreno do presente; a amargura da indiferença trava-lhe o paladar da esperança, não há mais o que aguardar do amanhã, tudo que existe é o hoje, não há espaço para um passo, sequer para trás; a nostalgia desvaneceu, é neste lugar que o homem trava sua batalha, não para superar o absurdo, mas para enxergá-lo e assumi-lo em toda sua pujança. Admitido o absurdo, o homem faz as pazes com o mundo, na medida em que decide viver, amar e criar no terreno inóspito do absurdo; nenhum esquema de pensamento pode garantir a totalidade, mas é possível construir a unidade no lugar relativo em que se dá a vida; ainda é possível plantar e colher, um hedonismo ardente liga o homem ao mundo, mesmo faltando uma cosmovisão que impossibilite todas as dúvidas, é possível conviver com o absurdo.

Sobre o suicídio, problema que Camus julga fundamental à filosofia, ele conclui: “[...] para manter-se, o absurdo não pode ser resolvido. Recusa o suicídio na medida em que é ao mesmo tempo consciência e recusa da morte.” (CAMUS, 2010, p. 66). Façamos um paralelo deste pensamento com uma das personagens de Tolstói. Vrónski, o último valor que ainda dava sentido à vida de Anna Kariênina, foi maculado, ela então reflete: “Por que não apagar a luz, quando não há mais o que ver, quando é degradante olhar para tudo isso? [...] tudo é falsidade, tudo é mentira, tudo é engano, tudo é maldade!...” (TOLSTÓI, 2013, 749); o

mundo de Anna não tem mais sentido, TUDO é engano. Ela tenta se levantar, mas já é tarde demais, o trem já a esmaga nos trilhos, “[...] empalideceu e extinguiu-se para sempre.” (*idem*, p. 751). O suicídio é uma tentativa de resolver o absurdo, é também um tipo de salto, já que não suporta o lugar da tensão onde acontece a vida, de acordo com a filosofia de Camus, é preciso recusar a morte, lutar pela vida quando as circunstâncias empurram-nos para os trilhos. Parece até um tipo de autoajuda, todavia, Camus está tocando em um ponto nevrálgico da existência humana, seu pensamento vai desde a circunstancialidade do suicídio de Anna, até a dimensão da condição do Homem numa ordem metafísica, em que se questiona o seu lugar na imensidão do universo.

O título do ensaio, *O mito de Sísifo*, se justifica no capítulo homônimo do livro. Camus faz uma releitura do herói da mitologia grega, que após várias intempéries com os deuses, é condenado a empurrar, eternamente, uma rocha até o cume de um monte, e ao chegar lá, ela rola novamente à base do monte. Ele deve descer e recomeçar outra vez sua tarefa sem recompensa. É no momento da descida que Camus se interessa pelo herói, pois, segundo o filósofo “[...] essa é a hora da consciência [...] Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha [...] toda a alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa [...] é preciso imaginar Sísifo feliz.” (CAMUS, 2010, p. 140, 141, 142). O herói foi condenado a tal tarefa por ter amado mais a terra, a vida e os homens do que aos deuses; prefere enganar a morte e voltar a terra, ou seja, escolhe o tempo em detrimento do eterno. Ele desce o monte, consciente da escolha que fez, sua volta para reencontrar sua rocha e abraçá-la é iluminada pela clarividência da consciência, mesmo reconhecendo o absurdo de sua tarefa, esgota-a, assume-a com toda virilidade de seu espírito, aí está sua superioridade. Sísifo está consciente.

Pretendemos neste tópico fazer apenas um esboço do pensamento de Camus, para que nossos leitores pudessem ter uma noção da filosofia que embasa a pesquisa. No decorrer do estudo do romance, salientaremos as entrelinhas do pensamento filosófico de Albert Camus.

2.2 O ROMANCE

O romance *O estrangeiro* (2011) é uma história contada pelo próprio protagonista, Meursault. É um romance narrado em primeira pessoa, de maneira muito objetiva e compacta, pautado principalmente no campo da ação, toda a história está condicionada ao prisma de Meursault. O herói nos conta que foi avisado da morte de sua mãe, ele vai ao funeral e ao enterro, mas percebemos que não compartilha do modo comum de sentir dos homens. Sua mãe morreu e, no dia seguinte ao enterro, ele começa uma relação amorosa com uma mulher chamada Marie; vão ao cinema e se divertem assistindo um filme de comédia. Faz uma amizade perigosa com um homem chamado Raymond, aparentemente do submundo do crime. Em decorrência dessa amizade, por motivos fortuitos, Meursault assassina um homem e não demonstra nenhum remorso. É preso, julgado e condenado à morte. Seu julgamento é absurdo, assim como toda sua vida, pois o tribunal fundamenta o julgamento na insensibilidade de Meursault diante da morte da mãe, entendendo que a indiferença pela mãe implicava um coração vazio, sem consideração pelos princípios humanos, por consequência o assassinato cometido. Na prisão, na iminência da execução, Meursault, sob a luz da clarividência, reconcilia-se com o mundo, consigo mesmo e com seus iguais.

2.3 O QUE VEIO PRIMEIRO, A FILOSOFIA OU O ROMANCE?

Em maio de 1936 Albert Camus escreveu em seu caderno: “Obra filosófica: a absurdidade. Obra literária: a força, amor e morte sob o signo da conquista. Nas duas, misturar os dois gêneros respeitando o tom particular. Escrever um dia um livro que dará o sentido.” (2014, p. 32). Nota-se que Camus tinha para si, muito claramente, a distinção entre sua filosofia e sua arte. Isso pode parecer irrisório, porém, expressivo quando consideramos a linha tênue que separa, no imaginário de um mesmo indivíduo, dois ofícios, que se não vigiados, podem incorrer no erro de sustentar a estrutura de determinado gênero com vigas não apropriadas, potencializando uma síncope na obra, causando estranhamento estético no leitor. A filosofia de Albert Camus é o *Absurdo*. Isso é um conceito, compreensível através de outros conceitos-chaves que, seguindo uma linha lógica, chega-se à determinada concepção.

Estes conceitos são sintetizadores de uma observação paciente do mundo e do homem, sejam físicos ou metafísicos, apanhados no cotidiano, ainda inocentes em determinada realidade, aparentemente, plástica e concluída. O filósofo problematiza essa realidade, retira-a do calor dos acontecimentos e a leva para a frieza da análise, e sob seu olhar monofônico, após muito questionar e espremer, comprime-a em um sistema de conceitos. Para tal ato Camus dá apenas um nome: *absurdidade*. Ao falar da obra literária, todavia, ele fala da *força, amor e morte*. Já notamos aí uma polifonia que se multiplicará quando levada para a estrutura do romance, onde um mundo polifônico¹³, imenso e complexo abre-se diante do escritor.

O mundo romanesco é mais íntimo da realidade primeira, onde a Filosofia tirou seus conceitos. Vejamos o que defende Bakhtin sobre o ato do isolamento do acontecimento – na realidade – até receber o estilo:

A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo. (BAKHTIN, 2010, p. 133)

Quando o romancista faz as suas anotações, depois as costura e dá forma à relatividade contemplada, os homens ainda estão sob o efeito do ópio do instantâneo, sacudidos pelas convulsões das ações imediatas, condicionados pelas pressões da História que se faz, incrustados e cortados por uma rede de discursos ainda quentes no ar. Quando lemos o romance, este calor ainda está lá, todavia, ajustados pelo caráter inteiriço da obra. Entre o filósofo e o romancista há uma diferença de perspectiva e de proporção de apreensão da realidade. Em seu caderno de 1936 Camus escreveu: “Só se pensa por imagens. Se você quiser ser filósofo, escreva romances.” (2014, p. 18). É preciso penetrar a fundo nesta conclusão de Camus para não cairmos no erro de pensar que para ele todo romancista é filósofo, e que a filosofia não tem razão sem o romance. Quando Bakhtin, na citação acima, faz-nos pisar no terreno concreto, sobre o qual pesa a visão do romancista, ele está nos levando a entender de onde o escritor suspende uma imagem, um conteúdo passível de reflexão, já para além do senso comum, e submete-a ao estilo. Camus está convicto de que o filósofo também faz isso ao filosofar, pois ele perspectiva a realidade e cria imagens

¹³ Sobre o conceito de polifonia estamos filiados a Bakhtin (2010).

suscetíveis de serem problematizadas, entretanto, aqui o romancista e o filósofo chegam a uma bifurcação no caminho, precisam seguir caminhos opostos, pois o filósofo seguirá para um lugar conceptual e sistemático, o romancista ainda contará com dimensões espaciais e temporais similares ao mundo contemplado, além do mais, contará ainda com a polifonia e o plurilinguismo, e tudo isso aprofundado pela relatividade do mundo criado. Mas não podemos negar que filósofo e romancista foram cúmplices em algo: na imagem.

Mas, Albert Camus é tanto filósofo quanto artista, a estrada que se bifurcou vai se reencontrar logo à frente, e este reencontro torna-se o projeto de Camus: quer misturar os dois gêneros, no entanto, *respeitando o tom particular*. Filosofia e Literatura, ambos em um mesmo projeto, o conceptual transitando para o mundo polifônico, conceitos de sua filosofia estarão em sua literatura, porém, o tom será o da literatura, no caso de nosso objeto de estudo, o romance.

Camus sempre insistiu em dizer que toda sua vida literária e intelectual foi fiel às primeiras imagens de sua juventude. Essas primeiras imagens resultaram em uma coletânea de ensaios intitulada *O avesso e o direito* (2003). Neste livro constatamos que essa primeira impressão da vida, do escritor, nasceu em um mundo prosaico, numa realidade empírica. Os romances de Camus são as imagens estilizadas dessa primeira impressão da juventude, e sua filosofia, a racionalização dessa impressão; a formação filosófica de Camus sugere que ele primeiro esquematizou essa realidade e fez delas conceitos. No entanto, sua primeira obra é uma coletânea de ensaios aos quais ele chama de *ensaios literários*, escritos num tom literário, contudo, com veleidades filosóficas, já preeminentes alguns conceitos principais de sua filosofia.¹⁴ Mas somos da opinião que Camus foi um pretense filósofo, antes de ser o grande romancista que foi.

O estrangeiro é um romance inextrincável à filosofia de Camus. Sartre afirmou que “[...] não se poderia negligenciar o lado *teórico* do caráter de Meursault.” (SARTRE, 2005, 123). Sartre sustenta que *O mito de Sísifo* é a explicação racional do mundo prosaico de Meursault, porém nós sustentamos que *O estrangeiro* é a transição da racionalidade de *O mito de Sísifo* para o mundo prosaico do romance, o pensamento proposto no ensaio é apenas a organização de conceitos que Camus já vinha burilando desde *O avesso e o direito*. O ensaio – publicado juntamente com o romance – só é novidade no que tange a organização e publicação, mas a filosofia presente nele precede-o. Meursault é uma personagem que poderia ser um homem de carne e osso? Poderia, ele é construído visando ser o mais próximo possível

¹⁴ Consultar o primeiro capítulo.

do homem real, e temos a sensação de que ele é possível, justamente porque antes de ser conceptual, Meursault era um amontoado de características colhidas no cotidiano por Albert Camus, tanto características físicas quanto psicológicas, mas a soma de todas elas, resultantes em Meursault e o *lado teórico de seu caráter*, visam um fim; este ser de papel representará uma compreensão crítica que Albert Camus obteve ao observar a realidade, podendo ser, indubitavelmente, vivida por qualquer um de nós, partindo do pressuposto que o absurdo está aí, imposto a nós, contando com toda dinâmica das possibilidades e potencialidades das ações e reações do homem diante de determinada situação. Nisso lhe somos cúmplices, conquanto, o fio condutor da trama é resultado de um pensamento esquematizado, que vasculhando o amplo campo no qual é possível o homem lançar-se, cria um personagem que incorpore essas ações possíveis.

Sartre foi o primeiro a perceber a ligação direta entre *O mito de Sísifo* e *O estrangeiro*. E sobre isso ele escreve:

O estrangeiro, lançado primeiro, nos mergulha sem comentários no “clima” do absurdo; o ensaio vem em seguida para iluminar a paisagem. Ora, o absurdo é o divórcio, o deslocamento. *O estrangeiro* seria então um romance do deslocamento, o divórcio, do desterro [...] é preciso que o leitor, tendo sido inicialmente posto em presença da realidade pura, a reencontre, sem reconhecê-la, na sua transposição racional. (SARTRE, 2005, p. 124)

Concordamos com Sartre no seguinte; Camus escreveu a trilogia do absurdo, *O estrangeiro*, *O mito de Sísifo* e a peça de teatro *Calígula*, pretendendo um efeito, e Sartre acertou qual era ele: sobre o romance, o sentimento, sobre o ensaio, a racionalização. Ainda que não diga nada sobre a peça de teatro (pois ela ainda não havia sido publicada por questões editoriais), cremos que seria a representação do absurdo. Leiamos o que Michel Winock escreve-nos sobre a publicação dessas três obras de Camus: “Acaba de escrever o que ele chama de seus “três absurdos”: um romance, *O estrangeiro*, uma peça, *Calígula*, e um ensaio, *O mito de Sísifo* [...] Camus gostaria de que essas três obras, que se esclarecem mutuamente, fossem lançadas ao mesmo tempo.” (WINOCK, 2000, p. 524). Notemos como Camus insiste que suas três obras cheguem ao público no mesmo momento. Isso se deve ao projeto do escritor, e ao efeito que ele quer causar, pois elas, como interpreta Winock, *se esclarecem mutuamente*. Agora, voltemos ao primeiro tópico deste capítulo quando Camus anuncia: *os três absurdos estão terminados*. Pretendemos demonstrar, com essa insistência, que a filosofia

absurda precede as três obras de Camus, há um pensamento único que as transpassa. Não era relevante para Sartre saber o que precede o que, ele apenas se ateve ao que projetou o escritor *franco-argelino*. Nós é que achamos preciso fazer tais esclarecimentos.

2. 4 O ROMANCE E OS CAMPOS AXIOLÓGICOS

Anatol Rosenfeld (2011), dentre uma série de ensaios em que faz reflexões sobre estética, escreve em específico um ensaio intitulado “Estética”. Neste texto o crítico introduz-nos no assunto através de uma reflexão sobre a capacidade humana de atribuir valores a tudo o que constitui a cultura. Dentre estes valores ele destaca os valores religioso, hedonista, vitais, morais e outros. O valor estético relaciona-se com todos esses valores, muitas das vezes submisso a eles. Na arte, o valor estético, não obstante, para Rosenfeld, subjuga todos os outros valores, como por exemplo, o valor religioso e o valor moral, que submetidos à arte, passam a significar dentro dos parâmetros estabelecidos pelo valor estético. Segundo o crítico:

É, pois, na obra de arte que os valores estéticos se realizam em toda a sua plenitude, revelando toda a sua força e expressividade. A organização estética dos elementos sensíveis – a que agora se subordinam todos os outros valores, na medida em que estejam presentes – parece dar à obra de arte um caráter de expressão imediata de emoções, sentimentos, disposições anímicas, e envolve também estes outros valores eventualmente presentes numa aura emocional, que lhes dá um impacto comunicativo extraordinário [...] trata-se de certos arranjos seletivos na proporção de sons, formas, superfícies, massas ou palavras, de certa unidade e coerência na multiplicidade dos elementos, de certa harmonia de relações formais, que não exclui de modo nenhum fortes tensões e mesmo desarmonias, mas que se sobrepõe a todas as “dissonâncias”, dando-lhes uma última “solução” (ROSENFELD, 2007, p. 256).

É importante ressaltar que, na visão de Rosenfeld, o valor estético não nega nenhum outro valor, ele incorpora em si a pluralidade, a complexidade, as tensões e as desarmonias deste emaranhado axiológico, orquestrando-os no plano da estética, *dando-lhes uma última solução*.

Nesta mesma linha de raciocínio, o teórico Mikhail Bakhtin também ressalta que:

Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, *mas não recusa a sua identificação nem a sua valoração*: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante. A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as completa-as, *e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos [...]* (BAKHTIN, 2010, p. 33, grifos do autor).

Ambas as perspectivas, Rosenfeld e Bakhtin, são convergentes no que toca à transferência da realidade valorizada para o plano axiológico da arte, e também estão de acordo no que diz respeito à capacidade da arte em assimilar a realidade valorizada sem, contudo, violá-la; dando-lhe contornos, no plano estético, com fins de alcançar a *unidade* (Bakhtin) e *solução* (Rosenfeld). Essas duas perspectivas estéticas nos servem para ressaltarmos o óbvio: que as concepções filosóficas de Camus são receptivamente aceitas no plano axiológico da forma estética da arte, no nosso caso, especificamente o romance. Mas o que é mais incisivo, em ambas perspectivas, no que problematizamos, é o modo como a forma estética lapida essas concepções assimiladas. O mundo criado pela arte não tem preconceito algum em relação a qualquer realidade avaliada, todavia, ao recebê-la, ele dá contornos a essa realidade, submetendo-a a um apuramento, com fins de convergir toda pluralidade assimilada para uma unidade entre o mundo aceito e o mundo criado. Este é o lugar fulcral de nossa inquietação, pois uma vez aceita no plano da estética do romance, a filosofia de Camus precisa/deve subordinar-se a uma forma estética que: *individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a*, ainda que *não recuse sua identificação nem a sua valoração*.

O mito de Sísifo sistematiza a filosofia do absurdo. Camus, neste ensaio segue o plano axiológico do ensaísta, ele avalia, conceitua, tira conclusões. Porém, quando decide transitar sua filosofia para o romance, o tom monofônico deve expandir-se na polifonia do romance, seus conceitos são esgarçados na narrativa, a estética romanesca dá uma *solução final*, uma *unidade* ao rígido discurso filosófico, os conceitos se tornarão comportamento e ação.

Façamos uso das palavras de um romancista para ilustrar este pensamento. Autran Dourado ressalta que:

Ora, os romancistas e romancistas, na sua modéstia e simpleza aparentes, sabem que usam do real com inteira liberdade. Sabem que o personagem tem a ver é com a realidade dentro do livro, a realidade do romance, com a sua arquitetura [...] e não com a realidade do meio em que vivem os homens, de que eles romancistas e romancistas se utilizam como barro. O criador amassa e emprega a realidade para criar uma outra realidade, uma realidade que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças [...]” (DOURADO, 1973, p. 98)

Qualquer campo axiológico, ao chegar aos portões do romance, precisa deixar suas armas para entrar, porém é preciso dizer que não são desarmados para serem rendidos, mas com objetivo de dar-lhes uma dimensão maior, um reajuste; na geometria literária os valores da realidade assistem a relativização de seus axiomas, o sistema de força do romance não é prisional, ele é sintetizador de um mundo que insiste em nos negar os arremates.

2.5 O FIO DE INTELIGÊNCIA QUE DÁ CORPO À TRAMA

Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava [...] que me importavam a morte dos outros, o amor de uma mãe, que me importavam o seu Deus, as vidas que as pessoas escolhem, os destinos que as pessoas elegem, já que um só destino devia eleger-me a mim próprio e comigo milhares de privilegiados que, como ele, se diziam meus irmãos [...] todos eram privilegiados. Só havia privilegiados. Também os outros seriam um dia condenados. Também ele seria um dia condenado. Que importava se, acusado de um crime, ele fosse executado por não ter chorado no enterro de sua mãe? O cão de Salamano valia tanto quanto a mulher dele. A mulherzinha-autômato era tão culpada quanto a parisiense com quem Massom se casara, ou quanto Marie, que queria que eu me casasse com ela. Que importava que Raymond fosse tão meu amigo quanto Céleste, que valia mais do que ele? Que importava que Marie oferecesse hoje a boca a um novo Meursault? (CAMUS, 2011, p. 124, 125).

Neste trecho já estamos quase no final do romance *O estrangeiro*, o herói está prestes a ser iluminado pela clarividência da consciência. Começamos nosso estudo por aqui, porque neste excerto o herói explicita a ética¹⁵, o valor¹⁶ e o pensamento que precede o romance. O valor pressuposto nessas palavras é a relativização de todos os valores: tudo se equivale; há também uma noção: o absurdo. Mas podemos ser questionados se há valores para Meursault, e nós respondemos que há, porém, apenas o valor da equivalência. Equiparar todos os valores não é desvalorizá-los, é, antes de tudo, atribuir um mesmo valor a infinitudes de princípios que constituem a condição humana. O herói chegou à conclusão de que a vida é absurda, entendido isso, se nada tem sentido, todas as convenções, protocolos, morais etc... estão equiparados no bojo do absurdo. O raciocínio se torna causa para uma ordem comportamental, submetendo tudo à equivalência. O herói, no entanto, se adequa, até certo ponto, aos valores da sociedade em que vive, contudo, comete um crime, e esta fatalidade lhe colocará em oposição à sua comunidade, e deste atrito se evidenciará o fio de inteligência que ordena o romance.

Albert Camus, em seu ensaio filosófico *O mito de Sísifo*, ressalta: “A crença no sentido da vida sempre supõe uma escala de valores, uma escolha, nossas preferências.” (CAMUS, 2010, p. 71). Já é possível notar que essa não é uma crença de Meursault, pois para ele o absurdo está aí, além do mais, ele não considera nenhuma escala de valor, de modo que

¹⁵ Sobre a ética, o dicionarista de filosofia Abbagnano divide-a entre duas concepções, na primeira – *ideal, meios e fim* – ele atribui ao mundo antigo (Ocidente), no qual, segundo ele, o homem faz parte de uma natureza e corresponde a ela, buscando adequar-se no lugar que a natureza lhe reservou para estar. De acordo com o autor, a Idade Média não fugiu muito dessa concepção, pois ela coloca Deus como o padrão a partir do qual o homem normatiza sua vida. A segunda concepção – *móvel: motivo, causas e forças* – consolida-se, no entender de Abbagnano, a partir do século XVII. Nessa concepção a ética não está para além do homem, ela se justifica no próprio homem. Todo um conjunto de regras justificado no campo da razão. Já o filósofo Bryan Magee define ética do seguinte modo: “Reflexão filosófica sobre como devemos viver, portanto sobre questões de certo e errado, bom e mau, direitos e deveres, e outros conceitos semelhantes.” (MAGEE, 2011, p. 229). Nosso desejo nessas definições não é adotar a ética sob a perspectiva deste ou daquele filósofo, mas apenas apontar para noção geral daquilo que se entende por ética, para que essa noção geral – que tentamos representar através da compreensão do *móvel* em Abbagnano e *direitos e deveres* em Magge, também através da leitura de Álvaro L. M. Valls em *O que é ética* (1994), Adolfo Sánchez Vázquez em *Ética*, 1984 – possa representar a ideia dos parâmetros basilares da civilização. Uma infinidade de valores é autenticada por determinado grupo, surgindo uma série de leis para defender esses valores. No que diz respeito a Moral, termo muito mais recorrente nos escritos de Camus, para Abbagnano, ela é um objeto da ética, sendo o caráter mais disciplinador dentro do campo da Ética. Os termos ética e moral – o primeiro de origem grega e o segundo de origem romana – geralmente se correspondem nos dicionários e livros que pesquisamos sobre o assunto, apesar da nítida sensação de desconforto, por parte dos autores, em afirmar sinonímia perfeita entre eles.

