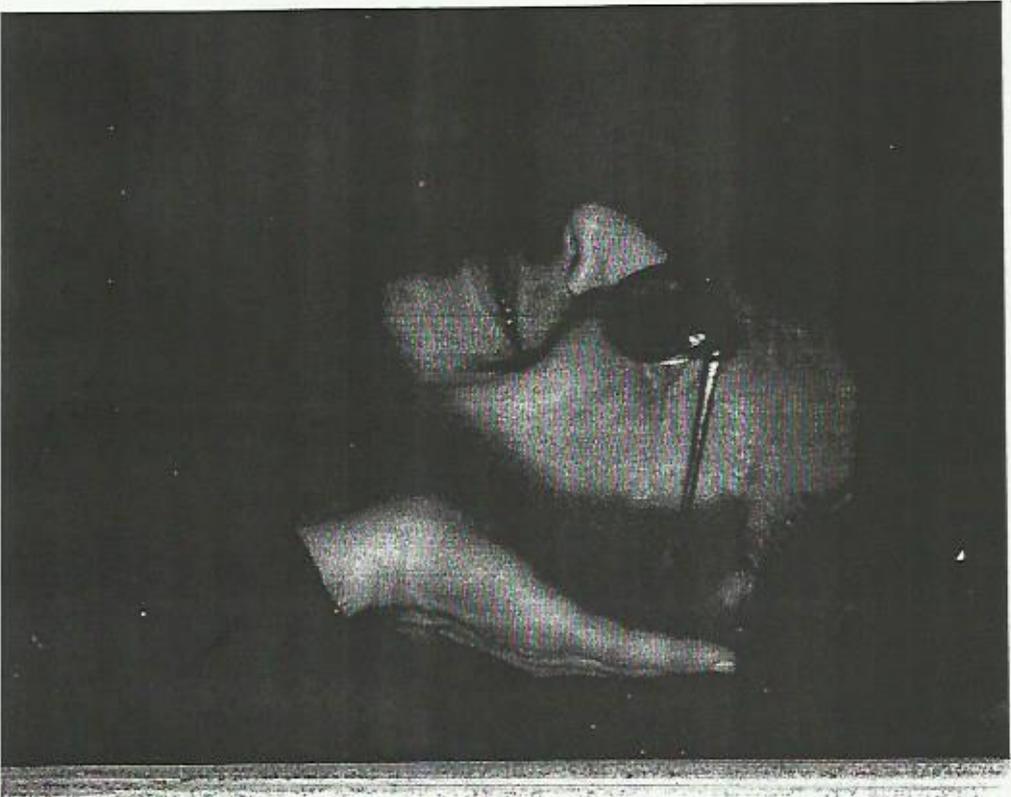


Jean-Paul Sartre

Situações I

crítica literária

Tradução de Cristina Prado
Prefácio de Bento Prado Jr.



SBD-FFLCH-USP



271847

COSACNAIFY

Explicação de *O Estrangeiro*

Mal saído da tipografia, *O Estrangeiro* de Camus conheceu enorme êxito. Repetia-se que era “o melhor livro desde o armistício”. Em meio à produção literária da época, esse romance era ele mesmo um estrangeiro. Vinha-nos do outro lado do equador, do outro lado do mar; falava-nos do sol, nesta acre primavera sem curvão, não como uma maravi-lha exótica, mas com a familiaridade causada dos que lhe destrutaram em demasia; não se preocupava em enterrar uma vez mais e com suas próprias mãos o Antigo Regime, nem em nos imbuir do sentimento de nossa indignidade; lembrávamos ao lê-lo que já houvera obras que pretendiam valer por si mesmas e nada provar. Mas em contrapartida a essa gratuidade o romance ficava bastante ambíguo: como se deveria compreender esse personagem que no dia seguinte à morte de sua mãe “tomava banho de mar, iniciava uma relação amorosa irregular e ia rit-diante de um filme cômico”, que matava um árabe “por causa do sol” e que na véspera de sua execução, afirmando que “tinha sido feliz e que ainda o era”, desejava muitos espectadores em torno do cadafalso para “acolhê-lo com gritos de ódio”? Alguns diziam: “É um néscio, um pobre coitado”; outros, mais inspirados, “É um inocente”. Restaria no entanto compreender o sentido dessa inocência.

