



ETERNOS HABITANTES DA FRONTEIRA

Maria Angélica Amâncio*

* gellyamanciowarm@gmail.com
Doutoranda em Literatura Comparada pela UFMG;
pesquisadora na Université Paris-Diderot (Paris-VII);
bolsista CAPES.

RESUMO: Este estudo analisa os limites e mesclas na obra de Albert Camus, a começar por *O Estrangeiro* (1942) procurando verificar como o entrecruzamento de gêneros textuais – suplementação do romance pelas formas diário, prosa poética e ensaio – contribui para que o absurdo, como teorizado em *O Mito de Sísifo*, instaure-se na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: absurdo; romance; ensaísmo; estrangeiridade

RÉSUMÉ: Cet étude a le but d'analyser les limites et les mélanges dans l'oeuvre d'Albert Camus, principalement dans *L'Étranger* (1942), en vérifiant comment le croisement des genres textuels – supplémentation du roman par le journal intime, la prose poétique et l'essai philosophique – apporte l'instauration de l'absurde, tel qu'il a été théorisé par l'auteur dans *Le Mythe de Sisyphe*, dans le récit.

MOTS-CLÉS: absurde ; roman ; essai ; étranger

1. O ESTRANGEIRO

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

O estrangeiro fortifica-se com esse intervalo que o separa dos outros e de si mesmo, dando-lhe um sentimento altivo, não por estar de posse da verdade, mas por relativizar a si próprio e aos demais, quando estes encontram-se nas garras da rotina da monovalência. Os outros talvez possuam coisas, mas o estrangeiro sabe que ele é o único a ter uma biografia, isto é, uma vida feita de provas.¹

É precisamente *O Estrangeiro* o nome do mais conhecido romance de Albert Camus – escritor cujo centenário de nascimento é celebrado neste ano de 2013. Nesse livro, narra-se a história de um homem simples que, arrebatado pela consciência do absurdo, põe-se no encalço de uma liberdade que lhe permita viver sem apelos, superando, através da paixão pela vida, a certeza absoluta da morte. Em *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva se utiliza do exemplo dessa obra para fundamentar a partida, o “arremesso em um vagar constante”. Para a autora, embora se recuse a admitir, o estrangeiro tem a memória magoada: ele seria um filho estranho à própria mãe, rejeitado pelo pai. Nesse contexto, nenhum obstáculo o reteria, e ele se sentiria livre para fugir à procura desse território imaginado que, em seu sonho, o acolheria.

O estrangeiro, portanto, é aquele que perdeu a mãe. Camus soube reconhecê-lo: o seu *Estrangeiro* revela-se na morte da

1. KRISTEVA, *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 14.

2. KRISTEVA, *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 14.

mãe. Pouco se observou o quanto esse órfão frio, cuja indiferença pode voltar-se para o crime, é um fanático da ausência. Adepto da solidão, incluindo a que se sente no meio das multidões, ele é fiel a uma sombra: um segredo mágico, um ideal paterno, uma ambição inacessível. Meursault está morto para si mesmo, mas vive exaltado por uma embriaguez insípida que lhe serve de paixão: da mesma forma que o seu pai, ao vomitar numa cerimônia de execução, compreende que a condenação à morte é a única coisa de verdadeiramente interessante que pode acontecer ao homem.²

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

Albert Camus – nascido na Argélia, no ano de 1913, em meio à miséria que se acentua com a morte do pai, ferido de guerra, em 1914 – é então jornalista na *Paris-Soir* quando *O Estrangeiro* fica pronto, em 1940. Poucos dias depois, os alemães ocupam a capital da França. A infância miserável em Argel, uma tuberculose que se anuncia precocemente – quando de seus 17 anos – acrescidos da proliferação de

eventos devastadores, como as duas grandes guerras, são os elementos que acabam por forjar, no autor, o sentimento trágico que ele chama de absurdo: “Em face do malogro do dogmatismo religioso e do cientificismo, postula-se que nada justifica a existência e que a vida humana insere-se no contingente. Não há o necessário para apaziguar a angústia humana.”³