¹⁶ O dicionarista da filosofia, Abbagnano (2008), acompanhando os vários sentidos que o termo Valor vem recebendo no Ocidente, constata que o sentido atribuído à palavra no mundo moderno deve-se, na maior parte, a Nietzsche, pois é ele que propõe com mais veemência os valores vitais em detrimento dos tradicionais. O autor também coloca em evidência que o Valor, na Ética do homem moderno, ocupou o lugar que o Bem preenchia na Ética da antiguidade. Não é mais a busca do sumo Bem que norteia os atos do homem, mas uma valoração que pode ser engolida pela relatividade da História.

o cão e a mulher de Salamano valiam o mesmo. Uma escala de valores pressupõe gradação e hierarquia entre eles. O que Meursault ignora são justamente esses graus e níveis entre os valores, pois, constatado o absurdo, tudo se iguala. Constatar este único valor não é abrir uma porta para a depreciação dos valores, mas apenas reconhecer que a partir da consciência do absurdo não há discrepância valorativa, há apenas equivalência. Demonstraremos, quando tratarmos da unidade interna da obra, como o Meursault, a partir da noção do absurdo e da equivalência, dá um passo rumo a uma ética da unidade.

Por que tudo se equivale? É porque a vida é absurda. De que modo o herói chega a essa conclusão? Vivendo. Então voltemos ao começo da narrativa para entendermos como isso se deu na vida de Meursault.

O herói vive em Argel, tem uma mãe, um trabalho, alguns amigos, uma relação amorosa com uma mulher, gosta de banhos de mar, mata um homem e é preso. Bom, parece ser uma personagem tipo, seu itinerário é comum, e todos estão sujeitos a cometer seu crime. Mas sua mãe morre, e os funcionários e pensionistas do asilo, onde vivia sua mãe, declaram que o herói “[...] dera provas de insensibilidade, no dia do enterro [...]” (CAMUS, 2011, p. 68), o leitor também é cúmplice dessa impressão. Uma curva, como teoriza E. M. Forster (1974), começa a ser feita na constituição dessa personagem, essa curva já é um sintoma, na narrativa, do pensamento que ordena a prosa.

Prestígio profissional, uma carreira bem sucedida e estabilidade na maquinaria do capital, são ambições que atraem a maioria dos homens, Meursault, entretanto, não encontra nenhuma vantagem, e não é por convicções ideológicas. A fricção entre o herói e uma personagem, do mundo dos negócios, revelará mais uma de suas características. Seu patrão oferece-lhe uma grande oportunidade de ascender profissionalmente, indagando-o se não queria uma mudança de vida. O herói responde: “[...] nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas se equivalem [...]”; portanto o patrão de Meursault pondera sobre ele, “[...] não tinha ambição e que isto era desastroso para os negócios.” (*idem*, p. 45). Qualquer tipo de vida tem o mesmo valor no modo de entender do herói. É mais um traço de seu caráter que surge no jogo dos atritos.

Marie, outra personagem do romance, faz aflorar mais uma característica do herói; ele desconsidera o sentido que a sociedade atribui ao amor. A literatura em outros tempos, e ainda hoje, se nutriu da romantização deste tema, Meursault, todavia, o ignora: “[...] perguntou-me se eu a amava. Respondi-lhe que isto não queria dizer nada [...]”. (CAMUS, 2011, p. 38); Marie insiste, e recebe a mesma resposta: “Quis, então, saber se eu a amava.

Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava.” (*idem*, p. 45). O casamento, instituição sólida da sociedade em que vive, tanto faz, no entender do herói, nem sequer é uma coisa séria. Então o narrador nos conta as palavras de Marie contra ele: “[...] murmurou que eu era uma pessoa estranha [...]” (*idem*, p. 46). Vai se nuançando uma ideia sobre a personagem central de Camus.

Meursault conhece um homem, Raymond, que lhe conta estar ligado ao submundo do crime, este bate em uma mulher, pretende humilhá-la e espancá-la, pergunta ao seu confidente o que acha dessa história, ele diz: “Respondi que não pensava nada, mas que a achava interessante.” (*idem*, p. 34). Meursault ainda se envolve nessa história escrevendo uma carta, a mando de Raymond, que se juntará às provas contra ele no tribunal. E é a partir dessa amizade que o herói desembocará no crime. Em uma praia deserta ele dá um tiro, espera, depois dá mais quatro tiros em um corpo inerte; “E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça.” (*idem*, p. 63). Termina a primeira parte do romance, um corte seco é feito na narrativa, sem qualquer evento transitório, viramos a página e já estamos em outra parte do romance. Mas basta folhearmos poucas páginas para encontramos essa sentença sobre Meursault: “Nunca vi uma alma tão empedernida quanto a sua.” (*idem*, p. 63). O juiz de instrução se espanta com a frieza do herói, tenta compreendê-lo, mas nenhum criminoso que passou diante dele serve de padrão para entendê-lo.

A partir daqui, o herói irá enfrentar um campo de tensão ético, a moral, a religião e as leis da sociedade se colocam diante dele, e condenam-no por seu crime. É preciso colocar limites nesta liberdade absurda. Nas palavras de Rosenfeld, as personagens:

Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. *Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica*, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. (ROSENFELD, 2002, p. 45, *grifos nosso*)

O trecho grifado por nós está de acordo com a ordem do problema de Meursault, sua crise é metafísica¹⁷. Ao matar o árabe o herói se tornou passivo no mais severo dos aparelhos disciplinares da sociedade. Dentro de um estado de direito, uma vez infringindo a lei normativa é preciso encarar a justiça, e ela, sob um amontoado de códigos representa os valores de determinado grupo, e aquele que chega diante dela, como infrator, será submetido a uma pena por haver transgredido a lei. Nessa colisão de valores, entre Meursault e a sociedade, fica prenunciado um problema de ordem axiológica.

O romancista precisa saber, como bom artífice, construir um mundo dimensionado em um espaço e tempo, povoando-o com personagens de ações dentro de um campo ético e moral. É dentro deste mundo que o fio condutor de inteligência e norteador do romance precisa ser perpassado. Ele não deve ficar solto na estrutura da obra, mas ser trabalhado, como teoriza Mikhail Bakhtin (2010), nessa relação ética e moral das personagens. É no campo de ação, no contraste entre Marie, Raymond, o juiz de instrução e o tribunal que julga e condena o herói que a concepção filosófica, que precede a narrativa de Camus, deve ser abordada; é no calor das relações entre as personagens, das suas escolhas, das suas reflexões, dos seus posicionamentos ante o corriqueiro do mundo criado, é neste lugar que o pensamento sistematizado em filosofia deve transformar-se em conteúdo no mundo intrincado do romance.

Bakhtin (2010), sobre as concepções filosóficas de Ivan Karamazov, e sobre os juízos histórico-filosóficos e sociológicos de Andréi Bolkonski, afirma que:

[...] o pesquisador deve lembrar que todas essas concepções, por mais profundas que sejam, não são dadas no objeto estético em seu isolamento teórico e que não é com elas que se relaciona, nem são elas que a forma artística realiza diretamente; estas concepções estão obrigatoriamente ligadas ao elemento ético do conteúdo, ao mundo do ato, ao mundo do acontecimento. (BAKHTIN, 2010, p. 41)

¹⁷ De acordo com o dicionarista de filosofia, Nicola Abbagnano, após séculos de uso do termo metafísica – termo esse que segundo ele, desde os gregos, já contava com todo seus parâmetros de sentidos – o sentido deste conceito, na filosofia contemporânea, são basicamente dois: “1º questão do significado ou dos significados de *existência* na linguagem das diversas ciências; 2º a questão das relações entre as diversas ciências e das investigações sobre objetos que incidem nos pontos de intersecção ou de encontro entre elas.” O primeiro é o que nos interessa em nossa dissertação, pois, sobre ele ressalta Abbagnano: “Com relação ao primeiro problema, fala-se hoje explicitamente de ontologia no sentido de compromisso em usar o verbo ser e seus sinônimos em determinado sentido.” (ABBGNANO, 2007, p. 666). A crise de Meursault está em uma ordem ontológica, seu problema é a constatação da falta de sentido do ser, o corolário a equivalência de todos os valores.

Segundo o teórico, as concepções filosóficas de Ivan Karamazov, que são *cognitivas*, funcionam, no romance, em sua atitude moral, no elemento *ético* do conteúdo. O que é puramente filosófico para Ivan, só tem razão de ser, no romance, quando está funcionando no campo da ação da personagem, na sua relação com outros seres, nas suas reflexões sobre os problemas que surgem no enredo da narrativa. Já o romance *Guerra e Paz* nos surpreende com um final no mínimo maçante, pois depois do calor das ações, da guerra, dos reencontros, das invasões psicológicas das personagens, chegamos em suas últimas linhas e encontramos um tratado sobre movimentos aleatórios na História. Terminamos o romance literalmente, como define Bakhtin, em um tratado histórico-filosófico. Sobre isso Bakhtin conclui:

Se todos esses juízos não estivessem de uma maneira ou de outra obrigatoriamente ligados ao mundo concreto do ato humano, eles permaneceriam como prosaísmos isolados, o que às vezes também ocorre [...] em Tolstói, no romance *Guerra e Paz*, por exemplo, onde no seu final os juízos cognitivos e histórico-filosóficos rompem totalmente a sua ligação com o acontecimento ético e organizam-se num tratado teórico. (BAKHTIN, 2010, p. 41)

No modo de entender do teórico, se o cognitivo não se justifica dentro da expansão moral, no mundo do *ato*, do *acontecimento*, o conteúdo do romance reduz-se a *prosaísmos isolados*. O final de *Guerra e Paz*, antes repleto de salões de festas, ressoando a polifonia de tantas personagens, dando sentido a cada franzir de testa e soslaio de um olhar, termina num salão vazio, onde a voz monofônica do narrador nos encurrala com um tratado teórico.

O estrangeiro não comporta nenhum tipo de consciência narrativa que ordene o absurdo enquanto filosofia, não há reflexões filosóficas, Meursault não é um filósofo, não há passagem alguma na narrativa que tenha a filosofia absurda no nível da elaboração. Nem ao menos acontece como em *Os irmãos Karamazov* de ter uma personagem que, justificada em seu mundo, está apta a refletir nos parâmetros de um filósofo. O herói do romance de Camus é absurdo, mas o é em vivência.

Anatol Rosenfeld na obra organizada *A personagem de Ficção* (2002), contribui com uma crítica sobre “O papel da Personagem”. Neste texto há consonância entre o pensamento do crítico e a teoria de Bakhtin (2010). Ao que o teórico chama de *concepção cognitiva*, Rosenfeld chama de *valor cognoscitivo*. Rosenfeld afirma que:

Quanto ao valor cognoscitivo [...] é substituído pela revelação e vivência de determinadas interpretações profundas da vida humana, pela contemplação e participação de certas possibilidades humanas. Todavia, a profundidade e coerência dessas interpretações não têm valor por si, como teriam numa obra filosófica, mas somente na medida em que são integradas no todo estético, tornando-se visão e vivência, enriquecendo o prazer estético (ROSENFELD, 2002, p. 48).

Parece-nos que esse problema, o modo como o artista lida com o cognoscitivo, distingue o grande criador, pois após observar a realidade, e através da sensibilidade problematizá-la, o cognoscitivo deve ser absorvido pela obra de arte, e não pode, de maneira alguma, transpor o todo estético; assim como um alimento precisa ser digerido pelo sistema digestivo para tornar-se nutriente para o corpo, o pensamento que precede a obra deve passar por um processo de purificação e depois disperso, no caso do romance, pela estrutura que lhe sustenta, os personagens animam a ideia, mas faz dela vivência e não um tratado. O cognoscitivo é uma reflexão sobre a condição humana, exercício este que, na Filosofia, é o valor por si mesmo, mas na obra de arte é apenas um fio de inteligência.

Agora, leiamos o que Albert Camus pensa sobre isso:

Para tornar possível uma obra absurda, é preciso que o pensamento, na sua forma mais lúcida, esteja inserido nela. Mas, ao mesmo tempo, é preciso que só apareça como inteligência ordenadora. Este paradoxo se explica de acordo com o absurdo. A obra de arte nasce da renúncia da inteligência a raciocinar o concreto. Marca o triunfo do carnal. O que a provoca é o pensamento lúcido, mas nesse mesmo ato ele se nega. Não cede à tentação de acrescentar ao que foi descrito um sentido mais profundo cuja ilegitimidade conhece. A obra de arte encarna um drama da inteligência, mas só o demonstra indiretamente. A obra absurda exige um artista consciente dos seus limites e uma arte em que o concreto não signifique nada além de si mesmo. Ela não pode ser o fim, o sentido e o consolo de uma vida [...] pode-se ver nisso, ao mesmo tempo, uma regra de estética. A verdadeira obra de arte está sempre na medida humana. (CAMUS, 2010, p.113)

Ao que o teórico russo e o crítico brasileiro chamam de *cognoscitivo*, Camus chama de *inteligência ordenadora*. É possível notar nas palavras de Camus um antagonismo entre o

pensamento que tenta alinhar tudo sob a força da lógica, e o mundo criado pela arte; o pensamento deve estar na arte, entretanto, nela, ele oscila entre a lucidez e sua negação, o concreto, submetido à inteligência ordenadora, não é elevado a racionalidade extrema, que torna o que Bakhtin chama de *ato e acontecimento*, em elaboração sintetizadora e esclarecedora, pois na arte a medida é sempre a humana, essa medida deve ser compreendida como o mundo das ações, da ética, da moral humana, ou seja, a partir dos valores que constituem o caráter das personagens. Essa consciência literária de Camus justifica-se em seu romance.

Se o Valor que norteia Meursault apara tudo através da medida do equivalente, o herói justifica: é porque a vida é absurda. Mas o quê ele torna equivalente? São os valores da sociedade que lhe comporta. Fica evidente que o menor dos erros do herói foi matar um árabe; a prisão em que ele fica preso está cheia de árabes, a mulher que Raymond espanca é árabe; eles só aparecem no romance de maneira marginalizada, o motivo certamente está ligado à ambientação do romance: Argélia, colônia da França. Provavelmente matar um colonizado não seria problema para Meursault, todas as características indicam que ele seja de ascendência francesa. Seu caso era simples, assim conclui ele e seu advogado. Por matar um árabe ele não seria decapitado. Entretanto, o valor que orienta este herói empedernido, choca-se com os valores elementares daquela sociedade; seu crime não é passional, não é racial, seu crime é viver de acordo com um valor que relativiza todos os fundamentos em que a sociedade está fundada, e isso transcende o lugar contingencial de seu crime na praia, e deve ser reparado com a morte.

Leiamos a conclusão do promotor através de trechos em que o narrador, mesclando sua voz e a do promotor, nos conta quais acusações pesaram sobre ele:

Dizia que, na verdade, eu não tinha alma e que nada de humano, nem um único dos princípios morais que protegem o coração dos homens, me era acessível [...] - Sobretudo, quando o vazio de um coração, assim como o que descobrimos neste homem, se torna um abismo onde a sociedade pode sucumbir. [...] Ainda na opinião dele, um homem que matava moralmente a mãe devia ser afastado da sociedade dos homens, exatamente como o que levantava a mão criminosa contra o autor dos seus dias. Em todos os casos, o primeiro preparava os atos do segundo, anunciava-os, de certa forma, e legitimava-os [...] declarou que eu nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia, e que eu não podia apelar para o coração dos homens, cujas reações elementares ignorava. [...] - Peço-vos a cabeça deste homem [...] diante de um rosto humano onde nada leio que não seja monstruoso. (CAMUS, 2011, p. 105, 106)

Essa é a elaboração mais clara, na narrativa, de um plano axiológico que contrapõe o valor da equivalência que anima Meursault. Na voz do promotor estão representados os valores morais da sociedade, o herói está em dissonância com os *princípios morais* que protegem os homens, de maneira que ele nada tem a fazer nessa sociedade. É este quadro de valores que nos possibilita compreendermos qual é o valor que sustenta o herói, é a oposição aos valores que infringe que nos dá acesso ao seu. O que leva Meursault à pena capital? É o valor que lhe anima. A mola propulsora de sua vida é a noção de que se a vida não tem sentido, tudo é equivalente, tanto faz amar ou não amar, matar ou não matar, casar ou não, estimar este ou aquele amigo, chorar ou fumar no enterro de sua mãe, pois após todos estes movimentos ínfimos da vida, desaguardaremos na morte, e essa pena cabe a todos. É essa a dimensão que a estética romanesca busca dar conta, o ajustamento, dentro de seus parâmetros, dos conflitos existentes na condição humana, com o objetivo de colocar tudo debaixo de uma visão mais lúcida.

Quando Camus, no plano da crítica, diz que o concreto, no romance, não significa nada além de si mesmo, não quer dizer que ele não foi problematizado, a diferença é que: “[...] pelo contrário, não dá respostas, eis toda a diferença.” (CAMUS, p. 126). Meursault e a sociedade foram colocados em conflito, mas o problema axiológico não foi problematizado como seria na disciplina da Ética dentro da filosofia. O romance expõe o problema, a interrogação constante é o lugar da arte, quem coloca ponto final, após questionar, é a ciência, ainda que seja obrigada a reabri-lo novamente. *O estrangeiro* ilustra, num plano geral, o homem num mundo indiferente, e entre eles o absurdo, num plano mais contingencial, aborda o problema do indivíduo dentro de uma comunidade. Mas insistimos em dizer que isso não é feito de modo conceptual, o fio de inteligência que dá corpo à trama se justifica no campo da ação, onde o herói interpela o sentido e conclui não havê-lo. Os valores que animam os seres fictícios são colocados em atrito.

Esse contraste entre conhecimento e arte também é ressaltado por Bakhtin. Segundo ele: “O conhecimento não aceita a avaliação ética nem a formalização estética, mas afasta-se disso [...] ao penetrar na ciência, a realidade se despe de todos os seus valores para tornar-se uma realidade do conhecimento nua e pura, onde somente a unidade da verdade é soberana.” (BAKHTIN, 2010, p. 31, 32). O conhecimento, uma vez isolado da realidade, precisa ganhar os contornos da verdade, seja nos tubos e fórmulas em um laboratório, ou na frieza de um conceito filosófico. Esse é o *drama da inteligência* e o *pensamento lúcido* que Camus

distingue da arte. Tanto para Bakhtin, Rosenfeld e Camus, o conhecimento não precisa ser negado, todavia, uma vez no mundo da arte, precisa submeter-se às regras da arte.

Antonio Candido, escrevendo sobre a personagem, ressalta: “[...] significados e valores que o animam [...] ideias que representam seu significado [...] substância da vida.” (CANDIDO, 2002, p. 54, 75). A personagem só age em função do conjunto de valores que movimenta sua engrenagem, dão a ela seu significado, coloca-a no mundo em contraste ou de acordo com ele, mas é a substância que a anima que justifica-a ou a leva a guilhotina. Nas palavras de Henry James: “[...] um incidente [...] a ilustração do personagem?” (JAMES, 1995, p. 33); o herói de Camus vai ganhando sentido diante de nós à medida que suas ações e pensamentos dizem sobre ele. Não chorar no enterro de sua mãe e atirar quatro vezes em um corpo inerte, corresponde a uma mesma lógica, conclui o promotor que acusa Meursault. Os temores do tribunal, e as razões que sustentaram seu veredito, são embalados por seus próprios princípios. O de Meursault é outro: a vida é absurda, logo tudo se equivale.

É interessante o que Camus salienta sobre Dostoievski: “A existência é enganosa *ou* é eterna. Se Dostoievski se contentasse com essa análise, seria filósofo. Mas ele ilustra as consequências que esses jogos do espírito podem ter na vida de um homem e por isso é um artista.” (CAMUS, 2010, p. 119). Podemos aplicar as palavras de Camus, sobre o escritor russo, a si mesmo: A vida é absurda, logo tudo se equivale. Se Camus se contentasse com essa análise, seria filósofo. Mas ele ilustra as consequências que esses jogos do espírito podem ter na vida de um homem – Meursault – e por isso é um artista.

Os valores que animam o herói do romance influenciarão toda a narrativa, pois tudo nela depende dele: o ponto de vista narrativo, a linguagem no romance, a unidade da obra está condicionada a ele. Tudo foi feito à sua medida. O absurdo, como fio ordenador da prosa, transita para ela, deixando seus rastros por onde passa. Vejamos então de que modo o absurdo interferiu no ângulo em que nos foi contada a história.

2.6 UM NARRADOR ABSURDO

Nosso interesse pela perspectiva narrativa corre o risco de cair no lugar-comum de muitos textos críticos sobre o romance, já saturada de temas ligados ao narrador, personagem, espaço e tempo na narrativa. Não obstante, o romance *O estrangeiro* depende integralmente

da perspectiva de seu herói, e ele tem uma característica preocupante para um narrador: é taciturno. Tudo é feito à medida de seu caráter, nós já problematizamos a ética que sustenta este herói, seu relato também é influenciado por ela. Mas o mais importante é entender que a filosofia do absurdo está presente no modo de narrar; quem conta a história não se coloca no lugar do detentor de um discurso esclarecedor, prisma pelo qual poderia até abrir espaço na narrativa para um tratado sobre o absurdo, assim como acontece no romance *Guerra e Paz*, de Tolstói, no que diz respeito à História. No romance de Camus, o absurdo afeta o timbre e o tom da narrativa, quem conta não tem o absurdo debaixo da lógica do discurso, na verdade está submetido à sua força.

Além do mais, como já mencionamos no primeiro capítulo, entre a década de 1930 e 1940 havia um embate entre arte pela arte e literatura engajada, neste debate havia muitas críticas à perspectiva narrativa escolhida por um escritor. François Mauriac foi alvo de uma crítica tão dura, por parte de Sartre que, segundo Michel Winock (2001), Mauriac perdeu até sua voz no meio literário após a crítica recebida. Segundo Sartre, no romance *O fim da noite*:

Ele quis ignorar, como de resto o faz a maioria de nossos autores, que a teoria da relatividade se aplica integralmente ao universo romanesco, que num verdadeiro romance, não menos que no mundo de Einstein, não há lugar para um observador privilegiado, que num sistema romanesco, não menos que num sistema físico, não existe experiência que permita descobrir se o sistema está em movimento ou em repouso. Mauriac preferiu a si mesmo. Escolheu a onisciência a onipotência divinas. Mas um romance é escrito por um homem para os homens. Aos olhos de Deus, que atravessa as aparências sem nelas se deter, não há romance, não há arte, pois a arte vive de aparências. Deus não é um artista; Mauriac tampouco. (SARTRE, 2005, p. 75, 76)

Albert Camus certamente leu esta crítica de Sartre ao romance de Mauriac, ela foi escrita em 1939, Camus estava escrevendo *O estrangeiro* neste momento. O mundo relativo de Einstein versus o mundo absoluto de Deus, por qual optar? A filosofia de Camus já lhe exigia um narrador jogado na relatividade, pois ela contempla o abandono humano em um mundo sem sentido e sem Deus, o homem foi deixado à própria sorte. Um narrador em terceira pessoa seria mais útil a Camus, caso ele quisesse polemizar seu pensamento filosófico, podendo a voz narrativa contrastar pensamentos, emitir opiniões, trazer outras perspectivas, fomentar a crítica sobre a matéria narrada. Mas, o pensamento que anima o romance, por si mesmo rechaça os exageros da racionalização da realidade, segue na esteira

de uma ala do pensamento europeu que experimentou os perigos da fé na razão pura. Relembremos o quanto é obscuro o mundo do homem absurdo: “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.” (CAMUS, 2010, p. 20). O foco narrativo precisa descer do Monte Olimpo, deve andar nos escombros de um mundo abandonado, e para tornar ainda mais restrito seu campo de visão, Camus opta por fazer de seu protagonista o narrador, o romance é narrado em primeira pessoa.

“Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, *não sei bem* [...]” (CAMUS, 2011, p. 7, grifos nosso). Assim começa o romance. Nosso grifo é a síntese do que é a narrativa; incertezas sustentadas por um narrador, deslocado em um mundo absurdo. Camus coloca-nos em meio à relatividade dos acontecimentos, e deixa-nos atrás da ambiguidade e dúvidas do olhar e discernimento confuso da realidade contemplada por seu herói.