Em *O mito de Sísifo*, publicado alguns meses mais tarde, Camus nos deu o comentário exato de sua obra: seu herói não era nem bom nem mau, nem moral nem imoral. Essas categorias não lhe convêm: ele faz parte de uma espécie muito singular à qual o autor reserva o nome de *absurdo*. Mas sob a pena de Camus essa palavra assume duas significações muito diferentes: o absurdo é ao mesmo tempo um estado de fato e a consciência lúcida que certas pessoas adquirem desse estado. É “absurdo” o homem que em face de uma absurdidade fundamental indetectavelmente tira as conclusões que se impõem. Há aí o mesmo deslocamento de sentido que ocorre quando chamamos de “*swing*” uma juventude que dança o *swing*. O que é então o absurdo como estado de fato, como dado original? Nada menos que a relação do homem com o

* Originalmente em *Cahiers du Sud*, n. 253, fevereiro de 1943, pp. 189-206 [N.T.].

mundo. A absurdidade primordial manifesta antes de tudo um divórcio: o divórcio entre as aspirações do homem quanto à unidade e o dualismo insuperável do espírito e da natureza, entre o impulso do homem em direção ao eterno e o caráter *finito* de sua existência, entre a “inquietação”, que é sua própria essência, e a vaidade de seus esforços. A morte, o pluralismo irredutível das verdades e dos seres, a ininteligibilidade do real, o acaso — eis os pólos do absurdo. Na verdade, esses não são temas muito novos e Camus tampouco os apresenta como tais. Eles foram inventariados, desde o século XVII, por uma certa espécie de razão seca, curta e contemplativa que é propriamente francesa: serviriam de lugares-comuns ao pessimismo clássico. Não é Pascal que insiste na “desgraça natural de nossa condição débil e mortal e tão miserável que nada pode nos consolar quando nela pensamos de perto”? Não é ele que indica o seu lugar da razão? Não aprovaria ele incondicionalmente esta frase de Camus: “O mundo não é nem tão racional nem irracional a tal ponto”? Não nos mostra ele que o “hábito” e a “diversão” mascararam ao homem “seu nada, seu abandono, sua insuficiência, sua impotência, seu vazio”? Pelo estilo glacial de *O mito de Sísifo*, pelo tema de seus ensaios, Camus se situa na grande tradição desses Moralistas franceses que [Charles] Andler com razão denomina “os precursores de Nietzsche”; quanto às dúvidas que levanta ao alcance de nossa razão, estão na tradição mais recente da epistemologia francesa. Se pensarmos no nominalismo científico, em [Henri] Poincaré, em [Pierre] Duhem, em [Émile] Meyerson, entenderemos melhor a repreensão que nosso autor dirige à ciência moderna n’ *O mito de Sísifo*: “... falam-me de um invisível sistema planetário onde os elétrons gravitam em torno de um núcleo. Explicam-me este mundo com uma imagem. Reconheço então que chegaram à poesia...”. É o que exprime por sua vez, e quase no mesmo momento, um autor que bebe nas mesmas fontes:

[A física] emprega indiferentemente modelos mecânicos, dinâmicos ou até psicológicos, como se, liberada de pretensões ontológicas, se tornasse indiferente às antinômias clássicas do mecanicismo ou do dinamismo que supõem uma natureza em si.¹

1. Maurice Merleau-Ponty, *La Structure du comportement* (Paris: La Renaissance du Livre, 1942), p. 1.

Camus emprega algum coquetismo ao citar textos de Jaspers, Heidegger e Kierkegaard, que aliás nem sempre parece compreender muito bem. Mas seus verdadeiros mestres estão em outra parte: o torneado de seus raciocínios, a clareza de suas idéias, o talhe de seu estilo de ensaísta e um certo gênero de sinistro solar, ordenado, cerimonioso e desolado, tudo anuncia um clássico, um mediterrâneo. Não há nada nele, nem mesmo seu método — “Somente o equilíbrio da evidência e do lirismo é que pode nos permitir o acesso ao mesmo tempo à emoção e à clareza” (*O mito de Sísifo*) —, que não faça pensar nas antigas “geometrias apaixonadas” de Pascal e de Rousseau e que não o aproxime, por exemplo, de [Charles] Maurras — também ele um mediterrâneo, embora difiram sob vários aspectos — bem mais do que de um fenomenólogo alemão ou de um existencialista dinamarquês.

Camus certamente concordaria de bom grado com tudo isso. A seus olhos, sua originalidade está em ir até o fim de suas idéias — afinal, para ele não se trata de colecionar máximas pessimistas. Por certo o absurdo não está nem no homem nem no mundo, se os tomamos à parte; mas como a característica essencial do homem é “estar-no-mundo”, o absurdo acaba por coincidir com a condição humana. Também não é o objeto imediato de uma simples noção: ele nos é revelado por uma iluminação desolada. “Levantar, bonde, quatro horas de escritório ou de fábrica, refeição, bonde, quatro horas de trabalho, refeição, sono, bonde, e segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado no mesmo ritmo.” (*O mito de Sísifo*), e depois, de repente, “os cenários desabam” e chegamos a uma lucidez sem esperança. Então, se sabemos recusar o socorro enganoso das religiões ou das filosofias existenciais mantemos algumas evidências essenciais: o mundo é um caos, uma “equivalência divina que nasce da anarquia”; não há amanhã, já que morremos. “[N]um universo subitamente privado de ilusões e de luzes o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio é sem recurso, já que privado das recordações de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida” (idem). É que, de fato, o homem não é o mundo:

Se eu fosse árvore entre as árvores [...] esta vida teria um sentido, ou melhor, tal problema não o teria, pois eu faria parte desta mundo. Era seria este mundo ao qual agora me oponho com toda a minha consciência [...]. Essa razão tão derrotista, é ela que me opõe a toda a criação (idem).