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

Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é propriamente o sentimento de absurdo.⁴

3. PAIVA, “Consciência humana e absurdidade em Camus”, p. 155.

4. CAMUS, *O Mito de Sísifo*, p. 20.

5. CAMUS, *O Mito de Sísifo*, p. 110.

6. CAMUS, *O Mito de Sísifo*, p. 20.

Uma vez que se tenha deparado com o sentimento do absurdo, o homem precisa, naturalmente, agir diante dele. Camus apresenta uma série de reações possíveis e verificáveis, elegendo a revolta como a mais adequada dentre elas. Revoltar-se, para Camus, é estar livre, é buscar a felicidade sensível e esgotar a vida de múltiplas formas, sem ser conivente com a morte, a mais absurda e violenta das verdades. Uma das maneiras de se revoltar, de fruir a vida amplamente, duplamente, é criar: “criar é viver duas vezes”⁵, conforme afirma Camus em *O Mito de Sísifo*. O autor defende o romance como uma das melhores formas de criação revoltada. No mesmo capítulo desse ensaio, “Filosofia e Romance”, Camus afirma que “os grandes romancistas são romancistas filósofos.”⁶ Ele se questiona, então, sobre a possibilidade de se constituir uma obra absurda: que, como a vida, não explique, apenas descreva; que reflita a contingência e a marcante ruptura entre homem e mundo; que seja gratuita, não tenha pretensões de eternidade e não suscite esperanças. Essa é a definição de *O Estrangeiro*.

Pois é a exemplo dos “romancistas filósofos” – e já se insinua um aspecto de hibridez aqui – que Camus elabora seu romance inaugural, ao qual deve sua celebridade instantânea. Quando *O Estrangeiro* foi publicado, em 1942, ele foi, de fato, recebido como um texto estranho, um romance incômodo. Jean-Paul Sartre chegou a afirmar, em “Explication

de *L'Étranger*”, que o próprio romance aparecia como um estrangeiro na literatura romanesca.⁷ A obra rompe com o *passé simple*, o passado literário típico do romanesco tradicional, substituindo-o pelo *passé composé*, característico da oralidade; insere a narrativa em uma 1ª pessoa, à primeira vista, esvaziada de emoções; e ancora todo o enredo em três situações de morte, tratadas com assombroso descaso.

É assim, com desencanto e resignação, que o protagonista, Meursault, recebe a notícia do falecimento de sua mãe, logo no início do romance. É com a mesma apatia que vai ao velório e, no dia seguinte, à praia e ao cinema, assistir a uma comédia ao lado da amante, Marie. A letargia acompanha a narrativa em toda a sua primeira parte, quando o personagem narra sua rotina com a indiferença de quem escreve banalidades em um bloco de notas. Ao fim da primeira parte, porém, quebra-se a estabilidade: Meursault, tentando livrar-se do calor que o desequilibra, puxa o gatilho do revólver e mata um homem, como se por acaso, em uma tarde de domingo na praia. De dentro da prisão, na segunda parte, o protagonista assume um novo discurso, pleno de outras vozes, de recordações e reflexões, e transbordante de uma lucidez libertadora, que reveste seu olhar com poesia – enquanto aguarda que o tribunal o condene à morte em praça pública.