A mãe de Meursault morreu. Quem é sua mãe? Quem é seu pai? Qual é o primeiro nome de Meursault? Em sua narrativa ele nos conta sobre o calor insuportável, tiques e trejeitos de outras personagens, da terra vermelha e raízes brancas que recebiam o caixão de sua mãe, o asfalto quente que se derretia sob o sol escaldante, das roupas dos acompanhantes do cortejo, enfim, apenas aquilo que a sensorialidade animal permite-lhe sentir. Ele nos diz sobre si mesmo: “[...] meus impulsos físicos perturbavam com frequência os meus sentimentos.” (*idem*, p. 69). Alguém mais propenso aos impulsos que ao pensamento colocasse a narrar, já podemos esperar pouca introspecção.

Vejamos algumas passagens do romance nas quais podemos notar as incertezas que circundam o foco da narrativa de *O estrangeiro*:

Achei que me estava censurando por alguma coisa [...] por um momento, *tive a impressão* ridícula de que estavam ali para me julgar [...] *acho* que cochilei um pouco [...] *perdera um pouco o hábito de interrogar a mim mesmo* [...] *há coisas de que jamais gostei de falar*. Quando fui para a prisão, compreendi, depois de alguns dias, que *não gostaria de falar dessa parte da minha vida* [...] coisas de que *jamais gostei de falar* [...] mas, pensando bem, *nada tinha a dizer*. Devo reconhecer, aliás, que *o interesse que se tem em ocupar as pessoas não dura muito tempo*. Por exemplo o discurso do promotor me cansou logo. *Apenas me impressionaram ou despertaram meu interesse alguns fragmentos*, gestos ou tiradas inteiras, mas *desvinculadas do conjunto*. [...] *veio-me a ideia* de que ela *talvez* estivesse doente ou morta [...] *como poderia eu saber* [...] (CAMUS, 2011, p. 8, 13, 14, 69, 102, 103, 119, 120, grifos nossos)

As palavras e frases grifadas servem para destacar os embaraços em que está metido o foco narrativo. Mauriac foi acusado por Sartre de ter certezas inumanas em seu romance, Camus, em contrapartida, faz de seu romance uma narrativa de pura incerteza, pois seu narrador só acha, tem impressão, não gosta de falar de certas coisas, não tem nada a dizer, não tem muito interesse pelas pessoas, apenas alguns fragmentos o impressionam e, além do mais, desvinculadas do conjunto, não tem certeza, mas apenas ideia; o arremate é ainda mais interessante: *como poderia eu saber*. Ele é o narrador e questiona diante de nós, porque meios ele obteria as informações. Como escreveu Walter Benjamin (1985), é um narrador pobre em experiência comunicável.

As personagens do romance de Camus, exceto Meursault, não tem fundo. Isso se deve ao narrador que confessa-nos se interessar muito pouco pelas pessoas. A divisão das personagens, feita por E. M. Forster (1974), em planas e redondas parece não se aplicar ao romance. Mas isso não é falta de capacidade criativa de Camus, ele apenas deu às suas personagens a profundidade que o olhar de seu narrador lhe permitia. Das personagens secundárias da prosa conhecemos apenas o externo; de Marie ficamos sabendo de seu corpo ardente, suas roupas excitantes, de seu lado romântico, porém ficamos nesse limiar de sua psicologia. Sobre Raymond sabemos que é baixo, tem ombros largos e um nariz de pugilista, é violento, tem amigos no submundo do crime e “No bairro, dizem que vive à custa de mulheres.” (CAMUS, 2011, p. 31); notemos que a voz narrativa não se compromete com o que *dizem*, ele só assume aquilo que vê e ouve perante Raymond. A respeito de Salamano, sabemos que ele tem um cão, o corpo coberto de sarnas, a mulher morreu, e sem ousar interpretar, o narrador nos diz ter ouvido um gemido dessa personagem no dia em que seu cão o abandonou; imaginamos que Salamano estivesse sofrendo e chorando, mas somos nós, não Meursault que assim deduz. No geral, os seres não têm fundo, são planos, somos nós que lhe atribuímos certo padrão de comportamento e cavamos rumo à interioridade, baseados em migalhas descritivas dadas pela voz narrativa.

Anatol Rosenfeld, em seu ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, argumenta sobre o romance de Camus:

[...] *L'Étranger* [...] esta obra, curiosamente, é narrada na forma do Eu, mas com a técnica behaviorista. É um Eu que nada tem a narrar sobre a 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. (ROSENFELD, 2009, p. 94)

No modo de ver de Rosenfeld, a narrativa é feita numa linha comportamental. Isso é verdade, pois os estímulos prevalecem sobre o pensamento de Meursault. Nas entrelinhas dessa crítica, não obstante, está pressuposto um ser na mesma condição de um rato, que sob determinado estímulo repete determinadas ações. O narrador de Camus possui mais camadas do que supõe essa psicologia behaviorista, o final da narrativa atinge um patamar quase psicanalítico, aproximamo-nos da intimidade do herói, o narrador nos leva a outra dimensão de sua interioridade, é um eu verdadeiro. O herói aceita esse jogo sensorial, não está condicionado a ele, há valores pressupostos nessa psicologia dos estímulos, e eles ficam patentes no momento da clarividência da consciência de Meursault, e nós ainda trataremos disso.

O olhar de um analista, de um romancista, do psicólogo amador no meio das massas, do líder espiritual, pesa sobre o outro na busca de entendê-lo, quer fazer relações, compreender o comportamento, as pistas escondidas atrás do sorriso melancólico ou da gargalhada esbanjada, o olhar em chamas ou quase morto, as mãos inquietas, tudo isso significa muito no modo de ver desses observadores, no entanto, o narrador de Camus não vê nenhum sentido nisso tudo, pois a própria vida não tem sentido, tudo se equivale num mundo que abraça-nos apenas com a indiferença. Os labirintos da psique humana são ainda mais complexos, de que adianta perder tempo na obscuridade dos seres, se até a si mesmo deixou-se de interrogar? Todavia o corpo hedonista encontra prazer no roçar dos corpos sobre a cama, as praias de Argel ardem sob o sol, e o mediterrâneo acolhe os corpos com o frescor de suas águas, de modo que mesmo não havendo um sentido absoluto, os seres respiram e vivem num mundo – mesmo que indiferente – belo e prazeroso. Nessa camada, a qual Freud e seus discípulos rompem rumo ao inconsciente, o narrador se deleita. Entretanto, é preciso não ignorar que há valores por trás dessa concepção.

A teoria e crítica literária problematizam este tipo de perspectiva narrativa escolhida por Camus. Davi Arrigucci põe em evidência que:

Se escolho um narrador em primeira pessoa que seja o protagonista tenho um ângulo central fixo. E isso cria uma série de consequências e

dificuldades. Henry James levantou objeções a essa forma de narrar: como o narrador em primeira pessoa pode saber o que se passa na interioridade de outra personagem? [...] não pode escapar do ângulo central em que está metido, a camisa-de-força da narrativa em primeira pessoa [...] por exemplo, a história pode ser transmitida mediante as palavras, os pensamentos, os sentimentos do autor: pode por outro lado depender apenas da personagem, ou seja, das ações e das palavras da própria personagem: pode ocorrer ainda uma combinação desses canais. (ARRIGUCCI, 1998, p. 21, 23)

Outra perspectiva que pode se juntar a de Arrigucci é a de Scholes e Kellogg, na obra *A natureza da narrativa*. Nessa obra teórica, anterior à discussão feita pelo crítico brasileiro, eles chamam este tipo de narrador de *testemunha ocular*. De acordo com eles: “A testemunha ocular [...] seus olhos podem estar voltados para dentro de modo a ser ela seu próprio assunto ou para fora, de modo a outras personagens ou a própria cena social serem o interesse dominante [...] não pode ver tudo. E só pode conhecer uma mente – a sua.” (SCHOLES, 1977, p. 182). Teóricos e crítico concordam que, neste tipo de perspectiva narrativa, quem conta está encurralado nos limites de sua consciência e capacidade sensitiva. É impossível sondar a mente das outras pessoas do romance, fica limitado ao que vê, ouve, sente e supõe. O *eu* que narra reduz tudo a seu olhar. Por isso não avançamos no conhecimento das outras pessoas do romance, ficamos na imprecisão do *acho, dizem, tive a impressão*; é muito justo por parte do narrador de Camus, faz-nos ainda mais confiantes na honestidade de sua narrativa.

Entre as ações, pensamentos e voz narrativa, há uma neblina de letargia que, acrescentada à estrada cheia de solavancos provocada, como veremos no próximo tópico, pelo estilo escolhido, ficamos sempre às margens do sentido daquilo que é contado. Também não há lugar para as opiniões de Camus no romance, mas sabemos que ele as dá. Todavia, só pode fazer isso na medida em que as confia a seu herói, sendo assim: ou forjou seu herói à medida de seu pensamento, ou correu o risco de ser contrariado por sua própria criação, pois terminada a escrita de sua obra, é seu herói quem narra, e a única brecha por onde temos acesso à narrativa é pelo empedernido Meursault.

“Afastemos indiscretamente uma dobra do reposteiro que recata a câmara nupcial” (ALENCAR, 2004, p. 96). Tamanha invasão de privacidade seria inadmissível ao narrador de Camus, porém o narrador de José de Alencar, bisbilhoteiro, afastada a dobra do reposteiro, descreve todos os detalhes da câmara nupcial, quando nos damos conta já estamos na intimidade dos pensamentos de Aurélia. A diferença entre esses focos narrativos é que um, no

século XIX, entre um mundo idealizado e uma criticidade realista, ainda desfrutava de um lugar olímpico para narrar, vivia os últimos regozijos na fé, se não na dimensão do transcendente ao menos no que toca à razão. O outro, já no século XX, constatou que o mundo é absurdo, ele e seus iguais enfrentaram uma das maiores crises do pensamento humano, limitado à sua própria contingência, abandonado, debaixo de um amontoado de dúvidas, ele nos conta o sentimento do estrangeiro em uma terra indiferente.

Theodor Adorno corre ao encontro deste narrador solitário. Em seu ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, escreve:

Quem ainda hoje mergulhasse no domínio do objeto [...] e buscasse o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido, seria forçado ao gesto da imitação artesanal. Tornar-se-ia culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido [...] o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite. (ADORNO, 2012, p. 55, 56)

O Realismo tentou fazer com que todas as relações humanas, subjacentes e sobrejacentes, observadas microscopicamente, pudessem possibilitar ao homem uma visão límpida e crítica da realidade, podendo enxergar os cantos mais obscuros, e na equação final desta observação minuciosa, a razão encontraria o sentido. Entretanto, o romancista da primeira parte do século XX não pode mais usar esta técnica, pois a realidade foi subjetivada, esfarelada e lançada na consciência labiríntica do indivíduo, e, nas palavras de Adorno, uma sociedade capitalista, que reifica as relações, cerra sobre o sujeito uma maquinaria, cujo óleo que permite a engrenagem rodar é o próprio indivíduo; e sob essa força esmagadora, uma subjetividade reprimida perspectiva o mundo, não de maneira olímpica, mas chafurdada na estilhaçada geometria de sua própria consciência.

Para Adorno o narrador romanesco vê-se diante de um paradoxo: “[...] não pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.” (*idem*, p. 55). A narrativa, segundo ele, épica, estava fundada no relato do objetivo, mesmo quando na dimensão do fantástico, a trama seguia um caminho coerente. Mas de que modo um indivíduo, que perdido o elo com a totalidade de uma cosmovisão de mundo, afogado na subjetividade poderia dar conta de narrar, dar coerência a um relato, costurar uma trama, que observada de fora, pudesse esboçar um sentido? Isso não é mais possível, logo não se pode mais narrar, porém, a forma

romanesca exige a narração. Adorno então constata que o romancista moderno vai em busca das essências, de modo que: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.” (*idem*, p. 57). A realidade plástica, dada e incrustada, esconde sob essa epiderme as essências das necessidades inerentes ao espírito humano. Adorno demonstra como Joyce, Proust e Kafka fazem isso em seus romances. O teórico conclui seu ensaio afirmando: “[...] a capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir.” (*idem*, p. 63). Essa realidade que num jogo de cores, vacilando como uma dança diante dos olhos do homem, forma uma miragem cujo oásis ilusório nunca matará a sede dos homens sedentos que vão até ela, a forma romanesca cerra os olhos para ver além das miragens da realidade.

Entretanto, no que tange ao narrador, *O estrangeiro* não é nem realista, tampouco quer captar as essências, penetrar nos veios escondidos onde transcorrem os sentidos. A narrativa de Meursault é apenas um quadro no qual contemplamos uma realidade sem fundo, se notamos uma realidade tridimensional no romance isso nós devemos a Camus, não a Meursault. A narrativa deste herói absurdo é acrítica. Mas então argumentamos que – assim como fez Adorno em relação à obra de Kafka – sua acriticidade é justamente seu mergulho nas essências. Isso é verdade, mas não é mérito de Meursault, e sim de Camus. Baseados em que dizemos isso? É com base no caráter de Meursault. René Girard (2011) nota, com muita sagacidade, que *O estrangeiro* não contém questões de cunho ideológico, raciais, políticas, econômicas, discrepâncias de classes sociais etc... O crítico é feliz em notar isso, pois o romance foi escrito em uma época na qual a Europa transpirava essas questões. No que diz respeito a problemas raciais, a Argélia – colônia da França – enfrentava conflitos gravíssimos entre colonizador e colonizado. Meursault não nos diz nada sobre isso, mas o romance fala do assassinato de um árabe, exploração sexual de uma mulher árabe, são maioria árabes os que estão presos com Meursault, todavia, não há indícios críticos sobre isso no romance. O herói é um burocrata, funcionário de uma empresa, e nela ele trabalha exaustivamente, como uma peça de uma máquina, tendo que pedir desculpas por ter faltado ao trabalho para ir ao enterro da própria mãe; poderíamos concluir que isso seja uma crítica a um sistema capitalista no qual o proletário é reduzido a uma engrenagem, porém essa é uma conclusão nossa, se ao menos supormos que Meursault tentou fazer essa crítica, não encontraremos argumentos para isso no

romance. O caráter do herói está aquém dessas questões, elas só têm sentido sob a pena de Camus.

De acordo com Theodor Adorno, “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, com um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.” (ADORNO, 2012, p. 60). Meursault não comenta, não critica, não corrige nada, ele apenas nos conta de maneira indolente e num tom descritivo descuidado, como as coisas aconteceram até o momento final. Ele quer ser apenas honesto em suas palavras. Isso se dá porque *O estrangeiro* é precedido por uma visão de mundo, e Sartre (2005) acertou sobre este romance: ele quer representar o sentimento do absurdo. Sobre o Absurdo Camus nos diz: “O sentimento do absurdo não é, portanto, a noção do absurdo. Ele a funda, simplesmente.” (CAMUS, 2010, p. 43). Noção é o estado de consciência, a clarividência só chega ao herói no fim da narrativa. O relato de Meursault é a pura representação do sentimento, o pensamento crítico diz respeito à filosofia que o precede, por isso o narrador de Camus é tão neutro em sua narrativa.

Sobre o ponto de vista que precede a técnica narrativa, Davi Arrigucci escreve:

[...] a escolha da técnica, do ponto de vista nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão do mundo [...] escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão do mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. Em geral, o uso de determinada técnica depende da escolha do tema, assim como o tema pode exigir organicamente determinada técnica. (ARRIGUCCI, 1998, p. 20, 21)

A visão de mundo de Albert Camus é o absurdo, sua técnica já implica sua filosofia. As palavras de Arrigucci corroboram para responder nossa questão: se a filosofia de Camus transita para a estética do romance. Segundo o crítico, a técnica depende do tema, e o tema pode exigir uma técnica. Como já pressupúnhamos, o tema deve se justificar na própria estrutura, o narrador, parte desta estrutura, deve ser adequado ao assunto, não apenas uma voz que, afastado em lugar longínquo, conta a história, esta deve ser afetada por aquela. Mesmo narradores imbuídos no fluxo de consciência são envolvidos pela força do tema.

Albert Camus transita sua filosofia para o romance, desde o momento que escolheu um narrador em primeira pessoa – *eu* – já estava fazendo valer sua filosofia na estética romanesca. Num de seus ensaios filosóficos ele escreve: “Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, ele ganha a consciência de ser coletivo, é a aventura de todos.” (CAMUS, 2011, p. 35). Meursault sente o absurdo sozinho, todavia, veremos adiante, ele morre abrindo precedentes para uma narrativa feita na medida do *nós*, saindo de sua singularidade e transitando para o plural, ganhando a consciência de sua coletividade. Outro romance de Camus, *A peste*, já não está reduzido à individualidade de uma voz, a aventura é de toda uma cidade, a voz narrativa se expande para uma ética coletiva. Todavia, no tocante a *O estrangeiro*, Camus está plenamente de acordo com as exigências do mundo romanesco, feitas a qualquer campo axiológico que deseje encontrar nele algum abrigo: deve se submeter a suas regras.

2.7 UM ESTILO ABSURDO

“Estou convencido aliás que tudo é uma questão de estilo [...]” (FLAUBERT, 2005, p. 90). Essas são palavras de um dos escritores que mais buscaram a pureza do estilo. Flaubert parece ter julgado desnecessário o problema entorno do assunto e do estilo. Suas cartas conduzem-nos à conclusão de que para ele a forma está acima do conteúdo:

Não há belos pensamentos sem belas formas, e reciprocamente. A beleza transpira forma no mundo da Arte [...] assim como você não pode extrair de um corpo físico as qualidades que o constituem, isto é, a cor, extensão, solidez, sem reduzi-lo a uma abstração vazia, sem, numa palavra, destruí-lo, assim também você não pode retirar a forma da Ideia, pois a Ideia não existe a não ser em virtude de sua forma. Suponha uma ideia que não tenha forma, é impossível; tal qual uma forma que não exprima uma ideia. Eis aí o monte de besteiras sobre o qual a crítica vive. (FLAUBERT, 2005, p. 28, 29).

O escritor francês se mostra, em suas cartas, muito desgostoso com a crítica literária de seus dias, apesar dele mesmo se achar com pendor à crítica. O problema da forma e da ideia, neste trecho acima, é esboçado de maneira muito próxima ao que veremos em Cortázar,

Bakhtin e Camus. No entanto, ele se mostra incomodado com essa questão, que em seu ponto de vista, é ninharia, pois assim como a função do médico é curar, segundo ele a função do artista é o belo. De acordo com Flaubert: “A moral da arte consiste em sua própria beleza e, acima do estudo, eu prezo o estilo e, depois, o Verdadeiro.” (*idem*, p. 158). O verdadeiro para ele é o caráter moral da obra; Bakhtin (2010) o chama de *ético* em sua teoria. Mas ainda que as cartas de Flaubert nos levem a visualizar uma estética que privilegia a forma, uma análise de suas cartas – quando este está referindo-se ao ato da criação – permite-nos ver o quanto o escritor francês sofria tentando conciliar forma e fundo.

Ele está escrevendo *Madame Bovary*, o tema lhe causa asco: “Nunca mais me pegam para escrever coisas burguesas. A fetidez do tema me dói no coração.” (*idem*, p. 102). Mas escrever sobre um tema burguês exige, deste amante da forma, um estilo que corresponda ao que pretende: “Meu tema talvez nem comporte esse estilo.” (*idem*, p. 91); sua temática é a ética burguesa, suas pretensões estéticas estão entre as garras do tenaz *realista*. Escolhido o tema e o estilo: “Agora estou a debater-me com situações comuns e um diálogo trivial. Escrever bem o *mediocre* e fazer com que ao mesmo tempo mantenha seu aspecto, sua configuração, e até mesmo suas próprias palavras, é verdadeiramente diabólico [...]” (FLAUBERT, 2005, p. 128)”. Ainda que não mencionado, o acontecimento que ele pretende colocar sob a forma, neste momento em que se debate, é proporcionado pela ética de uma sociedade burguesa, dar conta das trivialidades e mediocridades de um acontecimento, é pressupor uma ética que anima essas situações. Do ponto de vista da crítica contida em seu romance, o comportamento de determinada sociedade é julgado, ele tenta nos dar a imagem realista das situações, para tanto, briga com palavras, metáforas, querendo impor uma configuração apropriada ao acontecimento criticado. Essa luta, ele conclui, é diabólica.

De acordo com Kenneth Burke: “Não é de espantar que Flaubert terminasse cada livro sucessivo com um sentimento de frustração, de revulsão.” (BURKE, S/D, p. 24). O escritor francês frustrava-se pelo fato de tentar tirar de sua obra o caráter moral e psicológico, no entanto, publicado *Madame Bovary*, é justamente o caráter moral da narrativa que cerca-se de debates; Flaubert então reclama: “Numa palavra, o barulho que fizeram por causa de meu primeiro livro parece-me tão estranho à arte, que estou *desgostoso comigo mesmo*.” (FLAUBERT, 2005, p. 161). O escritor queria que os aspectos formais de sua narrativa fossem o destaque, todavia, ele foi aos tribunais pelos aspectos morais de seu livro.

A busca de Flaubert é:

O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar, um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver. As obras mais belas são as que têm menos matéria; mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra cola em cima e desaparece, maior é a beleza. Eu creio que o futuro da Arte está nestes caminhos. (FLAUBERT, 2005, p. 53, 54)

O artista quer o impossível, um *livro sobre o nada*. Seu projeto é ambicioso, mas deixa subentendido a angústia do artista: busca pela pureza da forma, quando, ao mesmo tempo, demonstra a inquietação que forma e fundo lhe causam. Ele deseja que o leitor de sua obra se veja diante da pura beleza, sem nenhuma sentença a lhe inquietar, sua concepção de beleza enamora a dos gregos, todavia, tem consciência: *se é que pode haver*. Sentimos a intensidade da pretensão estética de Flaubert, mas também notamos a percepção, ainda que recalcitrante, de seus limites e fronteiras.

Sobre o estilo¹⁸, Antoine Compagnon escreve, com o mesmo título, um capítulo de sua obra *O demônio da teoria*, projetando as três concepções que sobressaíram-se nos vários séculos em que o estilo é reconduzido ao centro do problema da arte. De acordo com o crítico das teorias, “Três aspectos do estilo voltaram a ocupar o primeiro plano, ou na realidade nunca estiveram ausentes. Parece que são inevitáveis e insuperáveis.” (COMPAGNON, 2010, p. 191). E são eles:

¹⁸ Estilo ou forma, estes dois termos se misturam em nossa discussão, eles também não são distinguidos por Antoine Compagnon, que em sua obra *O demônio da teoria* (2010), dedica um capítulo ao estilo, no entanto, não demonstra estranhamento ao usar ora estilo ora forma para falar do mesmo assunto. Mas ficamos com a impressão que ele fala do estilo – quando se refere à literatura – muito mais ligado à linguagem. Bakhtin, em sua obra *Questões de literatura e de estética* (2010), ao referir-se diretamente à linguagem, o teórico fala sobre o *material*, quando toca na *forma*, quer nos levar a pensar sobre *forma arquitetônica*, é nitidamente muito mais do que apenas linguagem. Flaubert, assim como Compagnon não parece ater-se à diferença entre os dois termos. Nós, no entanto, vamos transitar, em nossa discussão, da forma, desde seu caráter de linguagem, até sua dimensão arquitetônica, que contempla as dimensões da estrutura do romance. Não distinguimos estilo e forma, mas ficamos mais propensos a ir do estilo à forma, como se mergulhássemos da superfície ao fundo.

- o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável;
- o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor;
- o estilo é uma escolha entre várias “escrituras”.