Assim já se explica em parte o título de nosso romance: o Estrangeiro é o homem em face do mundo — Camus poderia muito bem ter escolhido para designar sua obra o título de um romance de George Gissing: *Nascido no exílio* [*Born in Exile*]. O Estrangeiro é também o homem entre os homens: “há dias em que [...] reconhecemos como a uma estranha aquela que amávamos” (idem). E, enfim, eu-mesmo em relação a mim mesmo, quer dizer, o homem da natureza em relação ao do espírito: “o estranho que em certos instantes vem ao nosso encontro num espelho” (idem).

Mas isso não é tudo: há uma paixão pelo absurdo. O homem absurdo não se suicidará: ele quer viver, sem abdicar de nenhuma de suas certezas, sem amanhã, sem esperança, sem ilusão, sem resignação tampouco. O homem absurdo se afirma na revolta. Ele fixa a morte com uma atenção apaixonada e essa fascinação o liberta: ele conhece a “irresponsabilidade divina” do condenado à morte. Tudo é permitido, já que Deus não existe e já que morremos. Todas as experiências são equivalentes, e convém tão-somente adquiri-las na maior quantidade possível. “O presente e a sucessão de presentes diante de uma alma sempre consciente, esse é o ideal do homem absurdo” (idem). Todos os valores desmoronam perante essa “ética da quantidade”; o homem absurdo, jogado neste mundo, revoltado, irresponsável, não tem “nada a justificar”. Ele é *innocente*. Inocente como aqueles primitivos de que fala Somerset Maugham, antes da chegada do pastor que lhes ensina o Bem e o Mal, o permitido e o proibido: para ele *nada* é permitido. Inocente como o príncipe Michkin, que “vive num pé-lúo presente, matizado de sorrisos e de indiferença”. Um inocente em todos os sentidos do termo, um “idiota” também, se quiserem. E agora compreendemos plenamente o título do romance de Camus. O estrangeiro que ele quer descrever é justamente um desses terríveis inocentes que fazem o escândalo de uma sociedade porque não aceitam as regras de seu jogo. Vive entre estrangeiros, mas também é um estrangeiro para eles. É por isso que alguns o amam, como Marie, sua amante, que o quer “porque ele é estranho”; e outros o detestam por isso, como aquela multidão do tribunal cujo ódio ele sente subitamente crescer em sua direção. E nós mesmos, que ao abrir o livro ainda não estamos familiarizados com o sentimento do absurdo, em vão tentaríamos julgá-lo segundo nossas normas habituais: também para nós ele é um estrangeiro.

Assim é que, aberto o livro, o leitor irá se chocar ao ler no: “Pensei que em todo caso fora um domingo puxado, que mamãe agora estava enterrada, que ia retomar meu trabalho e que afinal de contas nada

havia mudado”. Esse choque, deliberado, é o resultado de seu primeiro encontro com o absurdo. Mas certamente ele espera que ao prosseguir a leitura verá seu mal-estar se dissipar, que tudo será aos poucos esclarecido, fundamentado na razão, explicado. Sua esperança se frustra: *Estrangeiro* não é um livro que explica; o homem absurdo não explica, ele descreve. Tampouco é um livro que prova. Camus tão-somente propõe e não se preocupa em justificar o que é, por princípio, injustificável. *O mito de Sísifo* vai nos mostrar de que maneira devemos acolher o romance de nosso autor. Com efeito, ali encontramos a teoria do romance absurdo. Embora a absurdidade da condição humana seja seu único tema, não é um romance de tese, não emana de um pensamento “satisfeito” e que se presta a fornecer suas peças justificativas; é, ao contrário, o produto de um pensamento “limitado, mortal e revolto”. Ele prova por si mesmo a inutilidade da razão raciocinante:

... a escolha que fizeram [os grandes romancistas] de escrever mediante imagens em vez de raciocínios é reveladora de um certo pensamento que lhes é comum na convicção da inutilidade de todo princípio explicativo e da mensagem instrutiva da aparência sensível.

Assim, o simples fato de emitir sua mensagem sob forma romanesca revela em Camus uma humildade ativa. Não a resignação, mas o reconhecimento revolto dos limites do pensamento humano. É verdade que ele acreditou dever dar à sua mensagem romanesca uma tradução filosófica, que é precisamente *O mito de Sísifo* — e veremos mais adiante o que se deve pensar dessa dublagem —, mas a existência dessa tradução não altera de modo algum a grandidade do romance. O criador absurdo, de fato, perdeu até a ilusão de que sua obra é necessária. Ele quer, ao contrário, que lhe aprendamos perpetuamente a contingência; deseja que escrevamos em epígrafe: “Poderia não ter sido” — como Gide queria que escrevêssemos no fim de *Os moedores falsos*: “Poderia ser continuado”. Poderia não ter sido: como esta pedra, como este curso d’água, como este rosto; é um presente que se dá simplesmente, como todos os presentes do mundo. Ela não tem nem mesmo a necessidade subjetiva que os artistas ordinariamente reivindicam para suas obras quando dizem: “Não podia deixar de escrevê-la, precisava me livrar dela”. Reencontramos aqui, passado pelo crivo do sol clássico, um tema do terrorismo surrealista: a obra de arte é apenas uma folha destacada