Pode-se atribuir a essa obra uma roupagem híbrida – porém, mais no sentido de coexistência e entrecruzamento de

7. “No meio da produção literária da época, este romance era ele próprio um estrangeiro.” (SARTRE, “Explication de *L'Étranger*”, p. 41.

modalidades textuais do que propriamente da mistura, da mescla. O romance é suplementado por outros gêneros que, por sua vez, também desviam-se da ordem restritiva de suas definições. A primeira parte, por exemplo, assemelha-se a um diário íntimo; pontual, precisa, descritiva. Não tem, contudo, a peculiaridade central desse gênero: a marca dos calendários. Há o uso predominante do *passé composé*, notadamente atribuído aos gêneros da oralidade. No segundo momento da narrativa, a voz, que agora traz reminiscências – expressas, por exemplo, pelo emprego do *plus-que-parfait* – é acrescida da mescla de prosa com poesia. Além disso, o romance, de início, já se propõe a ser filosófico, a transmitir – pela narrativa, pelo paralelismo das partes e pela estrutura do texto – a sensação de um conceito advindo da filosofia. Fala-se do absurdo de modo absurdo, consoante à expectativa de Adorno acerca da forma ensaio,⁸ e aproximando, como é peculiar a Albert Camus, literatura e filosofia, pensamento e vida de fato:

Camus [...] rejeitará também em seus escritos filosóficos toda forma de sistematização ou conceptualização rigorosas. Esforça-se ele para despojar a filosofia do excesso de abstração e fazer com que o pensamento se torne “visão das coisas”. Esta filosofia tende a falar a linguagem da existência e não teme mergulhar no silêncio do ser; ela sabe-se precedida e condicionada pela ação, que desejaria controlar. E sabe, finalmente, que

o seu único poder reside na indagação que problematiza, na análise que destrói as certezas comuns, na reflexão que discute esse mesmo poder de análise que outros poderes obscuros da existência, não analisáveis, provocam, sustentam e delimitam.⁹

Desse modo, é possível verificar, n *O Estrangeiro*, uma potencialização estética na transmissão do pensamento camusiano, realizada por meio da fusão e interpenetração de formas literárias. Empregando diferentes gêneros – em sua obra como um todo e, em especial, no romance em estudo – Albert Camus transitou entre filosofia e literatura, fruindo e unindo os recursos de cada uma delas, buscando levar o leitor a compreender, sentir e vivenciar os conceitos centrais de seu pensamento. Esse diálogo e esse trânsito entre os gêneros, categoria essencial dos estudos literários, já preanunciam algumas das considerações camusianas, que corroboram com o que se percebe acerca da falibilidade das classificações: diante da impossibilidade de organizar o mundo conforme a precária racionalidade humana, o homem é o Sísifo condenado a rolar a pedra até o cume da montanha, por vezes infinitamente repetidas. Entretanto, mesmo ciente da gratuidade dessa tarefa, Sísifo é “superior a seu destino”.¹⁰ No momento em que desce para recolher a pedra, ele é livre, pois pensa e sente-se como tal. Diante de toda a falibilidade da razão humana, resta criar e refletir. É o que fez Camus ao

8. Cf. ADORNO, “O ensaio como forma”, p. 18.

9. SILVA, *O ciclo do Absurdo: relações entre literatura e filosofia em Albert Camus*, p. 56

10. CAMUS, *O Mito de Sísifo*, p. 139.

longo de toda a sua vida, como homem estrangeiro e absurdo que foi, do começo ao fim.

2. O ENTRELUGAR DO ENSAIO

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

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

Tal entrelugar ocupado por Camus refere-se à imbricação de filosofia e literatura, que caracteriza tão intensamente sua

obra. O autor desenvolve seu pensamento sob uma forma próxima do romanesco, interessando-se mais em levantar questões inerentes à condição humana do que por criar um sistema de explicação com pretensões acadêmicas. O próprio Camus chega a afirmar: “Se queres ser filósofo, escreve romances”.¹¹ Não surpreende, portanto, a presença do elemento filosófico em seus romances – como no caso de *O Estrangeiro* – nem o vislumbre da forma romanesca em textos abertamente filosóficos, como *O Mito de Sísifo*. Neste