No primeiro aspecto o conteúdo está estável, como por exemplo, o absurdo; Malraux e Camus usam a mesma temática, suas obras dão uma forma diferente ao mesmo assunto. No segundo aspecto, o estilo pode ser usado como pista para se chegar ao artista; é assim que uma obra, atribuída a Van Gogh, pode ser considerada verdadeira ou falsa, pois buscam nela o estilo do artista, a intensidade de suas pinceladas, seu jogo com as cores etc... O terceiro aspecto sugere que todas as possibilidades de estilo já estão subjacentes na “escritura”, o autor apenas escolhe qual usar. Sobre este, Segundo Compagnon, foi questionado onde estaria a originalidade do artista.

Mikhail Bakhtin, discutindo sobre o problema do *material* na arte, salienta que:

Podemos aderir plenamente à seguinte afirmação: “a técnica é tudo na arte”, compreendendo-a segundo a ideia de que o objeto estético só pode realizar-se por meio da criação da obra material [...] o objeto estético não existe antes dessa criação e independentemente dela. Ele realiza-se pela primeira vez junto com a obra [...] aqui a técnica não pode e não deve ser separada do objeto estético; é ele que a anima e a movimenta em todos os seus aspectos, por isso, na obra de arte, a técnica não é de modo algum mecanicista. (BAKHTIN, 2010, p. 55)

Os críticos Cortazar e Sartre ressaltam o papel da linguagem, do material, na incorporação do tema central que sustenta a obra; como críticos, eles estão em *locus*, no lugar da incidência, estudam a realização artística em seu pleno funcionamento. Em Bakhtin o problema é maximizado para dimensão da Estética, o teórico conduz a problemática *a priori*, dando, em raros momentos, alguns exemplos reais do funcionamento de sua teoria. Entretanto, podemos dizer que tanto os críticos quanto o teórico concordam numa questão que atravessa tanto a crítica quanto a teoria: o material e seu manuseio justificam-se na habilidade com que o artista consegue fundir conteúdo, material e forma – o segundo, na perspectiva do teórico russo está implicado na terceira. No entender do teórico, a técnica/estilo é tudo, se considerarmos que é ela que, *isolado/separado* determinado acontecimento da realidade,

distingue o acontecimento de sua condição brutal na realidade, possibilitando aí o ato criador; somente assim é possível o objeto estético tal como o encontramos na arte, já acabado e autônomo em sua relação entre as partes. Contudo, há uma ressalva, a técnica não pode ser considerada à parte do objeto estético, muito menos compreendida como uma receita pronta a qual basta usá-la para realização de uma obra de arte; é o objeto estético que possibilita toda a dinâmica da obra de arte; num romance, por exemplo, os valores éticos, morais e cognoscíveis. A linguagem – implicada na forma – é o material levado ao extremo, pelo artista, a ponto de superar-se; ela expande-se para além de sua capacidade linguística com fins de atingir o todo do objeto estético. “A forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele.” (BAKHTIN, 2010, p. 57); a síntese de tal pensamento é uma amálgama de conteúdo, material e forma, argumentando que o efeito positivo produzido pela arte está nessa interpenetração que o artista, através da técnica, é capaz de fazer visando a unidade do objeto. Terminada a obra, “[...] desaparecem os andaimes quando o prédio é concluído.” (BAKHTIN, 2010, p. 49). Contemplamos a obra acabada, isso basta ao contemplador, ao esteta, todavia, cabe voltar aos andaimes.

Camus nos parece muito bem ajustado com as perspectivas sobre o estilo que levantamos: Flaubert, Cortázar, Bakhtin e a problematização das teorias levantadas ao redor do tema – feita por Compagnon. O escritor franco-argelino sempre primou por um estilo clássico de escrever, suas palavras eram como uma roupa feita sob a medida da fita métrica de um alfaiate, o escritor era melindroso na adequação das palavras ao que pretendia dizer. Em seu tempo, a adoração do estilo também passava por crise, Camus, porém, desde a juventude vinha se corrigindo dos excessos do estilo. Sobre o assunto ele escreve: “Vale dizer ao mesmo tempo que o grande estilo não é simplesmente uma virtude formal [...] o grande estilo é a estilização invisível, isto é, encarnada.” (CAMUS, 2011, p. 312). Um estilo que encarna, é aquele que incorpora o assunto, indo além da função de ser apenas o código linguístico que transmite o discurso, torna-se ele mesmo, através da engenhosidade do artista, o reflexo daquilo que carrega sob a plasticidade do signo. Mas o estilo pode ser também um Narciso, que após ser fascinado pelo próprio reflexo, definha-se até extinguir-se; por isso não pode ser apenas uma virtude formal.

Segundo Camus:

Para ser edificada, a obra de arte deve servir-se em primeiro lugar dessas forças obscuras da alma. Mas não sem canalizá-las, sem cercá-las de diques,

para que sua maré suba da mesma forma. Ainda hoje os meus diques são, talvez, altos demais. Daí esse rigor, às vezes... Simplesmente, no dia em que se estabelecer o equilíbrio entre o que sou e o que digo, talvez nesse dia, e mal ouse escrevê-lo, conseguirei construir a obra com a qual sonho [...] em arte, ou tudo acontece simultaneamente ou nada acontece; não há luzes sem chamas. (CAMUS, 2003, p. 32, 33)

As forças obscuras da alma de Camus é o acontecimento no plano da existência, quando o escritor deseja *canalizá-las*, ele, alinhando-o a Bakhtin, quer *isolar* o acontecimento e cercá-los com diques. Quando diz que seus diques são altos demais, está fazendo uma autocrítica a sua técnica; o desejo de Albert Camus é um dia conciliar o que tem a dizer com o modo de dizer, em outras palavras: alinhar forma e conteúdo. É possível relacionarmos as palavras finais do trecho (*não há luzes sem chamas*) com Julio Cortázar: “[...] no romance não há *fundo* e *forma*; o fundo da forma, é a forma.” (CORTÁZAR, 2013, p. 74). Agora leiamos mais essas palavras de Camus: “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.” (CAMUS, 2011, p. 311). Forma e fundo não se separam, a unidade entre esses dois aspectos é inegociável para a grande obra. Na arte tudo precisa se equivaler, a beleza consiste na harmonia das partes, sublime quando, no conflito provocado pelo artista, faz nascer, no jogo dos contrastes, um estranhamento cujo efeito eleva aquele que contempla ao regozijo ou ao assombro. O artista busca fazer seu trabalho final uma imagem que levando o contemplador à ativação de seu senso estético, possa, no conforto da sensibilidade, refletir sobre a mensagem que o espera sob a atração do canto da forma.

Julio Cortázar, em seu trajeto acompanhando a aventura do romance no mundo da linguagem, considerou uma linha de escritores geralmente à margem da crítica: os “[...] *tough writers* dos Estados Unidos, os escritores “duros” criados na escola de Hemingway.” Segundo ele estes escritores chegaram à conclusão que “Não se pode matar a linguagem, mas cabe reduzi-la à pior das escravidões.” (CORTÁZAR, 2013, p. 80). O crítico argentino dá continuidade:

O romance chegou a seu ponto extremo; querendo eliminar intermediários verbais e psicológicos, dá-nos fatos puros; mas ocorre que não há fatos puros; vê-se que o desejo está, não em dizer o fato, mas em encarná-lo, incorporar-se e incorporar-nos à situação. Entre a coisa e nós há um mínimo de linguagem, apenas o necessário para mostrá-la. (*idem*, p. 81)

Já argumentamos no primeiro capítulo sobre a ideia central de Cortázar neste seu ensaio, cabe a nós apenas frisarmos que na aventura do romance na busca das essências, aqui, ele chegou ao lugar em que a linguagem já não tenta mais ir rumo à situação, ela é a própria situação. Ficamos impressionados com a profundidade psicológica das personagens de Tolstói, penetramos na psique dos seres fictícios de Machado de Assis, a linguagem em Joyce e Woolf nos arrebatam para um fluxo no qual ficamos desprovidos da racionalidade e objetividade da língua, é a própria linguagem, desencarnada das funções racionalistas, que busca levar-nos à coisa em si. No entanto, essa escola americana quer que a linguagem seja a própria situação, de modo que ela, dissecada da retórica, incisiva rumo à situação, nos coloque nem à frente, nem ao lado, nem atrás nem acima, mas na própria situação: “Neles se faz intensa a necessidade sempre adiada de atirar a linguagem à margem [...] supõe a busca de uma linguagem que seja o homem em vez – meramente – expressá-lo.” (*idem*, p. 80). O estilo criado por essa escola não quer, como queria, por exemplo, o Realismo e Naturalismo, dizer quem é o homem, ele quer ser o próprio homem na situação do estranhamento. Dentre os romancistas desta escola, há um em particular, Hemingway, que, assim como interessou a Cortázar, também chamou a atenção de Sartre (2005), segundo o qual é evidente o parentesco entre o estilo deste escritor americano e o estilo de Albert Camus. Assim como Cortázar nota semelhança entre a técnica de Camus e a dos *escritores duros* americanos, Sartre também entende que essa escola foi útil ao escritor franco-argelino, ainda que reconheça que ele não tenha sido propriamente influenciado por essa escola.

De acordo com Jean-Paul Sartre o mundo de *O estrangeiro* é um mundo antes da linguagem, pois está fundado apenas no sentimento, então não há uma linguagem capaz de dar conta do absurdo; “Assim, em *O estrangeiro* ele se dispôs a *calar-se*.” (SARTRE, 2005, p. 126). De que modo Camus se cala em um romance, gênero que só existe na linguagem? Sartre nos responde: “O procedimento de Camus é evidente: entre os personagens de quem fala e o leitor ele vai intercalar uma divisória de vidro.” (*idem*, p. 128). Deste modo, no entender de Sartre, do lado de cá da divisória vemos os lábios de quem fala se movendo, ele está falando, entretanto, não o ouvimos “[...] de maneira a ser transparente para as coisas e opaca para as significações.” (*idem*, p. 128). Porém, esse elogio feito a Camus destoa do seguinte argumento de Sartre: “E o estilo decerto, é o que determina o valor da prosa. Mas ele deve passar despercebido. Já que as palavras são transparentes e o olhar as atravessa, seria absurdo introduzir vidros opacos entre elas.” (SARTRE, 2004, p. 23). Essa passagem está na

obra *Que é a Literatura?*, já corresponde à estética de Sartre. Mas essa desarmonia entre o que o teórico do engajamento considera essencial em sua estética e o que ele julga elogiável no romance de Camus, se justifica no objetivo em que os dois argumentos confrontados foram escritos. No romance, Camus coloca vidros opacos para que apenas a própria *situação* seja sentida pelo leitor, enquanto os sentidos são negados pelas palavras. Já a estética de Sartre exige que o estilo seja discreto para que o leitor vá direto ao tema problematizado pelo artista. Precisamos nos lembrar do contexto em que Sartre escreve sua estética¹⁹; a crítica feita ao romance de Camus é anterior à elaboração da estética do engajamento.

Sartre prossegue em sua crítica ao romance de Camus, quer saber como esse vidro opaco funciona na fatura do romance, na sintaxe do texto e no conjunto da obra. Sobre o estilo adotado por Camus, Sartre argumenta:

O que nosso autor toma emprestado [...] é então a descontinuidade de suas frases entrecortadas, que se pauta pela descontinuidade do tempo. Agora compreendemos melhor o talhe de sua narrativa: cada frase é um presente. Mas não um presente indeciso, que destoa e se prolonga um pouco no presente que lhe segue. A frase é precisa, sem arestas, fechada em si mesma; é separada da frase seguinte por um nada, da mesma forma que o instante de Descartes está separado do instante que lhe segue. Entre cada frase e a seguinte o mundo se aniquila e renasce: a fala, tão logo vem à tona, é uma criação *ex nihilo*; uma frase de *O estrangeiro* é uma ilha. E caímos em cascata de frase em frase, de nada em nada. Foi para acentuar a solidão de cada unidade frasal que Camus escolheu construir sua narrativa no pretérito perfeito composto [...]. (SARTRE, 2005, p. 129, 130)

Agora compreendemos melhor o talhe de sua narrativa. Certamente, Camus ao ler essa análise de seu romance se sentiu nu. O que Sartre nos diz, sobre o estilo usado por Camus, pode ser comprovado no primeiro parágrafo do romance: “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, 2011, p. 7). São sentenças magras e intimidadas por uma pontuação rigorosa, são vizinhas, porém, desconfiam uma da outra, estão atrás de seus próprios limites. Este é o vidro opaco – descrito por Sartre – pelo qual vemos, mas não entendemos. O telegrama recebido é anunciado, e mal saímos dessa sentença já estamos dentro do conteúdo do telegrama, não há um conectivo sequer entre uma frase e outra. Toda a narrativa é submetida a este estilo, até mesmo quando o

¹⁹ Rever no capítulo primeiro o tópico sobre literatura engajada.

promotor, que acusa Meursault, usa, como é comum a advogados, uma retórica desenvolvida, rica em argumentos, sob a oratória eloquente do acusador, ainda assim o estilo é o mesmo, por um motivo, como já vimos, o narrador sufoca a voz das demais personagens, submete-a a secura da prosa que quer comunicar, ao mesmo tempo que se cala.

A linguagem do romance tem outra característica interessante, ela plana na superfície dos significantes, é elaborada de maneira plástica, como uma tela realista, cujas maçãs nos dão a sensação de que podem ser colhidas e comidas; a linguagem é descritiva, sem nenhuma retórica ou sofisma, ela não é subjetiva, de modo que chegue a seguir um fluxo de orações subordinadas que num encadeamento sufocante, interligadas por uma dinâmica de conjunções, imponha ao leitor uma concentração trabalhosa para dar conta dos sentidos. Se a filosofia absurda afirma que não há um sentido absoluto na condição humana, pelo qual devemos viver como um proletariado acorrentado, cavando todos os dias em busca de um significado maior das coisas, a linguagem utilizada no romance *O estrangeiro* também se contenta com essa constatação, de modo que caminhamos em praias rasas na leitura do romance, no que tange a linguagem. Isso é intencional no romance, basta lermos outros textos de Albert Camus para verificarmos que ele domina a técnica da escrita em várias dimensões. Sartre até mesmo acusa Camus de em alguns momentos – em *O estrangeiro* – ter sido infiel a técnica escolhida, deixando aparecer no romance outro estilo. De acordo com Sartre: “Já sabemos que Camus tem um outro estilo, um estilo de cerimônia. Além disso, e mesmo no *O estrangeiro*, por vezes ele eleva o tom, de modo que a frase assume um ritmo mais expandido, contínuo.” (SARTRE, 2005, p. 127). Sartre tem razão nesta crítica. Comparemos o trecho utilizado por Sartre, como exemplo para seu argumento, a outro trecho da narrativa:

O pregão dos vendedores de jornais no ar já distendido, os últimos pássaros na praça, o grito dos vendedores de sanduíches, o lamento dos bondes nas pronunciadas curvas da cidade e este rumor do céu antes de a noite descer sobre o porto, tudo isto recompunha para mim um itinerário de cego, que eu conhecia bem antes de entrar para a prisão. (CAMUS, 2011, p. 101).

Este é um dos trechos em que, segundo Sartre, Camus usa seu estilo de cerimônia. Mesmo considerando que trabalhamos com uma tradução, é possível notar que esse período tem um ritmo, ainda que lido no original, não se pode negar um ritmo quase poético que

destoa do restante da narrativa. Agora vejamos outra passagem no romance em que o estilo que predomina na narrativa possa ser contrastado com o exemplo de Sartre:

Trabalhei muito durante toda a semana. Raymond veio visitar-me e disse que enviara a carta. Fui duas vezes ao cinema com Emmanuel, que nem sempre compreende o que se passa na tela. É preciso, então, dar-lhe explicações. Ontem foi sábado e, como havíamos combinado, encontrei-me com Marie. Desejei-a intensamente porque usava um belo vestido de listras vermelhas e brancas e sandálias de couro. (*idem*, p. 37)

O tom escolhido para narrativa é o deste segundo trecho; maquinal, sentenças magras e interrompidas abruptamente, sem qualquer resquício de poesia. Como já problematizamos no primeiro capítulo, tanto Julio Cortázar quanto Sartre afirmam que a poesia é uma tentativa, em linguagem, de se chegar às essências, ir além do fenômeno, encontrar o sentido profundo das coisas. O homem absurdo não pretende chegar à essência – não até que chegue o momento da consciência – e a linguagem que Camus utiliza em seu romance também não pretende chegar a essência alguma. Ela quer ser, como vimos em Cortazar, a própria situação. Podemos dar alguns detalhes da psicologia de Meursault ou de qualquer outra personagem do romance? Não. Nós podemos sugerir, devido a uma soma de detalhes esparsos na narrativa, porém dizer que a linguagem abre diante de nós uma trilha segura rumo à psique de alguma personagem, é afirmar à margem da narrativa. É através de picadas, que nós mesmos abrimos com facões, que chegamos à beira da intimidade do herói ou de outras personagens, no mais, os encontramos em sua própria situação, no flagrante do sentimento, o estranhamento de um estrangeiro em uma terra desconhecida.

De acordo com Ian Watt, “[...] a privacidade e a anonimidade da palavra impressa colocavam o leitor atrás de um buraco de fechadura através do qual também ele podia espionar sem ser visto [...]” (WATT, 2010, p. 210). Todavia Watt está falando do romance no século XVIII, *O estrangeiro* não coloca o leitor atrás de um buraco de fechadura, ele o coloca na tensão da crise vivida pelo herói, a linguagem assume o sentimento do absurdo; não espiamos Meursault, sentimos aquilo que lhe aflige. O romance não diz sobre ele, diz sobre *eu*, já escrevemos sobre isso na parte dedicada ao foco narrativo. Isso, no ato da leitura, nos coloca frente a frente com aquele que conta. Mas não somos colocados simplesmente diante do *eu* que conta, Albert Camus quer nos levar à própria situação: “Hoje, mamãe morreu.” (CAMUS, 2011, p. 7). O tempo da narrativa não será apenas o presente, todavia, ele inicia no

presente, mesmo seu herói já tendo vivido, é hoje que ele nos conta. A sensação estética não é a do distanciamento, é a do agora, sentimos o absurdo tal como Camus quer que seja sentido.

O estilo em que foi escrito *O estrangeiro* está em plena cumplicidade com o caráter de seu herói. O significante, no caso deste romance, é a própria imagem do significado, não é arbitrário como no sistema saussuriano, estilo e conteúdo foram convencioneados, pelo artista, para equivalerem-se, de modo que o envelopamento da obra já diga, no signo, o que é a obra. Ficamos com a impressão que Camus conseguiu realizar o projeto de Flaubert: uma obra que se sustenta pela força interna de seu estilo, sem amarras exteriores. Mas até mesmo o escritor de *Madame Bovary* já desconfiava que isso não fosse possível.

O projeto de Camus não é esse, porque segundo ele: “Em última instância, se a recusa for total, a realidade é banida no seu todo, e obtemos obras puramente formais.” (CAMUS, 2011, p. 307). Para ele: “[...] 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.” (*idem*, 2011, p. 311). O estilo é então uma maneira do homem se postar diante do absurdo, o real disforme ganha forma através do cinzel, do pincel e da caneta do artista. Camus então conclui que: “[...] a unidade em arte surge no fim da transformação que o artista impõe ao real [...] essa correção, que o artista realiza com a linguagem e por meio de uma distribuição de elementos tirados do real, chama-se estilo e dá ao universo recriado sua unidade e seus limites.” (CAMUS, 2011, p. 309). Esses *elementos* correspondem à voz narrativa, ao espaço, ao tempo e também ao tema que precede o romance; tudo isso, somado a linguagem, configura-se o estilo de um romancista. Por agora basta-nos ter compreendido a justeza formal de seu romance *O estrangeiro*. Sabemos quão íntimo ele é da realidade, está amarrado a ela. O absurdo, compreendido e submetido à elaboração do pensamento filosófico, ganha seus contornos no romance, através do estilo terrificante, e insistentemente pretencioso a impor sobre nós o sentimento de seu herói, deixa-nos no agora, no hoje.

2.8 A UNIDADE INTERNA DA OBRA

O romance *O estrangeiro* é transpassado por dois planos narrativos fundamentais para realização do projeto estético que lhe sustenta; o contraste dos dois resulta na síntese da filosofia de Albert Camus. Podemos ler o romance focado em qualquer de seus aspectos,

como religioso, sociológico, pelo viés do Direito etc..., no entanto, eles estão submetidos a uma coerência interna da obra, a unidade do romance depende de planos narrativos centrais. Quem, por exemplo, quiser problematizar o funcionamento do Direito e da Justiça dentro do romance, encontrará um solo muito rico para trabalhar, todavia, uma vez que se queira alinhar os subtemas do romance a uma crítica que envolva a perspectiva do romancista, é indispensável que o tema principal da narrativa seja considerado e conhecido.

Há dois críticos que nos parece terem desconsiderado o pensamento que precede a obra e, principalmente, desconsiderado o funcionamento deste pensamento distribuído em planos narrativos. O primeiro deles é o francês René Girard. Em seu ensaio – “Por um novo processo de *O estrangeiro*” – o crítico tentou desconstruir uma leitura, que segundo ele, sempre foi feita do romance: Meursault é inocente e os juízes são culpados. Nas palavras de Girard: “O autor pretende nos fazer sentir tal ressentimento e tem sucesso: os leitores realmente o sentem.” (GIRARD, 2011, p. 180). Até aí o crítico destaca o efeito que qualquer leitor é capaz de descrever na obra. Porém, a partir daí, Girard começa uma crítica dura a Camus.

Para Girard, a crítica sempre esteve errada em ler *O estrangeiro* como Albert Camus gostaria que lessem. Ressalta que o romancista foi estilisticamente convincente para levar o leitor a fazer uma leitura já dada. O crítico tira o foco de Meursault e concentra-se em Camus. Sua tese fundamental é a de que o romance, tão aclamado por sua unidade, não é uno, na verdade carrega em si uma dualidade, e essa se dá pelo que representa o herói na narrativa e o que Camus intenta provar no romance.

Nas palavras de Girard, Camus forçou seu herói a cometer o crime: “é o próprio autor que é responsável por seu crime.” (GIRARD, 2004, p. 186). De acordo com ele, Camus, tentando provar que seu herói era inocente, em uma sociedade culpada, obrigou-o a cometer um crime; Meursault era um solipsista, mas Camus, ao obrigá-lo a cometer o crime, faz seu herói ir a público, seu crime o leva à justiça. No entender do crítico, a maior prova deste desejo de contato com a sociedade – traíndo o solipsismo – fica patente no final do romance quando o herói deseja que no dia de sua execução, houvesse uma multidão esperando-o com gritos de ódio. Girard conclui que essa vitimização do herói não é uma leitura fundada *a posteriori*, como consequência dos acontecimentos após o assassinato, de maneira que todas as consequências tivessem seu desenrolar num incidente da própria narrativa. O crítico sustenta que a leitura que fazemos do romance é *a priori*, é uma necessidade de Camus para justificar que o indivíduo é justo e a sociedade é culpada.