de uma vida. Ela a expressa, é certo; mas poderia não tê-la expressado. E ademais tudo se equívale: escrever *Os possessos* ou tomar um café com-creme. Assim, Camus não reivindicava do leitor a solicitude atenta que exigem os escritores que "sacrificaram sua vida pela sua arte". *Estrangeiro* é uma folha de sua vida. E como a vida mais absurda deve ser a vida mais estéril, seu romance quer ser de uma esterilidade magnífica. A arte é uma generosidade inútil. Não nos assustemos demais: sob os paradoxos de Camus reconheço certas ponderações judiciosas de Kant acerca da "finalidade sem fim" do belo. De todo modo, *Estrangeiro* está aí, despegado de uma vida, injustificado, injustificável, estéril, instantâneo, já largado por seu autor, abandonado por outros presentes. E é assim que devemos tomá-lo: como uma comunhão brusca de dois homens, o autor e o leitor, no absurdo, para além das razões.

Eis o que nos dá idéia da maneira como devemos encarar o herói de *Estrangeiro*. Se Camus tivesse desejado escrever um romance de tese, não lhe teria sido difícil mostrar um funcionário reinando no seio de sua família e depois, subitamente tomado pela intuição do absurdo, debatendo-se por um momento e resolvendo-se enfim a viver o absurdo fundamental de sua condição — o leitor teria sido persuadido ao mesmo tempo que o personagem, e pelas mesmas razões. Ou, ainda, ele nos teria contado a vida de um desses santos da absurdidade que ele enuncia em *O mito de Sísifo* e que têm sua particular predileção: o Dom Juan, o Ator, o Conquistador, o Cidadão. Mas não foi isso o que ele fez, de modo que Meursault, o herói de *Estrangeiro*, permanece ambíguo mesmo para o leitor familiarizado com as teorias do absurdo. É certo porém que somos assegurados de que ele é absurdo e a lucidez implícita é o seu principal caráter. Além disso, em mais de um ponto ele é construído de modo a nos fornecer uma ilustração premeditada das teorias sustentadas em *O mito de Sísifo*. Lê-se nesta obra, por exemplo: "Um homem é mais homem pelas coisas que cala do que pelas coisas que diz". E Meursault é um exemplo desse silêncio viril, dessa recusa em falar por falar: "[Perguntaram-lhe] se havia reparado que eu era fechado e ele reconheceu apenas que eu não falava para não dizer nada". E duas linhas acima a mesma testemunha de deusa declarara, precisamente, que Meursault "era um homem": "[Perguntaram-lhe] o que ele queria dizer com isso e ele declarou que todo mundo sabia o que isso queria dizer". Da mesma forma, Camus se explica longamente sobre o amor em *O mito de Sísifo*: "Chamamos de amor tão-somente aquilo que

nos liga a certos seres por referência a uma maneira de ver coletiva e pela qual os vivos e as lendas são responsáveis". E paralelamente temos em *Estrangeiro*: "Ela quis então saber se eu a amava. Respondi [...] que isso não significava nada, mas que certamente não a amava". Desse ponto de vista, o debate que se instaurou no tribunal e no espírito do leitor em torno da questão "Meursault amava sua mãe?" é duplamente absurdo. Primeiro, como diz o advogado: "É ele acusado de ter enterrado sua mãe ou de ter matado um homem?". Mas sobretudo a palavra "amar" não tem sentido. É certo que Meursault colocara sua mãe no asilo, porque lhe faltava dinheiro e porque "não tinham mais nada a dizer um ao outro". É certo também que não ia vê-la freqüentemente, "porque isso [lhe] tomava o domingo — sem contar o esforço de ir até o ônibus, pegar as passagens e fazer duas horas de viagem". Mas o que isso significa? Não está ele por inteiro no presente, por inteiro em seus humores presentes? O que chamamos de sentimento é apenas a unidade abstrata e a significação de impressões descontínuas. Não penso sempre naqueles que amo, mas afirmo que os amo mesmo quando não penso nisso — e seria capaz de comprometer minha tranquilidade em nome de um sentimento abstrato, na ausência de toda emoção real e instantânea. Meursault pensa e age diferentemente: não quer conhecer esses grandes sentimentos contínuos e todos iguais; para ele o amor não existe, nem mesmo os amores. Só o presente conta, o concreto. Ele vai ver sua mãe quando tem vontade, eis tudo. Se tal vontade lhe ocorre, será suficientemente forte para fazê-lo tomar o ônibus, visto que essa outra vontade concreta terá força suficiente para fazer esse indolente correr a todo vapor e saltar num caminho em marcha. Ademais, ele sempre denomina sua mãe terna e infântilmente como "mamãe" e não perde uma ocasião de compreendê-la e de identificar-se com ela. "Do amor não conheço senão essa mistura de desejo, ternura e inteligência que me liga a determinado ser" (*O mito de Sísifo*). Vê-se então que não se poderia negligenciar o lado teórico do caráter de Meursault. Da mesma forma, muitas de suas aventuras têm como principal motivo dar relevo a tal ou tal aspecto da absurdidade fundamental. Havíamos visto que n' *O mito de Sísifo*, por exemplo, exalta-se a "perfeita disponibilidade do condenado à morte diante do qual se abrem as portas da prisão numa certa alvorada" — e foi para nos fazer fruir essa alvorada e essa disponibilidade que Camus condenou seu herói à pena capital. "Como eu não tinha visto — ele o faz dizer — que nada era mais importante que uma