[...] Camus valoriza particularmente as imagens. Além da linguagem figurada e de termos que remetem a elementos do mundo material, este ensaio apresenta outros pontos que o aproximam da literatura e o afastam da filosofia, pelo menos enquanto exposição teórica e corpo de doutrinas. Primeiramente, trata-se de um ensaio e não de um tratado, e de um texto bastante curto. Os temas básicos não são comuns para a tradição preponderante do pensamento filosófico: absurdo, revolta, amor, suicídio, silêncio, lucidez, literatura, existência, morte, entre outros. O autor faz citações de uma maneira academicamente não rigorosa. Ele cita e evoca tanto filósofos quanto romancistas. Usa ainda deliberadamente o pronome “je”, ao invés de uma fórmula mais impessoal.¹²

Ocorre, em Camus, uma circulação de imagens, somada à alternância temática entre gozo e morte, sol e história, avesso

11. CAMUS apud SILVA, *O ciclo do Absurdo: relações entre literatura e filosofia em Albert Camus*, p. 23.

12. SILVA, *O ciclo do Absurdo: relações entre literatura e filosofia em Albert Camus*, p. 22.

13. SILVA, *O ciclo do Absurdo: relações entre literatura e filosofia em Albert Camus*, p. 36.

14. CAMUS, *O Mito de Sísifo*, p. 138.

e direito, que atinge tanto sua produção filosófica quanto sua criação literária. No ensaio em questão, a imagem já se insinua no título, que remete à figura mitológica de Sísifo e que, como afirma Nilson Silva,¹³ aponta o desvio da reflexão nele presente da forma de obras filosóficas consagradas pela tradição, tais como *A fenomenologia do espírito*, de Hegel, *A crítica da razão pura*, de Kant, *O curso de filosofia positiva*, de Comte, entre outros. Além disso, o mito em si é o desenvolvimento de uma imagem: “Os mitos são feitos para que a imaginação os anime”, escreve Camus.¹⁴ Assim, já pela escolha de um mito como título e imagem-motriz de seu raciocínio, o autor remete ao anseio de compreensão, de coesão, inerente à natureza humana, posto que o mito, mesmo que posteriormente superado por formas mais “racionais”, demonstra o trabalho inicial da imaginação, ancorada nas situações mais fundamentais com as quais o homem se depara, no enalço desse famigerado conforto de explicação da realidade.

É precisamente dessa maneira, mescla de conceituação filosófica e imaginação criativa, que a retomada do mito grego, no ensaio de Camus, dá margem à mescla do filosófico ao poético. De fato, à medida que associa Sísifo ao homem absurdo, que detesta a morte e toda a fuga deste mundo, e delinea os principais temas abordados em sua obra – tais como a revolta, o trabalho inútil e a ausência de esperança –,

Camus reconta a história dessa figura mitológica, lançando mão de um discurso extremamente lírico.

Esta versão do mito de Sísifo feita por Camus, além de concentrar os temas maiores de seu pensamento, reproduz ainda alguns procedimentos poéticos e retóricos defendidos pelo autor. O elemento mítico e o gênero ensaístico mostram-se como características coerentes com as opiniões do autor. O tom trágico e poético não se reduz às poucas páginas da nova versão do mito, ele perpassa toda a parte anterior do ensaio e se estende a outras obras. O texto construído por Camus na fronteira dos campos literário e filosófico está presente igualmente em seu teatro, seus romances, seus contos e seus ensaios.¹⁵

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

Em se tratando do absurdo, há, em todo o seu “ciclo”, a recriação de um universo espesso – iluminado, vez ou outra, por lampejos de lirismo, que simbolizam a lucidez e a paixão sentida em relação ao mundo que não se quer abandonar.

15. SILVA, *O ciclo do Absurdo: relações entre literatura e filosofia em Albert Camus*, p. 38.

Nessa imagem do “ciclo”, vislumbra-se o movimento gerado pela esfera em seu eterno retorno, na indeterminação de seu princípio e de seu fim. Mesmo que exista uma ordem cronológica natural, estabelecida pela conclusão e pela publicação dos “três absurdos”, prevalece uma circulação de imagens que se esclarecem, suplementam, que se iluminam umas às outras.