Para levar seu leitor a tais conclusões, Girard se vê obrigado a fazer uma leitura biográfica do romance:

Ainda aqui, não devemos cair na armadilha da biografia, a qual não leva a nada e nos desvia dos problemas fundamentais. É preciso distinguir o criador de suas criaturas, *mas* suas relações são complexas. Meursault é o retrato, e mesmo a caricatura, de um homem que Camus nunca foi, mas que ele tinha prometido se tornar ao sair da adolescência, pois temia nunca conseguir ser nada diferente. (GIRARD, 2011, p. 201. *Grifo nosso.*)

Este “mas” de Girard é a curva de sua retórica, pela qual finge nos livrar da armadilha que está à frente, quando na verdade nos conduz para ela. Pois duas páginas antes deste argumento ele afirma que o desespero, que segundo ele há no romance, justifica-se na juventude enferma e sem oportunidades de Camus. Girard constrói uma psicologia para o romancista, e tenta nos persuadir de que o escritor é tal como ele o descreve. O crítico primeiro liga as pontes (que acredita estarem quebradas na cabeça do leitor) entre autor e obra, depois de ligá-las, invade os portões do romance com todo o conhecimento que julga ter de Camus, vendo em cada escolha estrutural de *O estrangeiro*, uma armadilha que prenderá nosso senso crítico para não observarmos as teses que estão sendo defendidas na obra. Ele afirma que não podemos ler *O estrangeiro* como tese, contudo, o próprio crítico afirma que “Camus quis provar que o herói, fiel ao próprio coração, seria necessariamente perseguido pela sociedade. Em outras palavras, ele quis provar que “os juízes estão sempre errados.” (GIRARD, 2011, p. 184). O ensaio de Girard sustenta-se em uma contradição, pois ora diz que o romance não é de tese, ora afirma ser um romance de tese. A unidade que ele julga não haver no romance de Camus, na verdade não há em seu texto.

No geral, o ensaio de Girard argumenta que Camus é o indivíduo empedernido que seu herói, Meursault, pretendeu ser no romance. “O escritor quer suscitar em seus leitores uma indignação que ele próprio sente [...]” (*idem*, p. 182); resumindo, a náusea é de Camus, *O estrangeiro* é o seu vômito.

Girard pressupõe que Camus pretendeu, com seu romance, criar um mundo à parte da sociedade, com autonomia estrutural, pelo qual poderia julgá-la; porém, seu mundo criado é parte da sociedade, sendo apenas um viés pelo qual, no centro da sociedade, se pensa sobre os problemas da estrutura que lhe rodeiam. Sendo assim, a estrutura do romance, e todo pensamento contido nele é apenas um reflexo pontual dentro da maquinaria social. O crítico

segue o ataque ao romancista: “*O estrangeiro* foi escrito numa óptica falseada, sob a qual ainda é geralmente lido [...] todos sabemos que a indiferença está do lado da sociedade e que as preocupações angustiadas são o fardo do infeliz herói solitário.” (*idem*, p. 206). Em outras palavras, para ele, Camus inverteu os papéis, ao trancar Meursault em uma personalidade tão excêntrica, e descrever uma sociedade que se mobiliza para dar atenção a um indivíduo e condená-lo à morte, pois na realidade é a sociedade que é indiferente ao indivíduo²⁰.

No final de seu ensaio Girard conclui, sobre Camus, que em suas últimas obras – dentre elas *A queda* (2008), e no seu discurso, ao receber o Prêmio Nobel de Literatura em 1957 – reconheceu que em suas primeiras obras havia ocupado o lugar de juiz, através do qual julgou a sociedade, como se ele estivesse isento deste julgamento; em suas últimas obras ele entende que todos são culpados, assumindo o lugar de *juiz penitente* – personagem central do romance *A queda*. Nas palavras de Girard, essa última fase de Camus é uma tentativa de se integrar à sociedade e não de se isolar, como fez em *O estrangeiro*.

Contudo, faltou a Girard considerar que *O estrangeiro* é um romance que reflete a filosofia de Camus, e a filosofia do absurdo nada tem a ver com solipsismo, ela tenta entender o homem metafísico, o sentimento do homem no mundo, mergulhado nas águas do acaso, inquietador de uma ordem em meio ao caos de sua condição, mas ao mesmo tempo, em plena consciência de que todos os sistemas, que explicam o mundo, conseguem apenas maquiagem a falta de sentido da vida humana. Meursault encarna este sentimento, se a sociedade está em seu caminho, não significa que ele a repudie, pois sua crise não é social, ela é metafísica, está arraigada em questões universais, se ela atinge o homem histórico é porque isso é inevitável para qualquer romancista, considerando que não há homem algum fora da História, todavia, a crise instaurada no romance contempla o Homem e não uma contingência social.

“O que é possível dizer, para finalizar, é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista.” (CANDIDO, 2002, p. 74). Girard está correto ao afirmar que as intenções de Camus pesam sobre o romance, nisso ele segue alinhado ao que diz Candido sobre a personagem, todavia, é preciso também considerar a concepção de mundo que antecede a narrativa. O crítico francês ligou as intenções de Camus a questões biográficas, quando nitidamente o romance corresponde à filosofia do Absurdo. De acordo com a filosofia de Camus, é o “[...] divórcio entre homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo.” (2010, p. 20). O que

²⁰ Um romancista que consideramos que pode exemplificar o tipo de inversão, apontada por Girard, é Kafka. Seus romances exemplificam justamente o indivíduo reificado no meio de uma sociedade indiferente, surda aos gemidos de tantos Josef K que morrem como bichos enquanto os homens dormem.

Candido chama de concepção e intenção do romancista, em Camus se aplica da seguinte forma: a concepção é a do absurdo, e a intenção do romancista foi criar uma personagem que experimentasse em todos os âmbitos o sentimento do absurdo.

Obviamente Albert Camus não se manteve fora de *O estrangeiro*, assim como Henry James conclui sobre Guy de Maupassant, que este “[...] iria longe demais se acreditasse que se manteve fora de seus livros. Eles falam dele eloquentemente [...]” (JAMES, 1995, p. 82). O escritor franco-argelino nunca objetou que ele mesmo estivesse em seus livros, nós, contudo, objetamos a Girard, por este ter contingenciado o romance de Camus. Admitimos que o romance esteja aberto a interpretações, no entanto, quando uma delas vai contra o projeto estético do autor, é preciso contestá-la. Meursault não é Camus, assim como Ema Bovary não é Flaubert. *O estrangeiro* é uma concepção de mundo de seu autor, mas ela visa o homem metafísico, o homem no mundo. A partir daí, política, ideologias, questões sociais e teológicas são contingenciais, tudo está nas engrenagens do absurdo, encontram aqui sua equivalência. Nas palavras de Henry James “Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida [...]” (JAMES, 1995, 26); o romance de Camus é sua impressão pessoal da vida, ele experimentou o sentimento do absurdo, sentiu-se um estrangeiro no mundo, porém ao elaborar uma filosofia que comportasse este sentimento, o pensador não fez apenas como Camus, ele expandiu as consequências para o Homem. Isso é primário em filosofia. Feito isso, transitou seu pensamento para o romance, mas ao colocar sua visão de mundo funcionando em *O estrangeiro*, fazendo de seu herói o representante de seu pensamento, não o fez como o Camus – jovem tuberculoso e estudante de filosofia – o fez como Meursault.

No primeiro capítulo ressaltamos essas palavras de Camus: “[...] eu sei, com toda a certeza, que uma obra de homem nada mais é do que esse longo caminho para reencontrar, pelos desvios da arte, as duas ou três imagens simples e grandes, às quais o coração se abriu uma primeira vez.” (CAMUS, 2003, p. 35). *O estrangeiro* é a imagem do homem, o absurdo e o mundo; estes três constituem um mundo próprio, o resto é situacional. Mas é preciso compreender que a partir do momento que a *impressão direta* do escritor transita para o romance, ela deve submeter-se à coerência interna da obra, justificar-se no mundo fictício no qual ela será a ideia normatizante da obra.

Nas palavras de Bakhtin, em sua obra *Estética da criação verbal*:

É claro que às vezes o autor põe suas ideias diretamente nos lábios da personagem tendo em vista a significação teórica ou ética (política, social) dessas ideias visando a convencer quanto à sua veracidade ou a propagá-las, mas aí já não estamos diante de um princípio esteticamente produtivo do tratamento da personagem; neste caso, porém, afora a vontade e a consciência do autor, costuma haver uma reformulação do pensamento para que corresponda ao conjunto da personagem, não à unidade teórica da sua visão de mundo mas ao conjunto da sua personalidade, no qual, ao lado da imagem física externa, das maneiras, das circunstâncias vitais da visão de mundo totalmente determinadas, existe apenas um elemento, ou seja, em vez da fundamentação e da persuasão ocorre o que denominamos sentido do ser. (BAKHTIN, 2011, p. 9)

O herói de Camus obedece a um pensamento, no entanto, já tratamos disso antes; não segue o rigor teórico deste pensamento, há um *conjunto de sua personalidade*, um valor absurdo justificado no comportamento da personagem diante das pessoas, do mundo e de si mesmo. Seu caráter é mais pendente à sensorialidade, seu jeito inflexível e indolente de ser, sua relação conflituosa com as palavras. Tudo isso justifica o pensamento anterior à obra, entretanto, encontra sua razão *no sentido do ser* de Meursault, e este ser constatou que a vida é absurda, contraditoriamente o sentido do ser do herói é a consciência da falta de sentido da condição humana, logo tudo se equivale. É isso que justifica o crime do herói, e não a crise social que Girard julga que Camus atravesse. No ensaio *O mito de Sísifo* o escritor franco-argelino escreve: “A ideia de uma arte separada de seu criador não apenas está fora de moda, como é falsa.” (CAMUS, 2010, p. 112). O crítico francês não está errado ao ligar Camus a sua obra, o que contestamos é a circunstancialidade a que ele submete o romance. *O estrangeiro* está intimamente ligado a seu criador, mas não como um ressentimento, e sim na dimensão de uma criação que visa corporificar uma intenção filosófica.

Antoine Compagnon em seu livro *O demônio da teoria* (2010), levanta o problema da intencionalidade do autor. Contrastando perspectivas críticas, Compagnon faz seu papel de demônio e ressalta os conflitos e diferenças entre aqueles que se ativeram ao problema da intencionalidade. Por um viés, o texto literário pode ser lido como algo intencional, resultado da dinâmica do contexto e biografia do autor, ou de um projeto, um objetivo. Por outro viés, o texto literário é interpretado para além da intencionalidade, seguindo a perspectiva saussuriana na qual a língua tem seu próprio sistema e independe das forças externas exercidas pelo sujeito. O demônio da teoria faz mais o papel de reconciliador da teoria, pois no seu modo discreto de tomar partido, na maioria das vezes faz é ressaltar pontos positivos ora de uma lado ora de outro. Segundo o autor:

A intenção, numa sucessão de palavras escritas por um autor é aquilo que ele queria dizer através das palavras utilizadas. A intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção [...] o fato de considerar que as diversas partes de um texto (versos, frases etc.) constituem um todo pressupõe que o texto represente uma ação intencional. (COMPAGNON, 2010, p.91, 93)

Albert Camus tinha um projeto antes de escrever *O estrangeiro*, nós já citamos isso. Ele queria escrever uma obra que conseguisse dar conta de seus anseios filosóficos e literários. Projetos e motivações transitados para literatura, porém, uma vez transitados, o próprio texto literário deve dar conta da coerência, dizer o que quer dizer *pelos enunciados que constituem o texto*, de modo que as partes da narrativa, cada rasgo de frase, o silêncio do narrador, a plasticidade da linguagem, possa falar por si mesma dessa intencionalidade. É esse nosso argumento diante de Girard. Compagnon trata das correntes teóricas que, ou por conta da exigência de que o texto esteja além do sujeito, ou da corrente que defende o direito do leitor de manter a obra aberta diante de si; a morte do autor, o anacronismo de um novo olhar, ou a brevidade do sentido original da obra. Admitimos que isso precisa ser relevado, todavia, achamos imprescindível considerar que Camus projetou sua obra antes de escrevê-la, ele tinha intenções, objetivos, como já salientamos, isso é comprovado em seus cadernos. Há uma filosofia que precede seu romance, e ela pode ser lida em seus escritos filosóficos e comprovadas na leitura de *O estrangeiro*.

Qualquer leitor pode fazer uma leitura contingencial do romance de Camus, ele mesmo não se negou a abrir precedentes para isso. Arnold Aronson (2008), Mario Vargas Llosa (2004), Rene Girard (2011) colocam em destaque um prefácio feito por Camus a uma edição americana de *O estrangeiro*, no qual o escritor franco-argelino afirmou que seu herói não quis jogar o jogo da sociedade, não quis mentir, não demonstrou sentir mais do que sentia. Notemos que Camus se permite fazer uma leitura pontual de seu romance. Nós, entretanto, compreendemos que essa foi uma interpretação na qual Camus estava consciente de ser circunstancial sobre sua obra, ele, mais do que ninguém, sabia o quanto sua narrativa transcendia essa pontualidade. Seu projeto estético para *O estrangeiro* era: “Obra filosófica: a absurdidade. Obra literária: a força, amor e morte sob o signo da conquista. Nas duas, misturar os dois gêneros respeitando o tom particular. Escrever um dia um livro que dará o

sentido.” (2014, p. 32). O homem metafísico: é este homem que Camus procura fazer significar em seu romance. Essa é sua intenção, seu objetivo e projeto.

Mário Vargas Llosa também fez duras críticas ao herói de Camus, mas ele também as fez às margens da visão de mundo antecedente à obra, e aos planos narrativos que justificam o absurdo na obra. Em seu ensaio intitulado “O estrangeiro deve morrer”, o crítico descreveu Meursault como pura animalidade e instinto, portador de uma liberdade perigosa, segundo ele o herói estrangeiro é desumano. Llosa argumenta que:

O “mito coletivo” é o pacto tácito que permite aos indivíduos viver em comunidade. Isso tem um preço que ao homem – saiba-o ou não – custa pagar: a renúncia à soberania absoluta, a anulação de certos desejos, impulsos e fantasias que, se materializados, poderiam pôr em perigo os demais. A tragédia que Meursault simboliza é a do indivíduo possível. Isso, seu individualismo feroz, irreprimível, faz nossa obscura solidariedade: no fundo de todos nós existe um escravo nostálgico, um prisioneiro que queria ser tão espontâneo, franco e anti-social como ele é [...] mas, ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que a sociedade não se equivoca quando identifica em Meursault um inimigo, alguém que, se seu exemplo se difundisse, desintegraria o todo comunitário. (LLOSA, 2004, p. 186)

Para nós Llosa queria apenas fazer uma crítica não convencional do romance, para tanto, desconsiderou o próprio romance, pois a primeira parte da narrativa desautoriza a leitura feita por Llosa.

Devemos admitir que a máxima, a vida é absurda, logo tudo se equivale, deixa o homem no limiar do niilismo, por isso Llosa teme pela sociedade e treme diante de Meursault, pois sabe que tal valor, levado às últimas consequências, seria o retorno à barbárie. Se todos os valores que a humanidade, num processo de milhares de anos, foi assimilando e compreendendo que se não considerasse determinados princípios, estaria mordendo na própria carne, sendo ela caça e presa de si mesma; e na medida em que foi se moralizando, inculcando pela expansão da consciência ou da coerção decorrente da criação de leis, ela introjetou, ao nível da imanência divina ou de uma “natureza humana”, escalas de valores que estão tão soterrados sob as camadas da evolução humana que mesmo se atribuídos aos limites do Éden, ainda assim ficam longe de nos proporcionar a clareza de suas origens. Se tudo se equivale, tudo corre o risco de ser engolido pela boca da aniquilação. Por isso o crime de Meursault não era simples como ele e seu advogado julgavam ser. Esse é um ponto pacífico entre nós e

Llosa. Porém, o herói de Camus não exerceu sua liberdade de modo que todo aglomerado de valores do homem estivessem em risco.

No século que antecedeu Meursault, outra clássica personagem já havia causado temor na civilização, ao colocar em cheque os valores humanos: Ivan Karamazov. Ele era um aspirante a filósofo, isolado em seu mundo de pensamentos e livros, havia escrito num artigo no qual dizia que *se Deus está morto tudo é permitido*. Sentia-se superior à fé de seu irmão Aliócha, soberbamente discursava para seu pai e seus irmãos que *tudo era permitido*. Quando seu meio irmão Smerdiakov, contudo, aplica sua filosofia à realidade, matando seu pai, Ivan se dá conta do precedente que sua filosofia implicava. Ele então reflete, “É preciso matar Smerdiakov!...Se agora eu não for capaz de matar Smerdiakov, então não valerá a pena viver!...” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 798). As reticências e exclamações no pensamento dessa personagem, antes tão convicta e sóbria com as palavras, demonstram seu assombro e vacilo, também prenunciam sua decisão: ele não será capaz de matar seu meio-irmão, isso porque sua filosofia não representa os valores que ele mesmo acredita. Sua máxima filosófica incitou Smerdiakov ao crime, e Ivan conclui, “Mas se só ele matou e não Dimitri, então é claro, eu também matei.” (*idem*, p. 799). O assassino então tripudia sobre Ivan:

Só junto com o senhor; só junto com o senhor eu matei [...] antes era todo ousado, “tudo é permitido”, dizia, mas agora está aí todo assustado!” [...] antes eu alimentava a ideia de começar uma nova vida com esse dinheiro, em Moscou ou, melhor ainda, no exterior, eu acalentava esse sonho, ainda mais porque “tudo é permitido”. Isso o senhor me ensinou de verdade, porque naquela época o senhor me dizia muitas coisas como essa: pois se Deus definitivamente não existe, então não existe nenhuma virtude, e neste caso ela é totalmente desnecessária. Isso o senhor realmente me disse. E foi assim que julguei. (*idem*, p. 808, 816)

Smierdiakov estava disposto a usufruir de sua liberdade, pois *tudo é permitido*. Podemos sentir o peso que está sobre os ombros do filósofo Karamazov. Ele agora entende onde desemboca sua filosofia, esse caso tipificado pode ganhar a dimensão da práxis humana. Mas Smierdiakov enforca-se, esse foi o último ato de seu livre-arbítrio. A conclusão a que chega Meursault, *o mundo é absurdo, logo tudo se equivale*, beira a tautologia da conclusão de Ivan. O herói de Camus, porém, não chega a essa conclusão do modo sistemático como aconteceu com Ivan. Mas o que está pressuposto em ambos é a liberdade.

A liberdade levada ao extremo é vivida por outra personagem de Camus. O autor escreveu uma peça de teatro na qual dramatiza a história do imperador romano Calígula (de 37 a 41 d. C.). Um imperador era a personagem perfeita para que ele pudesse colocar toda liberdade em ação e colher suas consequências. E Calígula declara: “Hoje, e por todo o tempo que virá, a minha liberdade não tem mais fronteiras.” (CAMUS, p. 35, C 7, At. 1). Enquanto Ivan Karamazov diz, *seremos deuses*, Calígula esbraveja, “[...] O que é um deus, para que deseje igualar-me a ele? Está para além dos deuses o que hoje desejo com todas as minhas forças [...] quero misturar a terra com o céu” (CAMUS, s/d, p. 40).

Cherea – outra personagem da peça de Camus – compreende em que implicava a liberdade de Calígula, e ele declara: “Não é a primeira vez, sem dúvida, que entre nós um homem dispõe de um poder sem limites, mas é a primeira vez que dele se serve sem limites, até à negação do homem e do mundo [...] não se pode viver sem razão.” (p. 52. C.1, At. 2). Ele então decide matar o imperador. E interrogado por Calígula, sobre qual seria o motivo de querer o matar, Cherea responde:

Já te disse: julgo-te prejudicial. Tenho o gosto e a necessidade da segurança. A maioria dos homens são como eu: incapazes de viver num universo onde o pensamento mais estranho pode, num segundo, entrar na realidade, onde, a maioria das vezes, nela consegue entrar, como uma faca num coração. Eu também não, eu também não quero viver num tal universo. (CAMUS, p. 117, c. 6, At. 3)

Cherea sente necessidade de segurança. A essa segurança Llosa chama de “mito coletivo”, um pacto tácito entre os homens. O promotor que acusa Meursault chama de “[...] princípios morais que protegem o coração dos homens [...]” (CAMUS, 2011, p. 105); Ivan Karamazov define como: “[...] hábito universal humano adquirido em sete mil anos. Pois abandonemos esse hábito, e seremos deuses”. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 845)

Estes pensamentos, se levados a cabo, devemos concordar com o promotor que acusa Meursault, “[...] se torna um abismo onde a sociedade pode sucumbir.” (CAMUS, 2011, p. 105). Se homens com tal discernimento se espalhassem pela terra, é muito justo Llosa ao dizer que, “desintegraria o todo comunitário.” No entanto, entre Meursault e Ivan há uma profunda diferença. A personagem de Dostoiévski reclama sua liberdade em relação a Deus – similar ao Zaratustra, de Nietzsche, que conclui que Deus está morto. No entender de Camus esse grito de libertação de Ivan não é de alegria, carrega consigo uma indigesta constatação, livres, resta

saber o que os homens farão com essa liberdade, e seu meio irmão Smerdiakov deu exemplo daquilo que poderia vir. Meursault não compreende sua liberdade a partir da morte de Deus, ele nem sequer considera o problema de Deus, sua liberdade existe mediante o absurdo. Calígula compreende a liberdade a partir do mesmo ponto que Meursault, no entanto, coloca-a em prática de modo diferente, quer usá-la até às últimas consequências. O contraste entre essas três personagens serve para explicitarmos o conceito de liberdade corporificado no romance *O estrangeiro*.

Posto do modo como argumentamos até o penúltimo parágrafo, podemos ser contestados: “Mas, nestes termos, fica patente que Meursault é realmente o antissocial e individualista feroz descrito por Llosa! Se esse tipo de exemplo se difundisse, a civilização seria desintegrada.” Confessamos que é paradoxal o Meursault que expomos, mas não o fazemos de modo passional; e nossa concessão, com os críticos que contestamos, não significa complacência. Como temos defendido nessa dissertação, desde o tema, há um pensamento e, decorrente dele, um projeto estético que precede o romance *O estrangeiro*. Como leitor comum poderíamos nos ater apenas ao efeito estético da narrativa, contentando-nos apenas com aquilo que o romance nos oferece. Como pesquisadores, não obstante, não podemos ignorar esse projeto, isso é categórico.

Mas, Camus aborda o problema da liberdade no romance? Sim, no entanto, não como o promotor – personagem do romance – e Llosa supõem sobre Meursault. Essa liberdade que galopa rumo ao niilismo foi representada por Camus na peça de teatro sobre a qual discutimos acima. E é preciso ser dito que mesmo nessa peça, o autor deixou explícito que uma liberdade levada às últimas consequências não compensa. Nem mesmo Calígula suportava o tamanho da crise que sua liberdade trazia consigo, demos voz a ele e constatemos isso: “Oh! Como é amargo ter razão e ter de ir até o fim. Tenho medo do fim [...] a minha liberdade não é boa.” (CAMUS, s/d, p. 163, 164). Notemos que Calígula sabe do fosso escuro e profundo que sua liberdade abre diante do homem.

A pergunta plausível ao romance que estudamos é: que tipo de liberdade Camus incute no caráter de seu herói? Aplainado o terreno para a pergunta, voltemos ao seu ensaio filosófico *O mito de Sísifo*.

O primeiro passo dado por Camus, ao expor sua noção de liberdade, é restringi-la do *em si*, para o campo restrito da liberdade de ação: “[...] não me interessa saber se o homem é livre. Só posso experimentar minha própria liberdade [...] o problema da “liberdade em si” não tem sentido.” (CAMUS, 2010, p. 66). Com esse corte, ele já elimina o problema de Deus,

distancia-se dos limites em que Agostinho pensou a liberdade. Conforme o filósofo do absurdo, “A única que conheço é a liberdade de espírito de ação.” (CAMUS, 2010, p. 68). O homem não é livre numa ordem transcendente, sua liberdade só corresponde ao ato, ao acontecimento e ao imediato.