execução [...] e que em certo sentido era mesmo a única coisa realmente interessante para um homem!" Poderíamos multiplicar os exemplos e as citações. No entanto, esse homem lícido, indiferente, taciturno não é inteiramente construído somente em razão da causa. Não há dúvida de que o caráter, uma vez esboçado, arrematou-se por si só: o personagem por certo adquiriu um peso próprio. A verdade é que sua absurdidade não nos parece conquistada, mas dada: ela é assim, eis tudo. Ele terá sua iluminação na última página, mas viveu desde sempre segundo as normas de Camus. Se houvesse uma graça do absurdo, seria preciso dizer que ele a possui. Não parece colocar-se nenhuma das questões tratadas n' *O mito de Sísifo*; não sentimos também que estivesse revoltado antes de ser condenado à morte. Era feliz, deixava-se levar, e sua felicidade de fato não parece ter provado aquela mordida recôndita que Camus assinala repetidamente em seu ensaio e que vem da presença obcecante da morte. Mesmo sua indiferença freqüentemente parece indolência, como no domingo em que fica em casa por simples preguiça e confessa que "se entediou um pouco". Assim, mesmo para um olhar absurdo o personagem guarda uma opacidade própria. Não é o Dom Juan nem o Dom Quixote do absurdo; muitas vezes até poderíamos pensar que é o seu Sancho Pança. Ele está aí, ele existe, e não podemos nem compreendê-lo nem julgá-lo totalmente; enfim, ele vive, e é tão-somente sua densidade romanesca que pode justificá-lo a nossos olhos.

No entanto, não se deveria ver *O Estrangeiro* como uma obra totalmente gratuita. Camus distingue, já o dissemos, o *sentimento* e a *noção* do absurdo. Em *O mito de Sísifo* ele escreve: "Assim como as grandes obras, os sentimentos profundos significam sempre mais do que têm consciência de dizer. [...] Os grandes sentimentos carregam consigo seu universo esplêndido ou miserável". E mais adiante acrescenta: "O sentimento do absurdo não é no entanto a noção do absurdo. Ele a funda, nada mais. Não se resume a ela...". Poderíamos dizer que *O mito de Sísifo* visa nos dar essa noção e que *O Estrangeiro* quer nos inspirar esse *sentimento*. A ordem de publicação das duas obras parece confirmar essa hipótese: *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, do divórcio, do deserto. Daí sua hábil construção: por um lado o fluxo cotidiano e amorfo da realidade vivida; por outro a recomposição edificante dessa realidade pela razão

humana e pelo discurso. É preciso que o leitor, tendo sido inicialmente posto em presença da realidade pura, a reencontre, sem reconhecê-la, na sua transposição racional. Daí nascerá o sentimento do absurdo, quer dizer, da situação impotência em que nos encontramos para *pensar* os acontecimentos do mundo com nossos conceitos, com nossas palavras. Meursault enterra sua mãe, arranja uma amante, comete um crime. Esses diferentes fatos serão relacionados pelas testemunhas e explicados pelo promotor durante seu julgamento: Meursault terá a impressão de que falam de um outro. Tudo é construído para levar subitamente à explosão de Marie, que, tendo feito no banco das testemunhas uma narrativa composta segundo as regras humanas, desata a chorar e diz "que não fora assim, que houvera outra coisa, que a forçavam a dizer o contrário do que pensava". Esses jogos de espelho são correntemente usados desde *Os moedeiros falsos*. Não está aí a originalidade de Camus. Mas o problema que ele deve resolver vai lhe impor uma forma original: para que sintamos o deslocamento entre as conclusões do promotor e as verdadeiras circunstâncias do homicídio, para que ao fechar o livro mantenhamos a impressão de uma justiça absurda que jamais poderá compreender ou aprender os fatos que se propõe punir, é preciso que tenhamos sido postos em contato com a realidade ou com uma de suas circunstâncias. Mas para estabelecer esse contato Camus dispõe apenas, como promotor, de palavras e conceitos; é-lhe necessário descrever com palavras, juntando pensamentos, o mundo antes das palavras. A primeira parte de *O Estrangeiro* poderia intitular-se, como um livro recente, *Traduzido do silêncio*.² Tocamos aqui num mal comum a muitos escritores contemporâneos e cujas primeiras manifestações percebo em Jules Renard; eu o chamarei de "obsessão do silêncio". [Jean] Paulhan certamente veria nisso um efeito do terrorismo literário. Ele assume várias formas, desde a escrita automática dos surrealistas até o famoso "teatro do silêncio" de Jean-Jacques Bernard. É que o silêncio, como disse Heidegger, é o modo autêntico da fala. Só se cala quem pode falar. Camus fala muito — em *O mito de Sísifo* chega a tagarelar —, e no entanto confia-nos seu amor pelo silêncio. No ensaio, ele cita Kierkegaard — "O mais seguro dos mutismos não é calar-se, mas falar"³ — e acrescenta que um "homem é mais