Desse modo, “se *O Mito de Sísifo* pode servir como um guia seguro para a leitura de *O Estrangeiro*, é porque a realidade absurda de que fala o ensaio está imersa no mundo de contingências criado pelo romance.”¹⁶ Pode-se reconhecer, assim, que o ensaio está diluído no romance, em metáforas como a de que “num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro”,¹⁷ obviamente espelhada no título *O Estrangeiro*, ou nas atitudes do personagem, que refletem a revolta, a liberdade, a paixão decorrentes do absurdo, e sobre as quais se teoriza no ensaio.

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

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

Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido.¹⁸

O ensaio ocuparia, segundo o autor, “um lugar entre os despropósitos”, ao desafiar a noção de que o historicamente

16. PINTO, *Albert Camus: um elogio do ensaio*, p. 130

17. CAMUS, *O Mito de Sísifo*, p. 20.

18. ADORNO, “O ensaio como forma”, p. 25, também referência para as expressões entre aspas no parágrafo seguinte.

produzido deve ser menosprezado como objeto de teoria; ao incorporar o anti-sistemático e seu modo de proceder; ao suspender o conceito tradicional de método; ao renunciar ao ideal da certeza indubitável. No ensaio como forma, eliminam-se as pretensões de completude e de continuidade: elementos separados entre si acabam reunidos em um todo legível, mesmo que na ausência de uma estrutura explícita. A cristalização dos elementos se dá por seu movimento, como em um “campo de forças”. O ensaio estaria associado, portanto, – como “forma própria da categoria crítica do espírito” – à ideia de tentativa, experimento, ordenação e reordenação.¹⁹

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; que o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.²⁰

Adorno cita Lukács, em seu elogio ao título da obra de Montaigne, *Essais*, que, segundo o pensador húngaro, é belo e adequado, pois expressa a “modéstia simples”, que se transforma em “altiva cortesia”, daquele que abandona suas orgulhosas esperanças de estar próximo de algo definitivo, e se

conforma com a “eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento humano diante da vida”.

É precisamente à tradição de *moralistes*, iniciada por Montaigne, que Manuel da Costa Pinto associa a escrita ensaística camusiana, em *Albert Camus: um elogio do ensaio*. As características do ensaísmo de Montaigne estariam na atitude antidogmática, na concentração da subjetividade e na escrita não-metódica. Montaigne se situaria no momento de passagem entre a “ordem da mimese” – que se estende da Antiguidade clássica à Idade Média, e se caracteriza por “uma visão substancialista de um mundo governado por leis estabilizadoras, às quais as coisas e os seres estariam submetidos” – e a “ordem do método” – que se iniciaria no Renascimento, e se fundamentaria na “existência de uma consciência individualizada, que age em correlação com um eu que se autonomiza do elo que antes fornecia sua identidade” e no “processo de dissolução da concepção substancialista de mundo que respaldava a ordem precedente”.²¹

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

Montaigne abdica do conhecimento de Deus, mas – seja pela fé, seja pela conveniência de se abraçar a ela – percebe na na-

19. BENSE apud ADORNO, “O ensaio como forma”, p. 38.

20. LUKÁKS apud ADORNO, “O ensaio como forma”, p. 24.

21. Cf. COSTA LIMA apud PINTO, *Albert Camus: um elogio do ensaio*, p. 49-50.

22. PINTO, *Albert Camus: um elogio do ensaio*, p. 53-54.

tureza física uma manifestação divina que sanciona todos os prazeres que não transgridam seus mandamentos (que é preciso aceitar sem compreender).²²

Desenvolve-se, assim, uma versão francesa do ensaio – o ensaio *moraliste* –, que se caracteriza pela legitimação de um “saber sobre o sujeito”, resultante da hesitação entre uma demanda filosófica referencial e um horizonte de representações ficcional. Nesse sentido, convém considerar o ensaio como um “gênero de passagem”, um “gênero do intervalo” entre o ficcional e o não-ficcional: “O ensaio é o gênero do intervalo entre o discurso que tem a forma por princípio (o discurso poético ou ficcional) e aqueles que têm por princípio a pergunta pela significação – sobretudo o discurso filosófico.”²³