Vejamus uma passagem no romance *O estrangeiro* e outra no romance *A peste* para demonstrarmos a problematização de Camus a outra liberdade, uma vez excluída a liberdade *em si*: livre-arbítrio. De acordo com o filósofo do absurdo o homem comum se organiza dentro de uma complexa rotina de afazeres por acreditar que pode dirigir sua vida. No romance, Meursault observa uma família que caminha durante o dia de domingo: “[...] dois meninos de roupa de marinheiro [...] uma mãe enorme [...] e o pai, um homenzinho bastante franzino [...] ao vê-lo com a mulher, entendi por que se dizia no bairro que ele era uma pessoa distinta.” (CAMUS, 2011, p. 24, 25). Nessa cena há várias outras personagens que o herói, durante todo um dia de domingo, observa o modo como elas vivem com a impressão de que estão seguras, como se tudo estivesse em ordem e sob controle. Agora leiamos as palavras do narrador de outro romance de Camus, que já nos dá a perspectiva crítica da observação:

[...] Nossos concidadãos [...] pensavam que tudo ainda era possível para eles, o que pressupunha que os flagelos eram impossíveis. Continuavam a fazer negócios, preparavam viagens e tinham opiniões. Como poderiam ter pensado na peste que suprime o futuro, os deslocamentos e as discussões? Julgavam-se livres e jamais alguém será livre enquanto houver flagelos. (CAMUS, 2003, p. 39)

As duas personagens de Camus observam a mesma plasticidade, na qual os homens vivem como se tudo estivesse sob controle. Meursault, por consequência de sua personalidade, não faz comentários críticos, Rieux, personagem de *A peste*, pelo contrário, problematiza a confiança que seus concidadãos têm na aparente ordem da realidade, como se fossem livres, mas, os flagelos estão sempre à espreita, e enquanto houver flagelos não haverá liberdade. A mãe de Meursault quando se sentiu liberada a reviver tudo, morreu. O absurdo cerra o céu sobre o homem, a liberdade lhe é negada. De acordo com a filosofia de Albert Camus, o homem:

Na medida em que imaginava uma meta para sua vida ele se conformava com as exigências de meta a ser atingida e se tornava escravo de sua liberdade. Assim, eu não poderia mais agir de outra maneira a não ser como o pai de família (ou como o engenheiro ou condutor de povos ou funcionário dos correios) que me preparo para ser. (*idem*, p. 68).

Desconsiderada a liberdade em relação a Deus, o homem considera-se em posse do livre-arbítrio. Nessa liberdade, não obstante, estão implícitas as correntes, na proporção que se torna *dominus* de si mesmo. Percebamos que o que Camus quer desnudar é a fragilidade da estrutura que sustenta a noção de ordem e liberdade. O homem cria uma agenda, e acredita que dará conta dela porque pensa ser livre para ponderar, projetar, calcular e cumprir cada compromisso que firma consigo mesmo e com o mundo. Mas essa couraça não é tão resistente assim, há uma infinidade de argumentos e acontecimentos que insistem em lhe convencer do contrário, e isso há milhares de anos, todavia, segundo a filosofia de Camus, ele: “Na verdade, age como se fosse livre, por mais que todos os fatos encarreguem de contradizer tal liberdade. Depois do absurdo, tudo fica abalado.” (*idem*, p. 68). Meursault, quando jovem, era cheio de ambições, tinha planos, metas a cumprir, mas compreendeu que nada disso tinha real importância, pois após a compreensão do absurdo, tudo ficou abalado.

A partir do momento que o homem se conscientiza do absurdo de sua condição, fica-lhe claro uma coisa, “[...] não há amanhã. Esta é, a partir de então, a razão da minha liberdade profunda.” (*idem*, p. 70). Neste momento surge outra pergunta crucial no desdobramento do pensamento de Camus: “Mas o que significa a vida em semelhante universo?”; e ele responde: “Por ora, apenas a indiferença pelo futuro e a paixão de esgotar tudo o que é dado.” (*idem*, p.71). É a liberdade de ação em movimento, não é a ilusão de que o homem pode escolher entre as infinitas possibilidades, ou perguntar-se se suas ações são decorrentes do livre-arbítrio ou predestinadas, isso não tem importância. É o imediato, o calor de suas pulsões em relação ao atrito entre seu ser e a vida, nesse encontro uma combustão se deflagra, o sentimento, com o qual assume essa reação, é a paixão, conhecida como uma mistura de êxtase, furor, prazer, sofrimento e cólera; quando assumida em sua intensidade permite-lhe esgotar cada momento.

Continuemos nesse fluxo do pensamento de Camus. Ele pontua: “Onde reina a lucidez, a escala de valores torna-se inútil.” (*idem*, p. 74). Talvez aqui resida o erro do promotor e de Mario Vargas Llosa. A filosofia de Camus privilegia a *quantidade* de experiências à *qualidade*. A escala de valores que ele questiona, não é a dos princípios

fundamentais, o “mito coletivo”, a ética, os valores etc... na verdade ele entende, após deduzir que tudo se equivale, que um valor não tem mais qualidade que o outro. Essa escala de valores, mencionada por Camus, diz respeito ao valor que dou a cada experiência. Já podemos perceber aqui os traços da ética de Meursault. Por exemplo, quando o herói diz a seu patrão que todas as vidas se equivalem; quando ele nos declara que seu amigo Céleste – mesmo sendo melhor, se medido pela escala de valores – valia tanto quanto Raymond, que por sua vez valia menos na escala de valores. Qual experiência tem mais qualidade, a morte da mãe ou o prazer oferecido pelo corpo de Marie? O promotor escolheria a primeira, já que o acusa por no dia seguinte, após o enterro da mãe, ter se relacionado com uma mulher. Para o herói, todavia, tanto faz, ele esgota as duas experiências, faz com que sua liberdade de ação esgote tanto uma quanto a outra. Meursault nos conta que, “Estava sempre dominado pelo que ia acontecer, por hoje ou por amanhã.” (CAMUS, 2009, p. 1014). Ele se submete ao ato e ao acontecimento, em detrimento do juízo de valor de cada experiência.

Camus transitou seu conceito de liberdade para a estética romanesca, e aqui as águas impetuosas da filosofia se encontram com o fluxo do romance *O estrangeiro*, elas se misturam.

Exaurir cada experiência da vida, na filosofia de Camus, é uma decisão lúcida, decorrente de uma certeza: vamos morrer: “A morte está ali como única realidade.” (*idem*, p. 69). Esse fosso escuro para o qual caminhou Meursault e para onde todos nós caminhamos, é o espelho que dá o retorno da perspectiva do homem absurdo. Isso está muito claro para Meursault, ele esbraveja para o capelão: “Todos eram privilegiados. Só havia privilegiados. Também os outros seriam um dia condenados [...] que importava se, acusado de um crime, ele fosse executado por não ter chorado no enterro de sua mãe?” (CAMUS, 2011, p. 125). A morte é realidade para todos, a condenação é geral, o herói será decapitado, porém o veredito diz respeito a todos os homens, não importa se será por não chorar no enterro da própria mãe, ou por atravessar uma rua desatento. O homem vive consciente de que vai morrer, mas aprende a viver como se não fosse. O homem absurdo nega o ópio que o faz ignorar a morte, na verdade ele constrói seu caminho nessa escuridão, ele a assume.

Camus dá então a medida da condição de tal homem: “O homem absurdo vislumbra assim um universo ardente e gélido, transparente e limitado, no qual nada é possível, mas tudo está dado, depois do qual só há o desmoronamento e o nada.” (*idem*, p. 71). Se o que o espera é o nada, o homem absurdo decide então viver o máximo/quantidade de experiências possíveis, esgotando-as, embriagado de paixão. É por não saber em qual esquina, com quantos

anos a morte vai chegar, que tal homem quer abarrotar-se de experiências. Aqui amarramos a compreensão da noção de liberdade, num primeiro momento, para Albert Camus: “Sentir o máximo possível sua vida, sua revolta, sua liberdade é viver o máximo possível.” (*idem*, p. 74). Viver o máximo dentro deste limite ínfimo que a morte nos dá.

A liberdade, em seu sentido restrito em que é posta em *O mito de Sísifo*, é apenas uma *noção primária* a qual o homem chega após a consciência da frágil fração de vida que a morte lhe impõe. Essa noção permite a ele querer esgotar todas as experiências, quanto maior o número puder. Quer esgotar todas as sensações. Albert Camus conclui: “Extraio então do absurdo três consequências que são minha revolta, minha liberdade e minha paixão. Com o puro jogo da consciência, transformo em regra de vida o que era convite à morte – rejeito o suicídio. (Camus, 2010, p. 75). Ele encerra retomando a questão que coloca, no início de seu ensaio *O mito de Sísifo*, como primordial à Filosofia: “[...] o suicídio. Jugar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida [...]” (*idem*, p. 17). Se o homem constata que a vida não tem sentido, justifica-se o suicídio? Não. Entre esse efêmero batimento cardíaco e a morte, há infinitas experiências que posso consumi-las apaixonadamente. Por isso não importa se o homem é livre em relação a Deus, basta exercer a única liberdade que conhece que é, questionando todas as escamas valorativas de uma experiência, encontrá-la nua, intocada no momento em que é concebida. Essa liberdade é sempre do agora, do presente, pois para além dessa tensão que é o tempo presente, a morte está à espreita.

Reforcemos então que, não é a escala de valor, basilar da civilização, que Camus ignora. É claro que podemos tirar desta tese uma antítese, pois o homem que chega a tal conclusão pode expandir sua noção, de modo a relativizar todos os valores. Foi exatamente isso que fez Calígula. A filosofia de Albert Camus, entretanto, não pode ser acusada de não proteger com *guardrail* espesso essa curva acentuada, na qual podemos nos lançar no niilismo. E para sabermos como ele, dentro de seu pensamento, vai protegendo o homem desse perigo, é preciso que acompanhemos a continuidade da construção de seu pensamento. O *guardrail* de Albert Camus é sua obra *O homem revoltado* (publicada em 1951), obra na qual sistematiza ideias que já vinha amadurecendo desde a juventude. Citemos apenas essa passagem para mensurarmos a noção de liberdade, no seu alcance macro, do filósofo:

A revolta não é, de forma alguma, uma reivindicação de liberdade total. Ao contrário, a revolta ataca sistematicamente a liberdade total. Ela contesta, justamente, o poder ilimitado que permite a um superior violar a fronteira proibida. Longe de reivindicar uma independência geral, o revoltado quer

que se reconheça que a liberdade tem seus limites em qualquer lugar onde se encontre um ser humano, já que o limite é precisamente o poder de revolta desse ser [...] o revoltado exige sem dúvida uma certa liberdade para si mesmo; mas em nenhum caso, se for conseqüente, reivindicará o direito de destruir a existência de liberdade do outro. Ele não humilha ninguém. A liberdade que reclama, ele a reivindica para todos; a que recusa, ele a proíbe a todos [...] toda liberdade humana, em sua essência, é dessa forma relativa. (CAMUS, 2011, p. 326, 327).

Mas alguém pode alegar, contra esse nosso argumento, que este ensaio foi publicado nove anos depois de *O mito de Sísifo*, podendo Camus está se retratando. Argumentamos, todavia, que a *revolta* já estava implicada na filosofia do absurdo apresentada por Camus em 1942. Leiamos esse trecho do ensaio *O mito de Sísifo*: “[...] uma das poucas posturas filosóficas coerentes é a revolta, o confronto perpétuo do homem com sua própria escuridão. Ela é a exigência de uma transparência impossível e questiona o mundo a cada segundo.” (CAMUS, 2010, p. 66). Simplifiquemos então: Camus elabora a filosofia do absurdo, dentro dela ele faz uma preparação cuidadosa da postura humana ante o absurdo.

Compreendido a concepção de liberdade para Camus, voltemos a nossa problematização do pensamento de Mario Vargas Llosa. O crítico peruano afirma que Meursault porta um *individualismo feroz*, é um *antissocial*, representa um perigo para o *mito coletivo*. O herói, no entanto, precisamos sempre ter isso em mente – e para tanto sermos no mínimo justos com o efeito estético da narrativa – não parte de um conceito individual de liberdade com pretensões de extrapolar os valores de sua comunidade. Meursault, a partir de sua conscientização, tirou disso uma máxima (a vida é absurda, logo tudo se equivale), mas aplicou-a restritamente à suas experiências e ações, restringindo-a e respeitando os princípios de sua comunidade.

Meursault vive uma vida pacata, reclusa, tem um círculo pequeno de amigos, casar-se-ia para agradar Marie, cumpre rigorosamente seu itinerário de trabalho, paga suas contas, nunca havia tido problemas com a justiça; é capaz de dar voz à personagem Salamano, homem marginalizado e satirizado pelas outras personagens; quem mataria o árabe seria Raymond, mas Meursault tira a arma de sua mão, impedindo-o de cometer o crime. Após assassinar o árabe, como Meursault foi parar na prisão? Não sabemos, mas tudo indica que ele não fugiu e não ofereceu resistência. Seu próprio caráter nos permite dizer que assim foi. Mas isso são cogitações e devaneios para além da narrativa, mas são argumentos que achamos plausíveis para fundamentar o quanto o herói estava de acordo com sua comunidade. O que Llosa chama de *individualismo feroz*, *antissocial*, pulsões e desejos reprimidos, é discrepante

do herói do romance, soa como um acorde diminuto que nos surpreende, faz parte do campo harmônico, mas ainda assim o estranhamos. A liberdade descrita por Llosa diz respeito a Calígula, não a Meursault. Voltamos a afirmar que o herói esteve de acordo com sua comunidade durante todo o romance, seu conceito de liberdade não ultrapassou a noção de liberdade de ação.

Llosa foi dobrado pelos argumentos do promotor. A única parte do romance que ele considerou foi a segunda, na qual a primeira é reinterpretada pelo acusador do herói. Temos consciência de que Llosa não é um leitor comum, mas o Meursault de seu ensaio é discrepante daquele presente no romance.

Não obstante, devemos então aceitar que o absurdo permita a um homem matar outro homem sem ser punido? Claro que não, nem mesmo Meursault diria que sim, seu crime não justifica dizer que sim. Ele matou, deve pagar pelo seu crime, o próprio herói está consciente disso. O crime de Meursault, todavia, não é corriqueiro, seu crime é filosófico. Então poderíamos deduzir: se foi filosófico, René Girard está certo ao afirmar que o crime é de Albert Camus e não da personagem. Mas isso não se sustenta, o crime é da personagem devido a uma soma de ações – decorrentes de sua ética que coloca tudo no nível da equivalência – que o levam a cometer o assassinato.

Mas o que é um crime filosófico? Retomemos um argumento de Rosenfeld quando este escreve que, muitas vezes a personagem colide com os valores de determinado grupo e que: “Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual.” (ROSENFELD, 2002, p. 45). Há crimes – como seria o de Raymond, outra personagem do romance – que poderiam ser explicados pelo conceito. O crime do parricida que seria julgado após Meursault é conceituado: um crime hediondo. Contudo, hediondo já é um conceito para tentar explicar aquilo que não está tão claro para nós. O crime filosófico é o crime de *ordem metafísica*, não é passional, não pode ser tipificado. É um crime incomunicável *em toda a sua plenitude através do conceito*.

Por que Meursault matou? Demos a ele o direito de responder: “[...] não tinha intenção de matar o árabe [...] fora por causa do sol.” (CAMUS, 2011, p. 107). Mais uma vez Camus nuança toda a indiferença do mundo em relação ao homem, pois o mesmo sol que atraiu o herói para as águas do mediterrâneo, agora se posta sobre seu crime. Uma boa perícia derrubaria facilmente os argumentos de Meursault, pois ele mesmo diz que, “Eu estava bastante longe dele, a uns dez metros de distância.” (*idem*, p. 62). A tamanha distância do

árabe, e este armado apenas com uma faca, o lampear fulgurante do sol na faca, um instante de cegueira, bastaram para que o herói desse o primeiro tiro. Há indícios de que ele poderia ter evitado o crime, mas também há uma sequência de circunstâncias atenuadoras, podendo o herói, na soma delas, na infinidade de possibilidades com as quais conta o acaso, alegar instinto de sobrevivência. Mas, após refletir, ele deu mais quatro tiros em um corpo inerte, isso aparenta vontade de matar; são os tiros da indiferença, tudo se equivale. Sua liberdade foi exercida ao ponto de custar a vida de um homem!

Agora, atenhamo-nos a esse trecho, parte de *O mito de Sísifo*:

O absurdo não liberta, amarra. Não autoriza todos os atos. Tudo é permitido não significa que nada é proibido. O absurdo apenas dá um equivalente às consequências de seus atos. Não recomenda o crime, seria pueril, mas restitui sua inutilidade ao remorso. E também, se todas as experiências são indiferentes, a experiência do dever é tão legítima quanto qualquer outra. (CAMUS, 2010, p. 80)

Um homem com tal consciência do absurdo jamais agiria como Calígula, ele saberia viver – mesmo sabendo o lugar mítico experimentado pelo homem, nu, descivilizado, desprotegido diante do mundo, carente de um só, frágil que seja, sistema e conceito que lhe servissem como uma túnica surrada para protegê-lo do absurdo de sua condição – dentro da estrutura de valores que lhe constitui e que o rodeia; esse homem estaria de acordo com sua comunidade. Esse homem é Meursault.

Voltamos a repetir que o projeto estético de Camus era uma obra que daria conta do absurdo, no plano conceptual e no plano da arte. Esse último excerto é parte, de certo modo, de Meursault. Assumimos como sinceras suas palavras quando afirma que não tinha intenção de matar o árabe, o efeito estético do texto nos faz cúmplices de Meursault, e não dos juízes, algo nos faz crer no herói, e é esse efeito que René Girard exalta em Camus, essa capacidade de nos fazer sermos condolentes para com Meursault. Algum leitor, naturalmente, pode dizer que não sentiu deste modo, mas Albert Camus quis, e teve êxito ao provocar em seu romance uma cumplicidade entre seu herói e seu leitor, sua inocência diante das pulsões animais das quais é acusado. As ações do herói, descritas até agora, nos demonstram que ele estava consciente que, mesmo a vida sendo absurda, equiparando todos os valores, ainda assim isso não justifica o crime, não permite ao homem levar a cabo todos os atos de sua vontade.

Insistimos, o herói estava em pleno acordo com sua comunidade. A inocência de Meursault jamais poderá ser provada em um tribunal, mas mediante o efeito estético produzido pela obra, o julgamos inocente.

Respondendo a questão: o absurdo permite a um homem matar outro homem sem ser punido? Não, pois como prevê o pensamento de Camus, *se todas as experiências são indiferentes, a experiência do dever é tão legítima quanto qualquer outra*. Em que Meursault não cumpre os seus deveres com sua comunidade? Por ser taciturno, pelo fato de ter poucos amigos, por mandar sua mãe para um asilo que o próprio Estado financia, por não chorar, por desejar o corpo de Marie um dia após o enterro de sua mãe, por fumar diante do caixão, por assistir um filme de comédia estando de luto, por não compartilhar da fé, da crença em Deus? Então, quantos de nós estamos de acordo com a comunidade? A menos que a fina camada da hipocrisia nos faça dizer o contrário, todos estão em desacordo em algum aspecto. Mas não esqueçamos, o crime do herói foi ter matado um homem. Há atenuantes, contudo, que poderiam o inocentar. Porém, os quatro tiros em um corpo inerte já é o homem absurdo esgotando toda potencialidade de uma experiência.

O herói deve pagar pelo seu crime, pois o crime filosófico, ainda que não possa ser submetido ao conceito, ainda assim é preciso ser reparado. Não há julgamentos para crimes filosóficos, desde que Meursault aceitou viver na sociedade, deve assumir um conjunto de valores e regras, ele as transgrediu, deve pagar, ainda que seus motivos transcendam o corriqueiro.

Mas não atribuamos tal crime a uma liberdade animal, ao antissocial feroz que o tribunal e Llosa disseram ser Meursault, pois fechado o romance, o efeito estético não é este, e sobre isso beiramos a arbitrariedade. A liberdade que Meursault exerce é a da ação, imbuído de paixão, esgota todas as suas experiências.

No que isso diz respeito à unidade do romance? Se aceitarmos que o herói é o libertino que foi julgado ser, negligenciamos a primeira parte da narrativa, e a clarividência do herói na segunda parte. Compreender o sentimento que precede o crime de Meursault é dar ao romance sua unidade, de maneira que partindo nós das turbulências do valor que equilibra o herói, compreendemos seu modo de ser, sua liberdade, entendemos seu crime, ainda que não pactuemos com ele, sentimos vergonha alheia pelo tribunal, porém estamos de acordo com a guarda que ele mantém diante dos portões que guardam os valores da civilização.

2.8.1 Sob a força do acaso e do habitual

Demonstremos agora os planos narrativos que sustentam a unidade da obra. O primeiro plano está fundado num ponto importante da filosofia de Albert Camus: o *acaso-rei*. Seu romance se divide secamente em duas partes. Na primeira, o escritor realça alguns incidentes da vida de seu herói, aparentemente eventos aleatórios, sem nexos um com o outro; o perfil indolente de Meursault fica esboçado para o leitor. O herói comete o assassinato que muda sua vida, mas até aí, um crime banal, que relacionado com os antecedentes do criminoso, não resultaria em problemas maiores para ele.

A argamassa que encobre o acaso, nessa primeira parte, é o mundo habitual das personagens. De acordo com a filosofia do absurdo, a vida afundada nos hábitos é responsável pela alienação do homem, pois eles criam uma estabilidade no mundo das ações, induzindo o indivíduo a não ir além de um mundo dado, no qual é possível mover-se em segurança, crente de que tudo está devidamente organizado; o cotidiano vai petrificando os hábitos, cerrando diante do homem as janelas que lhe permitem ir além das convenções e protocolos que condicionam-no a viver sem interrogar ou se revoltar contra esse emaranhado viciante. De certo modo, os hábitos servem como um anestésico que impede que o acaso, regente da vida dos homens, seja considerado.

Vejam algumas passagens do romance nas quais Meursault fala sobre o êxtase do mundo habitual. Sobre sua mãe ele nos conta: “Nos primeiros dias de asilo chorava muitas vezes. Mas era por causa do hábito. Ao fim de alguns meses teria chorado se a tirassem de lá, tudo devido ao hábito.” (CAMUS, 2010, p. 9); ele continua nos contando sobre sua mãe: “[...] mamãe, e ela repetia com frequência que acabávamos acostumando-nos a tudo.” (*idem*, p. 81). O caráter habitual dos domingos o irrita: “Lembrei-me de que era domingo e isso me irritou: não gosto dos domingos.” (CAMUS, 2010, p. 24). Ele pega uma cadeira, posiciona-a próximo à janela, fica o dia inteiro fumando e observando alguns comerciantes trabalhando, as pessoas indo ao cinema, ao jogo de futebol e para atividades corriqueiras de domingo. Quando chega a noite ele ainda está lá, nos contando sobre a volta das pessoas e de seus comportamentos após um dia de lazer. O que ele observa atentamente durante todo esse dia é o itinerário planejado das pessoas. A monotonia pesa sobre o mundo do herói de Camus, não obstante, acreditamos que ele ao menos desconfia da plasticidade da realidade, sabe da força incontrolável que passa despercebida debaixo de seus pés; seus concidadãos vão ao cinema, aos jogos de futebol,

alguns comerciantes vendem, uma família retorna do cinema como se nada pudesse perturbar a harmonia da vida, os bondes despejam dezenas de pessoas afoitas pela cidade. Nenhuma delas desconfia de nada. Mas o olhar que pesa sobre elas da altura de uma janela, observa atentamente, e arremata: “Pensei que passara mais um domingo, que mamãe agora já estava enterrada, que ia retomar o trabalho, e que, afinal, nada mudara.” (CAMUS, 2010, p. 27). Que mundo é este em que as mães morrem e nada muda? No outro dia continuará a mesma rotina: trabalho, descanso, bebida, cinema, sexo, amigos, banhos de mar...etc um ciclo, aparentemente, sem cisão. Nas palavras do herói “[...] 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.” (*idem*, p. 80). Qualquer situação pode ser suportada e feita rotina, basta que ela se torne habitual.