2. Joë Bonsquet, *Traduire du silence* (Paris: Gallimard, 1941) [v. 2].

3. Pensemos também na teoria da linguagem de Brice Parain e na sua concepção do silêncio [ver a propósito, neste volume, o ensaio "Ida e volta"].

homem pelas coisas que cala do que pelas coisas que diz". Assim, em *O Estrangeiro* ele se dispôs a *calar-se*. Mas como calar-se com palavras? Como traduzir com conceitos a impensável e desordenada sucessão dos presentes? Esse desafio implica o recurso a uma nova técnica.

Qual é essa técnica? Disseram-me: "É Kafka escrito por Hemingway". Confesso que não reconheci Kafka. As perspectivas de Camus são todas terrestres. Kafka é o romancista da transcendência impossível: o universo, para ele, é carregado de signos que não compreendemos; há um reverso do pano de fundo. Para Camus o drama humano é, ao contrário, a ausência de qualquer transcendência:

Não sei se este mundo tem um sentido que me excede. Mas sei que não conheço esse sentido e que no momento me é impossível compreendê-lo. O que significa para mim uma significação exterior à minha condição? Não posso compreender senão em termos humanos. O que toco, o que resiste a mim, eis o que compreendo (O mito de Sísifo).

Não se trata portanto de engendrar combinações de palavras que façam supor uma ordem inumana e indecifrável: o inumano é simplesmente a desordem, o mecânico. Em Camus nada há de suspenso, de inquietante, de sugerido: *O Estrangeiro* nos oferece uma sucessão de perspectivas luminosas. Se elas nos desorientam, é somente por sua quantidade e pela ausência de um elo que as uniria. Manhãs, tardes implacáveis, claros crepúsculos, eis as suas horas favoritas; o perpétuo verão de Argel, eis sua estação. A noite quase não tem espaço em seu universo. Se é mencionada, é nestes termos:

... acordei com estrelas sobre o rosto. Ruídos do campo subiam até mim. Odores de noite, de terra e de sal refrescavam minhas têmporas. A par maravilhosa desse verão adormecido entrava em mim como uma maré (O Estrangeiro).

Aquele que escreveu essas linhas está tão longe quanto possível das angústias de um Kafka. Está bem tranqüilo no coração da desordem; a cegueira obstinada da natureza certamente o irrita, mas o reconforta; seu irracional é apenas um negativo: o homem absurdo é um humanista, ele só conhece os bens desse mundo.

A aproximação com Hemingway parece mais frutífera. O parentesco desses dois estilos é evidente. Em ambos os textos há as mesmas

frases curtas, e cada uma se recusa a se aproveitar do impulso adquirido pelas precedentes, cada uma é um recomeço. Cada qual é como uma tomada cinematográfica sobre um gesto, sobre um objeto. A cada novo gesto, a cada novo objeto corresponde uma nova frase. No entanto não estou satisfeito: a existência de uma técnica narrativa "americana", sem dúvida nenhuma, foi útil a Camus, mas duvido que o tenha propriamente influenciado. Mesmo em *Morte na tarde* [*Death in the Afternoon*], que não é um romance, Hemingway mantém seu modo de narração entrecortado, que faz surgir cada frase do nada, como por um espasmo respiratório: seu estilo é ele mesmo. Já sabemos que Camus tem um outro estilo, um estilo de cerimônia. Além disso, e mesmo n' *O Estrangeiro*, por vezes ele eleva o tom, de modo que a frase assume um ritmo mais expandido, contínuo:

A gritaria dos vendedores de jornal no ar já desatendido, os últimos pássaros na praça, o chamamento dos vendedores de sanduíches, o gemido das bondas nas curvas acentuadas da cidade e esse rumor do céu antes do cair da noite sobre o porto, tudo isso recompunha para mim um itinerário de cego que eu conhecia bem antes de entrar na prisão.

Percebo transparecer através da narrativa sufocada de Meursault uma prosa poética mais larga que lhe subjaz e que deve ser o modo de expressão pessoal de Camus. Se *O Estrangeiro* contém traços tão visíveis da técnica americana, é porque se trata de um empréstimo delibinado. Entre os instrumentos que se apresentavam a ele, Camus escolheu aquele que lhe parecia melhor convir a seu propósito. Duvido que volte a se servir dele em suas próximas obras.