23. COSTA LIMA apud PINTO, *Albert Camus: um elogio do ensaio*, p. 88.

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

[...] é pura tolice recorrer a exemplos alheios e escolásticos.
[...] As coisas mais ordinárias, mais comuns e conhecidas, se soubermos trazê-las à luz, poderão formar os maiores milagres

da natureza e os mais maravilhosos exemplos, sobretudo em relação às ações humanas.²⁴

Em *O Mito de Sísifo*, Camus, estabelecendo os critérios para a criação de uma obra absurda, ressalta nela qualidades semelhantes às destacadas por Montaigne e Adorno a respeito do ensaio: o valor da experiência, a importância do efêmero, a renúncia da busca de uma verdade indubitável, que é superada pelos sentimentos profundos, distantes das manipulações que habitam os significados conceituais:

Há certa relação entre a experiência global de um artista e a obra que a reflete [...]. Essa relação é ruim quando a obra pretende reunir toda a experiência no papel de seda de uma literatura explicativa. Essa relação é boa quando a obra é somente um pedaço talhado de experiência, uma faceta do diamante cujo brilho interior se resume sem limitar-se. No primeiro caso, há sobrecarga e pretensão de eternidade. No segundo, obra fecunda por causa de todo um subentendido de experiência cuja riqueza se adivinha. O problema para o artista absurdo é adquirir o *savoir-vivre* que supera o *savoir-faire*.²⁵

24. MONTAIGNE apud PINTO, *Albert Camus: um elogio do ensaio*, p. 101.

Na página seguinte, o autor, continuando a definição dessa obra absurda, afirma ser ela a que “ilustra a renúncia do pensamento aos seus prestígios e sua resignação a ser apenas uma inteligência que põe as aparências em movimento e cobre com imagens o que carece de razão.”²⁶

25. CAMUS, *O mito de Sísifo*, p. 113

26. CAMUS, *O mito de Sísifo*, 114.

27. PINTO, *Albert Camus: um elogio do ensaio*, p. 102.

O pensamento por imagens, a constante oscilação entre reflexão e escrita ficcional, a recorrência à “carnavalidade narrativa do exemplo”,²⁷ somados à subjetividade como horizonte de representação e ao movimento sem repouso, que resgata o mesmo tema, manipulando-o, apresentando-o em diversos ângulos: tudo isso dá à obra camusiana o caráter de eterna construção, capaz de manter a tensão entre opostos, própria de uma “poética do ensaio”. Tal poética pode, assim

[...] estabelecer as fontes do ensaísmo de Camus, um horizonte da escritura, o cenário em que cintila um pensamento por imagens e em que ecoam as vozes da ficção; particularizado na obra camusiana, esse horizonte ensaístico transforma sentimentos como amor e desespero, prazer e revolta, libertinagem solar e compromisso ético, em valores que dão a “medida” do mundo no interior de uma escrita cuja tarefa será preservar o “equilíbrio” entre o avesso e o direito que animam seu movimento interior e, portanto, suas representações.²⁸

28. PINTO, *Albert Camus: um elogio do ensaio*, p. 26.

Se, numa perspectiva geral do pensamento de Camus, a questão ética é inseparável da questão estética; se a fronteira entre seus textos ficcionais e não-ficcionais não é facilmente demarcável; se a circulação de imagens e a subjetividade são outras de suas marcas constantes; e se tais fatores são também algumas das peculiaridades do ensaio, torna-se plausível atribuir a toda a sua obra um caráter ensaístico. Naquelas

que integram um mesmo “ciclo”, essa possibilidade de interpretação é mais intensa, uma vez que, dotadas de unidade temática, apresentam uma linguagem e uma percepção da realidade parecidas, aproximando ainda mais, ou mesmo confundindo, a invenção ficcional e a produção de sentidos gerada pelos textos denominados filosóficos.