Agora leiamos essa passagem do romance *A peste*, de Camus:

[...] em Oran [...] as pessoas se entediam e se dedicam a criar hábitos [...] nada há de mais natural, hoje em dia, do que ver as pessoas trabalharem da manhã à noite e optarem, em seguida, por perder nas cartas, no café e em tagarelices o tempo que lhes resta para viverem [...] os homens e as mulheres ou se devoram rapidamente, no que se convencionou chamar ato de amor ou se entregam a um longo hábito a dois [...] em Oran, como no resto do mundo, por falta de tempo e de reflexão, somos obrigados a amar sem saber [...] desde que se tenham criado hábitos. (CAMUS, 2003, p. 9, 10, 11)

Em ambos os romances Camus expõe a planificação do cotidiano humano, que através de um conjunto de hábitos vive como se estivesse hipnotizado, à mercê do comando de uma vida rotineira, beirando a mecanização das ações. A diferença entre os dois romances é que Meursault não faz juízo de valor, já que para ele tudo se equivale, já Rieux, narrador de *A peste*, como herdeiro da revolta iniciada em Meursault, se posta criticamente mediante a realidade.

De acordo com a filosofia de Albert Camus:

Todas as grandes ações e todos os grandes pensamentos têm um começo ridículo. Muitas vezes as grandes obras nascem na esquina de uma rua ou na porta giratória de um restaurante. Absurdo assim. O mundo absurdo, mais do que outro, obtém sua nobreza desse nascimento miserável [...] aquele singular estado de alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente dos gestos cotidianos, em que o coração procura em vão o elo que

lhe falta, ela é então um primeiro sinal do absurdo [...] acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro [...] a lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo o movimento da consciência. Ela o desperta e provoca sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo. (CAMUS, 2010, p. 27)

Todos os acontecimentos imprevisíveis que possam balançar a certeza de que tudo vai bem, podem ser corrigidos com uma pitada do habitual. O escravo se acostuma ao chicote de seu senhor, quebrado os grilhões, o proletário se habitua a entregar mais da metade de sua vida, em que passa acordado, ao trabalho que enriquece outro. Abrimos a porta, lá fora está tudo bem. O telefone toca, uma notícia, um sentimento, a consciência do absurdo. O homem nasce, cresce e morre num mundo já explicado e resolvido, as questões mais cruciais como, por exemplo, de onde, para que e para onde iremos, foram, aparentemente, respondidas, uma sociedade estruturada, política e economicamente estável, uma infraestrutura moderna dá segurança ao homem, exceto em alguns momentos em que guerras e catástrofes abalam a plasticidade da realidade, mas para estes momentos também há uma rede de discursos que preenchem as lacunas. Entretanto, alguém nota a desordem sobre a qual é fundamentada a ordem geral. Albert Camus então define esse instante como movimento da consciência, desconfiança de que algo está errado. Daí em diante, ou chega ao puro esclarecimento, ou retorna à inconsciência.

Há uma passagem no romance que nos permite afirmar que Meursault, desde sua juventude, desconfiava da ordem estabelecida. Contudo, como a filosofia de Camus prevê, *a continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo*. Meursault – ao menos até que chegue o final do romance – continua preso aos grilhões.

O patrão de Meursault oferece a ele uma oportunidade para mudar de vida, sair da rotina na qual vivia. Faz uma proposta de trabalho, o herói iria para Paris, representar os negócios da empresa. O chefe argumenta que isso permitiria a Meursault viver em Paris e viajar durante todo o ano. Pergunta-lhe se não está interessado na proposta, Meursault responde:

Disse que sim, mas que no fundo tanto fazia. 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 equivalem, e que a minha aqui não me desagradava em absoluto [...] não via razão alguma para mudar minha vida. Pensando bem, não era infeliz. Quando era estudante, tinha muitas ambições desse gênero. Mas, quando tive de abandonar os estudos, *compreendi* muito depressa que essas coisas não tinham real importância. (CAMUS, 2010, p. 45, *grifo nosso*)

A palavra grifada por nós abre uma passagem para o estranhamento. O herói compreendeu que tudo se equivale (seu valor), qualquer estilo de vida está sob a mesma medida quando se sabe o caos em que a condição humana se sustenta. Uma geologia perigosa, placas instáveis vão dando forma à realidade, mas a qualquer momento o chão treme, a realidade é rachada ao meio, e coloca debaixo dos escombros tanto uma vida quanto a outra, sem distinguir estilo qualquer.

Camus, em seu ensaio *O mito de Sísifo*, escreve:

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 [...] o que eu toco, o que resiste, eis o que compreendo. E estas duas certezas, meu apetite pelo absoluto e pela unidade e a irredutibilidade deste mundo a um princípio racional e razoável, sei também que não posso conciliá-las. (CAMUS, 2010, p. 63)

É preciso reforçar que para Albert Camus não há ordem, explicação alguma que dá sentido absoluto à condição humana. Constatado o caos provocado pelo acaso, a equivalência é a única ordem no mundo dos homens. O escritor coloca este pensamento em vivência no primeiro plano do romance, já que o caos e a equivalência são constatações de primeira ordem. Sartre compreende que o mundo, em *O estrangeiro*, quer *extirpar a causalidade*, ele salienta que: “[...] nesse mundo que se quer nos apresentar como absurdo e do qual cuidadosamente se extirpou a causalidade, o menor incidente tem peso; não há nenhum que não contribua a conduzir o herói em direção ao crime e à execução.” (SARTRE, 2005, p. 132). No entender de Sartre, Camus escreveu *O estrangeiro* de modo a demonstrar que não há causalidade em nenhuma das ações de seu herói, causa e consequência não se aplicam ao

romance em evidência. Todos os incidentes no romance, porém, contribuem para fazer de Meursault um criminoso e, concomitantemente, ser executado.

Entre o primeiro parágrafo do início do romance – o telegrama que anuncia a morte da mãe do herói – e o último parágrafo da primeira parte da narrativa – o assassinato do árabe – o *acaso-rei* é quem rege a sequência entre estes dois instantes. Essa primeira parte é autônoma no romance, possui seu próprio sentido, ela não reclama consequências.

2.8.2 *O absurdo e a razão pura*

“Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça.” (CAMUS, 2011, p. 63). Com este tom sombrio termina a primeira parte do romance, Meursault cometeu um assassinato, assim como o silêncio da praia se dissipou, a vida habitual do herói também foi sacudida pelo barulho dos tiros, este evento o levará rumo à guilhotina e à consciência plena.

Sobre o solo pedregoso do *acaso-rei*, Camus constrói outro plano narrativo. Na segunda parte do romance, a primeira parte será submetida à inquisição da razão. O inquisidor é o promotor que acusa Meursault. Essa personagem, responsável pela condenação do herói, diferentemente de Sartre, não crê que se possa extirpar a causalidade, segundo ele há sim uma causa, e ela pode ser encontrada através do rigor da razão, da análise de todos os incidentes que precederam o crime. Os eventos aleatórios da primeira parte são alinhados pela acusação. Acompanhem os fatos tais como o promotor os conduz: a mãe de Meursault morre, ele não chora, fuma diante do caixão lacrado e nem sequer deseja que seja aberto para vê-la pela última vez; no outro dia toma banho de mar, conhece uma mulher, vai com ela assistir um filme de comédia e tem relação sexual com essa mulher. Segundo o promotor, isso demonstra a insensibilidade humana do criminoso. O promotor continua, de acordo com ele, o criminoso foi conivente com a violência de Raymond contra uma mulher árabe, mesmo sabendo dos boatos de que Raymond era do submundo do crime; ou seja, Meursault mantinha relação com criminosos. O promotor conclui, depois destes incidentes, o acusado dá um tiro, espera, depois dá mais quatro tiros em um homem na praia.

Quem poderia julgar que estes fatos tem nexos? Mas precisamos admitir, durante a narrativa também desconfiamos que haja ligação entre eles. O promotor incita-nos: “Este homem, senhores, este homem é inteligente.” (CAMUS, 2011, p. 104); aqui já estamos na ordem da razão, a inteligência, porém, está submetida, compreendida dentro da ordem de causa e efeito, de maneira que, orientado por ela, fica vetado ao homem uma tangente de escape. O próprio Meursault nos confessa, sobre os argumentos do promotor: “Achei que à sua maneira de ver os acontecimentos não faltava clareza. O que dizia era plausível.” (CAMUS, 2011, p. 103). A ordem dos fatos é tão límpida que, por um instante, o herói se vê convencido dos argumentos do promotor.

Leiamos a conclusão do acusador de Meursault através de trechos em que o narrador, mesclando sua voz e a do promotor, nos conta quais acusações pesaram sobre ele:

Dizia que, na verdade, eu não tinha alma e que nada de humano, nem um único dos princípios morais que protegem o coração dos homens, me era acessível [...] - Sobretudo, quando o vazio de um coração, assim como o que descobrimos neste homem, se torna um abismo onde a sociedade pode sucumbir. [...] Ainda na opinião dele, um homem que matava moralmente a mãe devia ser afastado da sociedade dos homens, exatamente como o que levantava a mão criminosa contra o autor dos seus dias. Em todos os casos, o primeiro preparava os atos do segundo, anunciava-os, de certa forma, e legitimava-os [...] declarou que eu nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia, e que eu não podia apelar para o coração dos homens, cujas reações elementares ignorava. [...] - Peço-vos a cabeça deste homem [...] diante de um rosto humano onde nada leio que não seja monstruoso. (CAMUS, 2011, p. 105, 106)

Diante dessa força do discurso do promotor contra Meursault, Anatol Rosenfeld reage: “O tribunal que o condena tenta restituir-lhe a alma para poder condená-lo. Introjeta nele motivos que não tivera, maldades que não conhecera, uma coerência de atitudes que ignora.” (ROSENFELD, 2009, p. 94). Através da força da lógica, o promotor criou um outro Meursault, contrastante com o homem recluso que conhecemos na primeira parte do romance, amante dos banhos de mar no mediterrâneo. Mas quando submetidos à lógica, os eventos aleatórios da vida do herói, parecem ganhar coerência na fala do promotor. O jurado, os jornalistas, advogados, testemunhas e sociedade, que assistem ao julgamento de Meursault, podem ficar tranquilos, o crime foi colocado debaixo da força da razão.

No entanto, a filosofia de Camus constata que a racionalização do mundo também deixa o homem impotente diante do absurdo, pois:

[...] apesar de tantos séculos pretenciosos e acima de tantos homens eloquentes e persuasivos sei que isso é falso [...] essa razão universal, prática ou moral, esse determinismo, essas categorias que explicam tudo fazem o homem honesto dar risada. Não têm nada a ver com o espírito. Negam sua verdade profunda, que é a de estar acorrentado [...] já sei que o pensamento pelo menos entrou nesses desertos. Ele encontrou ali seu pão. Compreendeu que até então se nutria de fantasmas. (CAMUS, 2010, p. 34, 35).

A razão moral é a que mais pesa sobre Meursault, ele infringiu um conjunto de regras convencionadas por um grupo, sua individualidade não pode ultrapassar os limites colocados para que o bem comum permaneça, ele *nada tinha a fazer numa sociedade cujas regras mais essenciais desconhecia*. A filosofia de Camus, no entanto, confronta a eloquência do promotor. Esse excerto é parte de um argumento mais geral da filosofia de Albert Camus. Segundo ele o homem, quando se deparou com o absurdo, viu-se diante de um muro intransponível, sobre um deserto improdutivo. De acordo com o filósofo, o homem se debateu no deserto do pensamento, de modo que muitos foram os sistemas que buscaram levá-lo para além do deserto, elevá-lo além dos muros do absurdo; alguns chafurdaram-se no niilismo, outros criaram sistemas de pensamentos que escamoteassem o lugar árido da condição humana, a religião convidou o homem a dar um salto para fora do absurdo. No entanto, o absurdo continua lá, postado, irredutível diante do homem, bastando um incidente desprezioso para que toda estrutura desmorone.

O discurso do promotor que acusa o herói é acertadamente lógico, segue a ordem da razão, com os fatos encadeados e colocados em fileira contra o criminoso, mas a filosofia de Camus indaga: a razão é tudo, é absoluta? Ele responde que no meio dia da consciência, faz-se necessário uma distinção entre razão e inteligência:

A inteligência também me diz, à sua maneira particular, que este mundo é absurdo. Seu contrário, que é a razão cega, prefere pretender que tudo está claro; eu esperava provas e desejava que ela tivesse razão. Mas, apesar de tantos séculos pretenciosos e acima de tantos homens eloquentes e persuasivos, sei que isto é falso. (CAMUS, 2010, p. 34)

O promotor estava certo, o herói é um homem inteligente, porém a inteligência, no entender de Camus, não está sujeita à razão, ao contrário, deve orientá-la. Somente a inteligência permite uma visão lúcida do absurdo, é isso que esse contraste entre acaso e razão, no romance, está nos dizendo. No interstício entre acaso e razão, somente a inteligência é capaz de fazer o homem compreender que o absurdo está aí, sucumbindo com ele todas as contingências humanas. A inteligência impede, contudo, que o homem se jogue no niilismo, ou tente saltar os muros do absurdo, também reconhece que a pura razão pode levar, no jogo da pura dialética, o homem a uma mutilação constante.

As testemunhas arroladas para o julgamento de Meursault percebem que há uma trama feita à margem do criminoso. Uma das testemunhas sente-se confusa ao testemunhar, pois nota a tecelagem na qual verdades artificiais são tramadas para condenar um homem à morte. Quando o promotor liga todos os fatos relatados pelas testemunhas, uma delas – Marie – vendo o rumo oposto que tomava seu depoimento, reclama, e o narrador nos conta: “Marie irrompeu em soluços, dizendo que não era nada disso, que a coisa era diferente, que a obrigavam a afirmar o contrário do que pensava, que me conhecia bem e que eu nada tinha feito de errado.” (CAMUS, 2011, p. 98). Quando uma das testemunhas tenta defender Meursault dizendo que foi o acaso que o levou ao assassinato, o promotor responde: “[...] o “acaso” já estava com a consciência muito pesada nesta história toda.” (*idem*, p. 99). Os testemunhos são envergados pela razão para ganharem a forma da verdade, qualquer suposição ao acaso é extirpada, é preciso encontrar uma ordem, reconhecer o acaso é abrir precedentes para o caos na civilização.

Camus não pretende, como os escritores do início do século XX, combater a razão, na verdade ele diz em seu ensaio: “[...] reconheço os limites da razão, nem por isso a nego, reconhecendo seus poderes relativos. Só quero continuar neste caminho médio onde a inteligência pode permanecer clara.” (CAMUS, 2011, p. 53). O caminho médio da inteligência se faz entre o acaso e a razão; o primeiro não pode ser negado, mas também não pode ser aceito, a segunda pretende afirmar que tudo está claro, porém tem seus limites. A inteligência reconhece tanto um quanto a outra, e busca, nesse entre lugar, em plena tensão, conduzir, através da dinâmica de sua maleabilidade, o homem pelo caminho sombrio em que segue a vida.

2.8.3 A inteligência entre o acaso e a razão

O herói chega, enfim, à clarividência da inteligência, após se ver engolido pelo acaso e traído pela razão, ele discerne a linha tênue onde o homem está firmado, e então encarna a postura filosófica que Albert Camus julga necessário.

O ensaio filosófico *O mito de Sísifo* começa da seguinte maneira: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia.” (CAMUS, 2010, p. 17). Leiamos agora essa sentença: “Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida.” (CAMUS, 2011, p. 117). Esses trechos parecem pertencer a uma mesma pessoa, mas não nos enganemos, pois o primeiro pertence a Camus, o segundo a seu herói. Camus, no papel de filósofo, faz a pergunta, Merusault, no papel de pessoa do romance, dá a resposta. Para o herói absurdo a vida não vale a pena ser vivida, pois hoje ou amanhã morreremos, então não faz diferença se será hoje ou daqui a vinte anos. Não obstante, ele ainda está prensado entre o acaso e a razão. Mas logo após essa conclusão ele nos diz: “[...] o que me perturbava um pouco no meu raciocínio era esse frêmito terrível que sentia em mim ao pensar nesses vinte anos que faltavam para viver.” (CAMUS, 2011, p. 117, 118). O frêmito é o coração que bate, e em sua pulsão permite a vida, as tantas descobertas, sensações e experiências que vinte anos vividos podem dar a um homem para exercer sua liberdade de ação. O herói começa a recalitrar diante da morte.

A religião se coloca perante o herói, oferece a ele um salto para além dos muros do absurdo, contudo, ele quer viver sem apelo; o capelão quer que o herói reconheça seus pecados, mas ele responde “[...] não sabia o que era um pecado.” (CAMUS, 2011, p. 122). Agora vejamos como isso está elaborado no ensaio filosófico de Albert Camus: “Querem que reconheça sua culpa. Ele se sente inocente. Na verdade, só sente isso, sua inocência irreparável. É ela que lhe permite tudo. Assim, o que ele exige de si mesmo é viver *somente* com o que sabe, arranjar-se com o que é e não admitir nada que não seja certo. (CAMUS, 2010, p.65)”.

Soren Kierkegaard (2003) após se debater com a razão, tentando chegar através dela ao transcendente, angustiado, concluiu que o salto da fé seria o único caminho para fugir do desespero. Porém, o homem absurdo quer viver sem apelo, pois sabe que “[...] para manter-se, o absurdo não pode ser resolvido.” (CAMUS, 2010, p. 66). E, de acordo com Albert Camus: “[...] uma das poucas posturas filosóficas coerentes é a revolta, o confronto perpétuo do

homem com sua própria escuridão. Ela é a exigência de uma transparência impossível e questiona o mundo a cada segundo.” (CAMUS, 2010, p. 66). Até chegar a essa conclusão, o filósofo franco-argelino havia apenas levantado questões já problematizadas por outros pensadores. Eis a originalidade de seu pensamento, propor uma postura filosófica diante do absurdo da condição humana. No lugar exato onde a razão afoga-se em seus excessos, o desesperado afunda-se no niilismo e a religião salta pela fé, o homem absurdo revolta-se, posiciona-se virilmente diante da falta de sentido da vida humana.

Acompanhemos o herói em sua chegada aos recônditos da inteligência revoltada. “Então, não sei por que, qualquer coisa se partiu dentro de mim [...] despejava nele todo o âmago do meu coração com repentes de alegria e de cólera.” (*idem*, p. 124). Esse é o estalo da clarividência. Meursault, neste arroubo final, dá o último passo rumo ao discernimento, escancara-se diante de si o absurdo da condição humana, e ele esbraveja para o capelão:

Do fundo do meu futuro, durante toda esta *vida absurda* que eu levava, subira até mim, através dos anos que ainda tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos, não mais reais, que eu vivia. Que me importava a morte dos outros, o amor de uma mãe, que me importavam o seu Deus, as vidas que as pessoas escolhem, os destinos que as pessoas elegem, já que um só destino devia eleger-me a mim próprio e comigo milhares de privilegiados que, como ele, se diziam meus irmãos [...] todos eram privilegiados. Só havia privilegiados. Também os outros seriam um dia condenados. Também ele seria um dia condenado. Que importava se, acusado de um crime, ele fosse executado por não ter chorado no enterro de sua mãe? [...] e que do fundo do meu futuro... Sufocava ao gritar tudo isso. (CAMUS, 2011, p. 124, 125, *grifos nosso*)

Essa é a hora da clarividência, Meursault está em plena consciência. Nosso grifo – vida absurda – é o único momento em que essa expressão acontece no romance, podendo ser confirmada também no texto original. A filosofia absurda precede o romance, mas, uma vez no mundo da narrativa, é somente nesse trecho que ela é nuançada; abrindo precedentes para que o absurdo – mesmo em seu significado mais genérico (destituído de sentido, irracionalidade) – possa ser o ponto de partida para compreensão do romance.

Esclarecido isso, compreendemos o romance. Os planos da narrativa se ajustam diante de nós: a primeira parte do romance, regida pelo acaso e imbuída no sono do hábito, ganha sua forma. A segunda parte do romance, que quer impor ao herói a frieza da racionalidade e o salto para a religião, é resolvida pela clarividência da inteligência. Enfim

compreendemos o herói. É por isso que tudo se equivale para Meursault, a partir do momento que se compreende que o privilégio de todos é um só, a morte, que não há um sentido absoluto para condição humana, sob essa conclusão, todas as contingências diluem-se no mar do absurdo. O herói está em plena consciência, seu passado, presente e futuro estão diante de si, claramente compreendidos como parte de uma vida absurda.

De acordo com a filosofia camusiana “[...] tudo começa pela consciência e nada vale sem ela [...] o retorno à consciência, a evasão para fora do sono cotidiano representam os primeiros passos da liberdade absurda.” (CAMUS, 2010, p. 28, 70). O herói, como já vimos, um dia desconfiou que a vida não tivesse sentido, mas deixou-se acorrentar novamente; desta vez Meursault rompe com os grilhões do absurdo, reconcilia-se com a vida e com o mundo:

Também eu me senti pronto a reviver tudo. Como se esta grande cólera me tivesse purificado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada de sinais e de estrelas, eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era. (CAMUS, 2011, p. 126)

A morbidez em que vivia foi superada pela clarividência da inteligência. Ele está reconciliado com o mundo, e essa relação reestabelecida com o mundo²¹ é fundamental na filosofia de Camus, pois segundo ele: “O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo [...] o irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge de seu encontro, eis os três personagens do drama que deve necessariamente acabar com toda a lógica de que uma existência é capaz.” (CAMUS, 2010, p. 41). O homem, o mundo e o absurdo são três personagens, e “[...] o absurdo não está no homem [...] nem no mundo, mas na sua presença comum. Até o momento, este é o único laço que os une.” (*idem*, p. 45); a consciência do absurdo permite ao homem diferenciar as três personagens, de modo que o mundo com toda pujança de sua beleza e indiferença à condição humana torna-se fraternal ao homem, o absurdo, postado entre homem e mundo, mantém a certeza de que não há um sentido absoluto, o homem, enfim reconciliado, não tenta negar o absurdo, não busca saltar para além de seus muros. Seu posicionamento a partir da consciência será a revolta, sob a tutela da inteligência, o homem absurdo exige sentido no plano da História, ainda que num plano absoluto não tenha significado. Neste lugar de tensão, inflexível diante da resignação, o

²¹ Ver sobre o assunto no primeiro capítulo.

homem não aceita a falta de sentido de sua condição. Para não chafurdar no desespero, genocídios, assassinato em massa, terrorismos e guerras etc... o homem, até então à deriva no absurdo, revolta-se.

O romance encontra sua unidade. No ensaio “Explicação de *O estrangeiro*”, vindo à público em 1943, logo após a publicação do romance, Sartre, na contramão do que argumenta Girard e, pelos rumos de sua interpretação, Llosa; o filósofo do existencialismo ressaltou a unidade do romance de Camus:

Mas pouco a pouco a obra se organiza por si mesma sob os olhos do leitor, revela a sólida subestrutura que o sustenta. Não há um só detalhe inútil, nenhum que não seja retomado em seguida e incorporado ao debate. Fechado o livro, compreendemos que não podia ter começado de outra forma, que não podia ter outro fim [...] (SARTRE, 2005, p. 132).

Sartre contempla cada fundamento, cada viga que sustenta a estrutura do romance de Camus, e fica convencido de que tudo na narrativa corrobora para construção de seu efeito estético. O crítico é preciso ao dizer que o romance não poderia ter começado de outra forma, e de fato as primeiras palavras do romance já prenunciam um mundo estranho para o leitor. Cada detalhe, como afirma Sartre, é útil, todos eles compõem uma intenção estética, foram selecionados por Camus como retalhos de uma trama, que quando observada no todo, surge diante do leitor em plena unidade, e essa unidade corresponde a um projeto no qual Camus tinha como objetivo principal compor uma obra que desse conta de questões filosóficas e anseios literários.