Examinando mais de perto a trama da narrativa podemos perceber melhor os seus procedimentos. Lemos n' *O mito de Sísifo*: "Os homens também destilam o inumano. Em certas horas de lucidez, o aspecto mecânico de seus gestos, sua pantomima destituída de sentido, torna estúpido tudo o que os rodeia". Eis então o que é preciso reter de início: *O Estrangeiro* deve nos colocar *ex abrupto* "em estado de mal-estar ante a inumanidade do homem" (*O mito de Sísifo*). Mais quais são as ocasiões singulares que podem nos provocar esse mal-estar? *O mito de Sísifo* nos dá um exemplo: "Um homem fala ao telefone atrás de uma divisória de vidro; não o ouvimos mas vemos sua minúcia sem sentido: perguntamos por que ele vive?". Eis-nos informados — e talvez até demais, pois o exemplo é revelador de um certo *parti pris* do autor. Afinal, o gesto do

homem que fala ao telefone e que não ouvimos é apenas *relativamente* absurdo: é que ele diz respeito a um circuito truncado. Abramos a porta e ponhamo-nos a escutar: o circuito é restabelecido, a atividade humana retomou seu sentido. Seria preciso então dizer, se estivessemos de boa-fé, que há apenas absurdos relativos e por referência a "racionalis absolutos". Mas não se trata de boa-fé; trata-se de arte. O procedimento de Camus é evidente: entre os personagens de quem fala e o leitor ele vai intercalar uma divisória de vidro. Com efeito, o que há de mais incoerente que homens atrás de um vidro? Parece que tudo passa através dele, menos o sentido dos gestos. Resta então escolher o vidro, que será a consciência do Estrangeiro. É, de fato, uma transparência: vemos tudo o que ela vê. Só que ela foi construída de maneira a ser transparente para as coisas e opaca para as significações:

A partir desse momento tudo se passou muito rápido. Os homens avançaram em direção ao caixaõ com uma mortalha. O padre, seus acólitos, o diretor e eu saímos. Diante da porta estava uma senhora que eu não conhecia. — O Sr. Merzault, disse o diretor. Não ouvi o nome dessa senhora, apenas compreendi que era enfermeira. Ela inclinou sem sorrir seu rosto assado e compriado. Depois nos afastamos para deixar passar o corpo.

Os homens dançam atrás de um vidro. Entre eles e o leitor se interpôs uma consciência, quase nada, uma pura transparência, uma passividade pura que registra todos os fatos. Só que os dados já foram lançados: justamente porque é passiva, a consciência apenas registra os fatos. O leitor não se deu conta dessa interposição. Mas qual é o postulado implícito por esse gênero de narrativa? Em suma, daquilo que era organização melódica fez-se uma adição de elementos invariantes; sustenta-se que a sucessão de *movimentos* é rigorosamente idêntica ao *ato* tomado como totalidade. Não estamos aqui às voltas com o postulado analítico que afirma que toda realidade é redutível a uma soma de elementos? Ora, se a análise é o instrumento da ciência, é também o instrumento do humor. Se quero descrever uma partida de rúgbi e escrevo: "Vi adultos de calças curtas que se combatiam e se jogavam na terra para fazer passar uma bola de couro entre duas balizas de madeira", fiz a soma do que *vi*; mas fiz de tal forma que lhe falasse o sentido: fiz humor. A narrativa de Camus é analítica e humorística. Ele mente — como todo artista — porque pretende restituir a experiência nua e porque filtra sor-

ratamente todas as ligações significantes que igualmente fazem parte da experiência. Foi o que fez Hume em tempos remotos, ao declarar que discernia na experiência tão-somente impressões isoladas. É o que ainda fazem hoje em dia os neo-realistas americanos, quando negam que haja entre os fenômenos algo além de relações externas. Contra eles, a filosofia contemporânea estabeleceu que as significações são elas também dados imediatos. Mas isso nos levaria muito longe. Basta-nos assinalar que o universo do homem absurdo é o mundo analítico dos neo-realistas. Literariamente, o procedimento mostrou seu alcance: é aquele de *O Ingênuo* [*L'Ingenu*] ou de *Micromégas*, de *Galliver*. Pois o século XVIII também teve os seus estrangeiros — em geral "bons selvagens" transportados a uma civilização desconhecida que ali percebiam os fatos antes de lhes captarem o sentido. O efeito desse deslocamento não seria precisamente o de provocar no leitor o sentimento do absurdo? Camus parece lembrar-se disso diversas vezes, em particular quando nos mostra seu herói refletindo sobre as razões de sua prisão.