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

Essa liberdade gerada pela ausência de um método, e que é natural ao ensaio, acaba por se constituir num método próprio, numa maneira particular de organizar os pensamentos dentro do todo de uma obra. Assim, os vários gêneros que compõem a produção de Camus se entrelaçam, à semelhança de um tapete, num processo de constante diálogo, suplementação e construção. É evidente que não se pretende afirmar que toda a obra de Albert Camus *seja* um ensaio. Sabe-se do desejo do autor, ainda na gênese de sua produção, de conferir uma unidade temática a obras de formas diferentes. Sabe-se

29. ADORNO, *O ensaio como forma*, p. 29-30.

também que, em Camus, a literatura não é uma ilustração da filosofia, nem a reflexão filosófica é uma “explicação” de sua criação ficcional; ambas se articulam em um sistema, são inseparáveis. O que se sugere apenas é que, no interior dessa unidade da produção (na qual se destacam os dois ciclos concluídos, o do absurdo e o da revolta), o esclarecimento mútuo dos romances, peças e ensaios aproxime cada ciclo do caráter do ensaísmo francês – intervalar, ele mesmo, entre filosofia e escrita ficcional.

O ensaísmo estaria, portanto, como que plasmado no todo da produção camusiana, diluído nessa obra híbrida, em que os gêneros se distinguem ao mesmo tempo em que se integram; em que uma forma de pensamento é também um pensamento *pela forma*³⁰ – numa resposta indireta à pergunta de Adorno: “[...] como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto?”³¹

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

Se para Camus um romance é uma filosofia posta em imagem, podemos ver em *L'Étranger* um romance filosófico e aplicar a mesma definição ao texto para teatro, considerando *Caligula* uma peça filosófica. Avaliando a obra de Camus em seu conjunto, percebem que a discussão sobre o absurdo é desenvolvida tanto numa versão “ideológica” quanto numa “literária”, torna-se claro que ele não valoriza simplesmente a “literatura filosófica”, mas busca tender, ele próprio, para este campo e não para aquele dos “escritores que defendem uma tese”.³²

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

A própria linguagem que mistura raciocínio e intuição, razão e paixão, lógica e poesia, tem por principal função quebrar as barreiras de fragmentação impostas pelo excesso de racionalis-

30. Cf. PINTO, Albert Camus: um elogio do ensaio, p. 30.

31. ADORNO, “O ensaio como forma”, p. 118.

32. SILVA, *O ciclo do Absurdo: relações entre literatura e filosofia em Albert Camus*, p. 141.

mo e academicismo e que acabam por nos afastar da realidade, dando-nos apenas uma visão idealizada do nosso mundo. A questão não é portanto simplesmente o fato de haver escritores que escrevem em gêneros diferentes. Na própria obra de Camus, encontramos não apenas uma diversidade de textos pertencentes a diferentes gêneros já consagrados, mas, como o afirmamos acima, ainda a presença de um texto que foge às distinções de gêneros consagrados e que mistura num mesmo escrito formas diversas.³³

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

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

A escrita neutra é um fato tardio, ela só será inventada bem depois do realismo, por autores como Camus, não sob o efeito de uma estética do refúgio, mas muito mais através da busca de uma escrita enfim inocente. A escrita realista está longe de ser neutra, ela é, ao contrário, carregada dos sinais mais espetaculares da fabricação.³⁴