A filosofia de Camus, que expomos até aqui – talvez até de modo exaustivo – se justifica, no romance, no efeito estético que pesa sobre nós ao fecharmos o livro. Lendo apenas o romance não conseguimos entender como somos complacentes com um homem que dá provas de insensibilidade no enterro da mãe e que mata outro homem. Compreendendo o projeto e a filosofia que precede a obra, ficamos mais próximos dos motivos que impulsionam o herói. Sua ética, o valor que ela pressupõe, após constatar o absurdo, é que anima este ser de papel. É admirável a técnica de Camus em manter, num equilíbrio delicado, tênue, dois planos narrativos, e com eles duas versões que se enfrentam, de modo a conseguir colocar um ser insensível e assassino diante do leitor, e ao mesmo tempo incutir neste último um sentimento de condescendência para com o primeiro.

2.9 ÚLTIMAS PALAVRAS SOBRE O ROMANCE

O teórico George Lukács, em sua obra *Realismo crítico hoje* (1969), chamou de “escritores decadentes”, aqueles que, posteriores aos primeiros realistas, estamparam em suas obras, homens que representavam o sentimento de que:

[...] nada existe, antes ou depois desta vida, que tenha relação com ela ou com a sua essência, nada age sobre ela ou sofre a sua ação. Depois, tomada em si mesma, esta vida parece destituída de história interior. A essência do homem é pura e simplesmente – para lá de qualquer significação ou exploração – “lançada” no mundo; não poderia desenvolver-se em recíproca relação com esse mundo, numa série de oposições vivas com ele, não poderia informá-lo ou ser informada por ele, crescer ou degenerar nele. (LUKÁCS, 1969, p. 39)

Notemos que, segundo ele, na arte de vanguarda, o homem é destituído de história, e mantém uma relação espinhosa e incompatível com o mundo. Sua crítica é para a arte que representa o homem suspenso numa bolha à margem da História, deslocado do terreno onde se dá a vida real. Para o teórico, mesmo com ressalvas, Kafka é um representante destes escritores: “A experiência fundamental da angústia tal como a viveu Kafka²², resume bem toda a decadência moderna da arte” (*idem*, p. 61).

Lukács, contudo, faz também uma autocrítica, e não é menos rigoroso consigo. Em um prefácio tardio à sua obra *Teoria do romance*, ele escreve sobre o método que usou para escrever esse tratado estético sobre o romance: “Seu método [...] permanece muitas vezes extremamente abstrato [...] desvinculado das realidades histórico-sociais concretas [...] só uma

²² É compreensível, até certo ponto, essa acusação de Lukács a Káfká. Pois, nas tantas narrativas do escritor de Praga, ficamos com sensação de que não há escape para suas personagens, como se estivessem fadadas a suportarem o peso da pedra sem revoltar-se; *O processo*, *O castelo*, *Um artista de fome*, *A metamorfose*, *Na colônia penal*, e outras tantas narrativas curtas do autor, deixam-nos sempre em dúvida se o que está representado é um homem ou um meio termo entre animal e homem. Ler Kafka é uma prática dolorida, pois o escritor guarda dentro de cada narrativa uma angústia inquietante, parece que uma injustiça não foi reparada, uma vara continua sempre açoitando as costas de uma personagem, uma mulher será estuprada continuamente, a fome é tornada arte para entreter a multidão, enfim, em Kafka, estamos sempre à procura de uma solução ou alguém que interceda por suas personagens. Mas Theodor Adorno, pelo contrário, entende que o mérito de Kafka foi justamente representar o homem tal como ele vive. Sua crítica foi estampar em suas obras o realismo brutal no qual o homem é reificado e transformado em óleo para maquinaria.

década e meia mais tarde me foi possível – já em solo marxista [...] chegamos a um verdadeiro método histórico-sistemático” (LUKÁCS, 2009, p. 13). O interessante é que no texto da *Teoria do romance* a definição de Lukács não é *histórico-sistemático*, mas sim *histórico-filosófico*. Já podemos notar uma mudança horizontal no plano da história. O autor também chama essa obra, de sua juventude, de *utopismo ingênuo*. Segundo ele, *A teoria do romance*, “[...] surgiu, pois, sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial.” (*idem*, p. 8). A estética do romance, na juventude de Lukács, foi um esboço do sentimento que as vanguardas já ilustravam na arte.

Lukács salienta que falta aos escritores decadentes algo essencial para o grande escritor: a perspectiva. Em suas palavras, “Este princípio seletivo não existe na literatura decadente; ela o rejeitou por causa do seu *parti-pris* subjetivista, ou – o que dá no mesmo – substituiu-o pela imagem duma condição humana” que se pretende “eterna”, e, por princípio, insusceptível de qualquer alteração.” (LUKÁCS, 1969, p. 57). Pouco antes deste trecho, o autor exalta escritores, que devido à perspectiva, criam personagens que dão sentido a *evolução*. Vejamos, o escritor decadente cria o *eterno, insusceptível de qualquer alteração*; o grande escritor dá sentido a *evolução*, ou seja, ao movimento, gradação, transformação etc...

Em outras palavras, Lukács propõe uma arte que represente as lutas contemporâneas ao artista, pois, “[...] a verdadeira grandeza de um escritor tem as suas raízes na profundidade e na riqueza das suas relações com a realidade efetiva. Se não ocorrer assim, a arte de bem escrever tornar-se-á um simples virtuosismo, um hábil maneirismo.” (LUKÁCS, 1969, p. 198). Lukács, neste sentido, está muito próximo da estética do engajamento de Jean-Paul Sartre²³.

Sobre Albert Camus, Lukács afirma: “[...] as obras do próprio Camus – não tecnicamente, sem dúvida, mas segundo a essência de toda a sua concepção literária – pertencem inteiramente a esta “herança de sombras”. (*idem*, p. 95). Poderia ser uma herança vinda de Dostoiévski ou Kafka, alude o teórico. De acordo com ele, falta perspectiva a Camus, por isso suas personagens são simples sombras. Personagem de sombra, nas palavras de Lukács, são aquelas que, “[...] não vem de, nem vai para qualquer parte; não tem movimento nem dá lugar a qualquer evolução humana.” (*idem*, p. 95). Observemos, novamente a palavra *evolução*, a exigência de movimento na dinâmica dialética da História.

Não obstante, argumentamos, a favor de Camus, que assim como a teoria estética de Lukács representou um sentimento, e após essa obra, seu pensamento progrediu rumo à

²³ Voltar ao primeiro capítulo, no tópico *Entre a literatura pura e a literatura engajada*, onde expomos as divergências entre Camus e Sartre sobre o engajamento.

História, Camus também passou por esse processo. O projeto estético de Camus, num primeiro momento, foi a representação do sentimento do homem na descoberta do absurdo, porém, o filósofo do absurdo não se dispôs apenas a analisar as consequências estereis, ele, num segundo momento de seu projeto, propõe a revolta contra o absurdo.

O final do romance *O estrangeiro*, é similar a um ritual de passagem, de transição, pois o herói, lavado de sua cólera, compreende sua mãe, se reconcilia com o mundo e deseja a solidariedade de seus irmãos no último instante de sua vida: “Para que tudo se consumasse, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muitos espectadores no dia da minha execução e que me recebessem com gritos de ódio.” (CAMUS, 2011, p. 126). Isso já implica, na filosofia de Camus, a superação da consciência individual no absurdo, Sísifo não estará mais sozinho, Meursault reclama seus iguais. Esse segundo passo, que na filosofia de Camus ele chama de *unidade*, pressupõe o homem na História. Notemos que já é uma evolução do sentimento a ação. O que pesa na crítica de Lukács a Camus é uma diferença “ideológica”, o primeiro, como já vimos, estava *em solo marxista*, o segundo, se desvencilhava do marxismo.

O movimento da revolta, dentro da filosofia absurda, se expande e seu desenlace é uma ética do Homem. Mas, Lukács também não aceita este Homem no sentido abstrato do termo. O Homem para Camus não é abstrato, na verdade ele se revoltou justamente contra o homem abstrato pressuposto para o fim, pelas correntes do comunismo e do marxismo.

Ao transitar do valor individual para a dimensão da fraternidade, Meursault está apontando para *unidade*, em revolta, daqueles que vão cravar os pés na História, Camus argumenta:

Portanto, o indivíduo, não é, por si só, esse valor que ele se dispõe a defender. São necessários pelo menos todos os homens para abranger esse valor. Na revolta, o homem se transcende no outro, e, desse ponto de vista, a solidariedade humana é metafísica. Trata-se simplesmente, por ora, dessa espécie de solidariedade que nasce nas prisões [...] enquanto isso, eis o primeiro progresso que o espírito de revolta provoca numa reflexão inicialmente permeada pelo absurdo e pela aparente esterilidade do mundo. Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, ele ganha a consciência de ser coletivo, é a aventura de todos. O primeiro avanço da mente que se sente estranha é, portanto, reconhecer que ela compartilha esse sentimento com todos os homens, e que a realidade humana, em sua totalidade, sofre com esse distanciamento em relação a si mesma e ao mundo. O mal que apenas um homem sentia torna-se peste coletiva. (CAMUS, 2011, p. 29, 35)

Recordemos o que já argumentamos acima sobre o valor que sustenta Meursault, e agora associemos com ampliação da perspectiva do pensamento de Camus. O herói de *O estrangeiro* representa o sentimento primeiro, seu valor torna todos os valores equivalentes, porém, ele exerce sua liberdade para exaurir todas as suas experiências, ele não faz de seu valor um impulso para tornar tudo permitido. Agora sob a tutela da inteligência o herói se abre para seus iguais e para o mundo. Durante a maioria da narrativa, Meursault sente o absurdo sozinho, mas morre abrindo precedentes para a revolta, e essa última se dá na História.

O absurdo prova que nada tem sentido, o homem, no entanto, no plano da História, se revolta e exige sentido, sua liberdade de ação, exercida em solidariedade, no chão escabroso da realidade o homem diz sim e não para a História, pois engaja-se nas lutas de seu tempo, mas diz não aos desmandos da História, pois: “O homem, afinal, não é inteiramente culpado, ele não começou a história; nem totalmente inocente, já que lhe dá continuidade.” (*idem*, p. 340). Meursault, homem presente, não começou a História, contudo, ele dá continuidade a ela, e a partir da clarividência da inteligência deveria se impor pela/contra a roda incansável da História. O homem não é o ser abstrato pressuposto por aqueles que esperam igualdade no final da história, ele é um ser de carne e osso no presente, é este homem que a revolta quer garantir.

Porém, essas são exigências exageradas para Meursault, porque ele é calado pela guilhotina. Beira o constrangimento discutir essas questões em *O estrangeiro*, mas sustentamos que, nesse romance que terminamos de ler com a impressão de profunda angústia, guarda em seu fechamento e seu projeto uma passagem do sentimento à revolta, do indivíduo ao coletivo, do conceito à ação. Não podemos ir mais longe que isso com esse problema, no romance *O estrangeiro*. Outro romance de Camus, todavia, dará conta dessa solidariedade dos homens unidos contra os desmandos da História. Nessa dissertação não estudaremos este romance, aqui nos contentamos em acompanhar Meursault, do sentimento ao prenúncio da revolta. Porém, deixamos um caminho aberto até o romance *A peste*. Este romance abrirá seu mundo para a coletividade da cidade de Oran, onde *o mal que apenas um homem sentia* – Meursault – *torna-se peste coletiva*.

3. CONCLUSÃO

O projeto que deu origem a essa dissertação tinha como problema compreender o modo como se dá *A transição do pensamento filosófico de Albert Camus para o plano da estética romanesca*. Nosso principal objetivo era compreender como a estrutura do romance *O estrangeiro* corporificou a filosofia que o precedia. Contextualizar o escritor foi muito importante para nosso trabalho, pois ao ficarmos cientes do contexto estético, intelectual e filosófico em que Camus e sua obra estavam inseridos, podemos, no momento do estudo do romance, atermo-nos apenas a questões filosóficas, teóricas e críticas que diziam respeito ao romance e ao pensamento que lhe precede. Isso foi possível porque o primeiro capítulo supriu a necessidade de termos que a todo momento justificar determinadas informações e afirmações, bastando, às vezes, uma nota de rodapé indicando que o problema já havia sido discutido no primeiro capítulo.

No segundo capítulo, no início de nosso estudo do romance, nadamos em águas conhecidas da estética romanesca; apuramos como a perspectiva narrativa e o estilo em que foi escrita a prosa foram, como se espera de um bom romancista, fundamentais para que a filosofia do absurdo transitasse do mundo conceitual para o campo estético, e alcançando a sensibilidade do leitor, através do gosto, o colocasse no centro do estranhamento absurdo, de maneira que este não se sentisse convencido pelo argumento fundado no discurso ensaístico – usado por Camus em filosofia. Assim como o absurdo é, antes de tudo, um sentimento, o escritor oferece-o a seu leitor no romance, corporificando-o no seu narrador e estilo.

Após essa averiguação mais óbvia, nossa investigação tentou apurar, em águas mais profundas, a transição filosófica para a construção do herói do romance, e para os planos narrativos que sustentam a obra. Não queremos dizer com isso que exploramos questões originais em termos de estética romanesca, mas acreditamos que demos mais intensidade a nossa pesquisa quando salientamos a presença da filosofia absurda na ética do herói. Chegando nós à conclusão de que tudo no romance *O estrangeiro* estava amarrado à noção e ao valor que lhe constituía: a vida não tem sentido, logo tudo se equivale. A partir deste impulso absurdo, ironicamente, tudo ganha sentido no romance; as duas partes, que compõem o romance, colocadas em aparente contradição, ganham sua unidade quando compreendido o fio de inteligência que dá corpo à trama.

Nos trabalhos acadêmicos não se pode dizer que não é importante aonde chegamos e sim as aventuras e descobertas do caminho. Precisamos chegar a algum lugar, obter resultados e tirar algumas conclusões. Muito embora, não possamos negar as tantas experiências paralelas que obtivemos no decorrer da pesquisa, a enormidade de conhecimentos que agregamos em cada beco, trilha, caminho já desbravados por outros, e também algumas picadas abertas, tudo em favor de darmos conta de nosso projeto.

Após estudarmos e investigarmos o modo como Camus transitou sua filosofia para o romance, chegamos a alguns resultados. O primeiro deles é de que, para o escritor estudado, não se separa filosofia e arte/romance. É difícil saber qual se apresentou primeiro a ele, se foi o mundo com suas infinitas possibilidades de vida, ou se Camus conheceu primeiro a elaboração conceitual do mundo contemplado. O primeiro parece ser mais coerente, mas num mundo onde nascemos já cercados de esquemas e prismas estabelecidos, é difícil saber se não contemplamos, desde a infância, os próprios conceitos. Mas a consciência do absurdo afirma tanto um quanto o outro, pois nela é visto um homem nu, anterior ao conceito, com um coração que bate, sentindo em todo seu sistema nervoso um mundo carregado de sensações, mas ao mesmo tempo esse homem reclama o sentido de sua vida. A arte que dá conta de toda complexidade primeira e a filosofia que sistematiza o sentimento se misturam.

O segundo resultado foi a confirmação – estudando a filosofia de Camus e seu romance – de que, mesmo o escritor, de *O estrangeiro*, afirmando que filosofia e arte se misturam, ambas as disciplinas mantêm seu modo de valorar o mundo. Ao transitar para o romance, a filosofia do absurdo se diluiu, e tornou-se a imagem que outrora foi contemplada pelo filósofo antes do conceito. Porém, é necessário colocar em evidência que o romance revaloriza tanto o conceito quanto a primeira imagem.

O terceiro resultado é a importância, para o pesquisador de literatura, do projeto estético do escritor. Os grandes romances, reconhecidos pelo cânone ou não, pressupõe uma visão de mundo. Vimos, entretanto, na argumentação da dissertação, que críticos renomados, por não se aterem – intencionalmente ou não – a esse ponto primário, atribuíram intenções a Meursault e a Camus que eles não tiveram. Mas, sabemos que qualquer romance está sujeito a leituras contingenciais, defendendo nós, apenas, que quando uma leitura é feita alinhando o escritor à obra, deve-se considerar qual foi seu projeto inicial.

O quarto resultado constata o equilíbrio estético do romance de Camus. E nós demonstramos como ele faz isso. Acreditamos que o equilíbrio é o fim último buscado por aquele cujo senso estético faz algumas exigências no que diz respeito à arte; a mensagem –

seja em uma tela, uma escultura, uma música, um poema ou um romance – não pode extrapolar sua forma, e a forma não pode extrapolar sua mensagem. O homem de gosto se sensibiliza diante do belo ou do sublime pelo conjunto da exposição. Camus sentiu profundamente o absurdo, pensou sobre ele, elaborou um pensamento sobre. Queria transmitir essa mensagem em arte, e o fez. Seu ensaio filosófico o *Mito de Sísifo* não é muito conhecido entre os leitores comuns, mas seu romance é. E seu ensaio está em seu romance, entretanto, está sob o equilíbrio da forma, e sua forma se mantém sob o equilíbrio de sua mensagem. Meursault diz: a vida absurda, tudo se equivale. Isso é uma constatação. Mas o efeito nos é garantido pela junção da linguagem, do caráter, da voz narrativa, da unidade, dos contrastes e do efeito estético que proporciona a obra. O leitor comum não termina o romance cogitando sobre a filosofia do absurdo, mas ao fechar o livro está estarrecido, assombrado, e uma angústia deprimente lhe inquieta. Isso, no romance, é sentimento, na filosofia é o conceito do absurdo.

Acreditamos que a filosofia e a arte de Camus podem sobreviver independente uma da outra, nós, entretanto, nos propomos a estudar o diálogo maduro que há entre elas, de maneira que chegamos à conclusão de que uma torna ainda mais clara a compreensão da outra. Nada melhor que as palavras do próprio Camus para clarear isso: “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, 2010, p. 112). Seremos um pouco arbitrários para dizer que, *compreender* é filosofar e *amar* é dar um estilo ao mundo compreendido. Relevando a injustiça feita a cada disciplina, entendemos que filosofia e arte, para Camus, estão intimamente ligadas.

Essa dissertação reforça – e neste ponto pessoalizo a escrita – em mim a certeza que tudo está interligado no conhecimento humano. Não são as disciplinas que se repelem, e sim os estudiosos de cada área, que na maior parte, insistem num sectarismo absurdo. Talvez seja arcaica demais a versatilidade de Leonardo da Vinci, Aristóteles e outros, para uma era estandartizada como a nossa. Num tempo em que a seriação do trabalho humano se impunha, Albert Camus foi filósofo, contista, jornalista, cronista, intelectual, dramaturgo, romancista, e só não foi um futebolista e soldado porque sua saúde não lhe permitiu; Camus fez de todas essas atividades um amálgama, respeitando as exigências de cada uma delas, as usou, no conjunto de sua obra, para melhor compreender o homem e o mundo. E no romance *O estrangeiro* fez uma mistura equilibrada de Filosofia e Arte.

4. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. 2ª ed. Editora 34, SP, 2012.

ALENCAR, José. **Senhora**. 2. Ed. São Paulo: Ediouro, 2004.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução: Martin Claret. Ed. Martin Claret, SP, 2007.

ARONSON, Ronald. **Camus & Sartre: o polêmico fim de uma amizade pós-guerra**. Tradução: Caio Liudvik. Nova Fronteira, RJ, 2007.

ARRIGUCCI, Júnior Davi. **Teoria da narrativa: posições do narrador**. In: *Jornal de psicanálise*. Instituto de Psicanálise – SBPSP. Vol 31, nº 57, 1998.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 6. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. Ed. São Paulo: Ed Brasiliense, 1987.

BARRETO, Vicente. **Camus vida e obra**. Ed. José Álvaro S.A, RJ, 1971.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1996.

BURKE, Kenneth. **Teoria da forma Literária**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, (s/d).

CAMUS, Albert. **A peste**. Tradução: Valerie Rumjanek. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **O Estrangeiro**. Tradução: Valerie Rumjanek. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

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

_____. **O Homem Revoltado**. Tradução: Valerie Rumjanek. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **O mito de Sísifo**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watche. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Esperança do mundo**. Tradução: Rafael Araújo, Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

_____. **A desmedida na medida**. Tradução: Rafael Araújo, Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

_____. **A guerra começou, onde está a guerra?**. Tradução: Rafael Araújo, Samara Geske. São Paulo: Hedra, 2014.

_____. **O avesso e o direito**. Valerie Rumjanek. 5ª ed. Record, RJ, 2003.

_____. **O primeiro homem**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho e Maria Luiza Newlands. Nova Fronteira, RJ, 2005.

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. “Situação do romance”. In. **Valise de cronópio**. Tradução: Davi Arriguci e João Alexandre. 2ª ed. Editora Perspectiva, SP, 2013.

CLOUARD, Henri. **Breve Historia de la literatura francesa**. Traducción: Emilio Gascó Contell. Ed. Guadarrama. Madrid, 1969.

DOURADO, Autran. **Uma poética de romance**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ESCARPIT, Robert G. **Historia de la literatura francesa**. Traducción: Fondo de Cultura Econômica. Ed Fondo de Cultura Econômica, México, S/D.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução: Maria Helena Martins. 2. Ed. Porto Alegre, Globo, 1974.

GIRARD, René. **A crítica no subsolo**. Tradução: Martha Gambini. Rio de Janeiro, Paz e Terra, (2011).

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

GUSTAVE, Flaubert. **Cartas exemplares**. Tradução: Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Tradução: Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?**. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. Unisinos, RS, 1999.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KIERKEGAARD, Soren. **O desespero humano**. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

LIOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Tradução: Cordelia Magalhães. São Paulo:

Ed. Arx, (2004).

LUKÁCS, Georg – **A teoria do romance**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. Editora 34, SP, 2000.

_____**Realismo crítico hoje**. Tradução: Editora de Brasília. Editora de Brasília LTDA, Brasília, 1969.

MAGEE, Bryan. **História da Filosofia**. Tradutor: Marcos Bagno. 5ª ed. Edições Loyola, SP, 2011.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: António José Massano e Manuel Palmeirim. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1978.

MOTTA, Sérgio Vicente. “Do culto ao modelo à sagração da diferença”. In: **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Ed Unesp, 2006.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno” In: **Texto/Contexto II**. Ed 5ª, Perspectiva, SP, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: João Batista Kreuch. Ed 4ª. Vozes, RJ, 2014.

_____**Situações I**. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____**A náusea**. Tradução: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____**Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. 3. Ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHOLES, Robert / Kellogg, Robert. **A natureza da narrativa**. Tradução: Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____**Poética da prosa**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOLSTÓI, Liev. **Ana Kariênina**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e filhos**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WINOCK, Michel. **O século dos intelectuais**. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

4.1 BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ARISTÓTELES. **A poética clássica:** Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução: Roberto de Oliveira Brandão. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BASTOS, Fernando. **Panorama das ideias estéticas no ocidente:** de Platão a Kant. Brasília: Ed Universidade de Brasília, 1987.

HEGEL, Georg W. F. **Curso de estética:** o belo na arte. Tradução: Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HUISMAN, Denis. **A estética.** Tradução: Maria Luísa São Mamede. Lisboa: Edições 70, 1984.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética.** Tradução: Fulvia M. L. Moretto. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Tradução: Valerio Rohden e Antonio Marques. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LIMA, Luiz Costa. (Org.) **Teoria da literatura em suas fontes.** 02 vol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação.** Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

Ésquilo. **Prometeu acorrentado.** Tradução: J. B. Mello e Souza. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2002.