Em *O Estrangeiro*, a subjetividade natural à 1ª pessoa do discurso contrasta com a objetividade da voz do protagonista, e a inércia e a opacidade parecem dominantes. O personagem deixa-se levar por sua rotina, atribuindo importância equivalente a fatos que vão do luto pela morte da mãe à mais trivial tarde de domingo na varanda de seu apartamento. A linguagem do personagem aproxima-se da fala; é despojada de pretensões literárias e assemelha-se à escrita de um diário íntimo, gênero que permite a seu autor ser ele mesmo, na medida do possível, sem máscaras. Além disso, as frases que se justapõem sem conectivos, a narrativa fragmentar, as descrições, a ausência da análise dos fatos, o predomínio do discurso indireto – que não oferece sequer a distinção tipográfica do travessão – atuam no sentido de reproduzir um discurso absurdo dentro de um mundo absurdo. Ou seja: num mundo em que os fatos se sucedem sem um *élan* de lógica e coesão; um mundo que o homem não pode explicar com sua racionalidade limitada; nada resta a não ser atribuir valores equivalentes a todas as experiências, superando

33. SILVA, *O ciclo do Absurdo: relações entre literatura e filosofia em Albert Camus*, p. 147.

34. BARTHES, *Novos Ensaios Críticos* (seguidos de) *O Grau Zero da Escrita*, p. 155

o absurdo do trabalho sem sentido, pelas vias da revolta, da liberdade e da paixão.

Decidir o destino da mãe, desposar a mulher desejada ou descarregar o revólver sobre o corpo de um homem – tudo isso pertence à mesma ordem, pois o mundo real é uma soma arregimentada de acasos em que tudo se equivale. Meursault vive, portanto, na gratuidade e na sucessão de presentes que sua escrita cria.³⁵

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

Se a obra de arte, conforme Camus, nasce da renúncia da inteligência a raciocinar sobre o concreto e assinala o triunfo

do carnal, encarnando assim um drama intelectual, a poesia, *a fortiori*, “ilustra a renúncia do pensamento a seus encantos e sua resignação a não ser mais do que a inteligência que converte em trabalho as aparências e cobre de imagens o que não é racional.”³⁶

A prosa poética – que, por si só, é uma escrita híbrida – incorpora-se ao discurso desse Meursault final, que descobre a paixão pela própria vida e a revolta diante de seu inevitável fim. O tema da morte, a imagem do condenado e do estrangeiro, a perplexidade perante um mundo desarrazoado, a absurdidade e as reações a ela, são recorrentes no “ciclo” composto por *Calígula*, *O Mito de Sísifo* e *O Estrangeiro*, obras que interagem, comunicam-se, unidas tematicamente e esteticamente, e nas quais se subentende um tom ensaístico – mescla de literatura e filosofia – nelas diluído.

Desse modo, não apenas o hibridismo de gêneros literários reflete a realidade, alheia a categorizações e a uma verdade suprema, como os gêneros escolhidos para integrar *O Estrangeiro* reúnem o conteúdo à estrutura de uma obra absurda.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Novos Ensaios Críticos** (seguidos de) **O Grau Zero da Escritura**. Trad.: Heloysa e Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Editora Cultrix: 1974.

36. PINTO, *Albert Camus: um elogio do ensaio*, p. 149.

35. PINTO, *Albert Camus: um elogio do ensaio*, p. 126.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. 3ed. Trad.: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Trad.: Valerie Rumjanek. 22ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

CAMUS, Albert. **Caligula** suivi de **Le Malentendu**. Paris: Gallimard, 1958.

CAMUS, Albert. **L'Étranger**. Paris: Éditions Gallimard, 1942.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad.: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.

PAIVA, Rita. "Consciência humana e absurdidade em Camus". In: **Revista Discurso**, São Paulo, nº 33, p. 153-172, 2003.

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

SARTRE, Jean-Paul. "Explication de "L'étranger" In: VALENSI, J. L. (org) **Les critiques de notre temps et Camus**. Paris: Éditions Garnier, 1970. p. 41-56.

SILVA, Nilson Aduino Guimarães da. **O ciclo do Absurdo: relações entre literatura e filosofia em Albert Camus**. 170 f. Dissertação (Mestrado em Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa). Faculdade de Letras – UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.