Ora, é esse procedimento analítico que explica a utilização da técnica americana em *O Estrangeiro*. A presença da morte no fim de nossa jornada dissipou nosso futuro em fumaça, nossa vida "é sem amanhã", é uma sucessão de presentes. O que isso quer dizer senão que o homem absurdo aplica ao tempo seu espírito de análise? Lá onde Bergson via uma organização indecomponível, seu olho vê apenas uma série de instantes. É a pluralidade dos instantes incommunicáveis que finalmente dará conta da pluralidade dos seres. O que nosso autor toma emprestado a Hemingway é então a desconinuidade de suas frases entrecortadas, que se pauta pela desconinuidade do tempo. Agora compreendemos melhor o talhe de sua narrativa: cada frase é um presente. Mas não um presente indciso, que desliza 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 d' *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. O passado definido é o tempo da continuidade. "*Il se promena longtemps*": essas palavras nos remetem a um mais-que-perfeito, a um futuro; a realidade da frase é o verbo, é o ato, com seu caráter tran-

sitivo, com sua transcendência. “*Il s’est promené longtemps*”⁴ dissimula a verbalidade do verbo. O verbo é rompido, quebrado em dois: de um lado encontramos um particípio passado que perdeu toda transcendência, inerte como uma coisa, e de outro o verbo “*être*”⁵, que tem apenas o sentido de uma cópula que liga o particípio ao substantivo como o atributo ao sujeito. O caráter transitivo do verbo se desvaneceu, a frase se congelou; sua realidade agora é o nome. Em vez de se lançar como uma ponte entre o passado e o futuro, a frase não é nada mais que uma pequena substância isolada que se basta a si mesma. Se ainda por cima temos o cuidado de reduzi-la tanto quanto possível à proposição principal, sua estrutura interna se torna de uma simplicidade perfeita; ela ganha proporcionalmente em coesão. É verdadeiramente um indivisível, um átomo de tempo. Não se organiza naturalmente pelas frases entre si: elas são puramente justapostas. Evitam-se em particular todas as ligações causais, que introduziriam na narrativa um embrião de explicação e importariam aos instantes uma ordem diferente da pura sucessão. Escreve-se:

Um momento depois ela me perguntou se eu a amava. Respondi-lhe que isso não queria dizer nada mas que me parecia que não. Ficou com ar triste.

Mas ao preparar o almoço, e a propósito de nada, voltou a ri de tal forma que a bejei. Foi nesse momento que prorroperam os ruídos de uma discussão na casa de Raymond.

Crifamos duas frases que dissimulam o mais cuidadosamente possível um elo causal sob a pura aparência da sucessão. Quando numa frase é absolutamente necessário fazer alusão à frase anterior utilizam-se as expressões “e”, “mas”, “depois”, “foi nesse momento que”, que não evocam nada senão disjunção, oposição ou pura adição. As relações entre essas unidades temporais são externas, como aquelas que o neo-realismo esabelece entre as coisas: o real aparece sem ser trazido e desaparece sem

4. A primeira frase exemplificada, que em português se traduziria por “Ele passou por um bom tempo”, está no *passé simple* (pretérito simples). A segunda, que poderia se traduzir por “Ele tem passado por bastante tempo”, está no *passé composé* (pretérito composto — de um verbo auxiliar e de um particípio passado: “*est promené*”). No entanto, o *passé composé* só se traduz em português por tempo composto (com o auxiliar “ter” ou “haver”) quando se refere a ações repetidas e recentes nos demais casos verte-se pelo perfeito simples (cf. Paulo Rónai, *Guia prático da tradução francesa*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 13) [N.E.].

5. O verbo “ser” flexionado como auxiliar do *passé composé* na frase exemplificada (“*est*”) [N.E.].

ser destruído; o mundo desaba e renasce a cada pulsação temporal. Mas não devemos crer que ele mesmo se produz: ele é inerte. Toda atividade de sua parte tenderia a substituir os tênues poderes pela reconfortante desordem do acaso. Um naturalista do século XIX teria escrito: “Uma ponte atravessava o rio”. Camus se recusa a esse antropomorfismo. Ele dirá: “Acima do rio havia uma ponte”. Dessa forma a coisa nos revela a sua passividade imediatamente. Ela *está aí*, simplesmente, indiferenciada “... havia quatro homens negros na sala. [...] Diante da porta havia uma senhora que eu não conhecia. [...] Diante da porta havia o carro [...]”. Ao lado dele havia o agente funerário”. Diz-se acerca de Renard que ele acabaria por escrever: “A galinha botou”⁶. Camus e muitos outros autores contemporâneos escreveriam: “Há a galinha e ela botou”. É que eles apreciam as coisas por elas mesmas e não querem diluí-las no fluxo da duração. “Há a água”: eis um pedacinho de eternidade, passivo, impenetrável, incommunicável, rutilante — que gozo sensual se pudéssemos tocá-lo! Para o homem absurdo, é o único bem desse mundo. Eis por que o romancista prefere a uma narrativa organizada este cintilar de pequenos brilhos sem amanhã dos quais cada um é uma volúpia; eis por que Camus, ao escrever *O Estrangeiro*, pode crer que se cala. Sua frase não pertence ao universo do discurso; poderia ser definida como o Siffo de Valéry:

Entrevisto e alheio

lapso nu de um seio

entre dois verdades?

Ela é medida, muito precisamente, pelo tempo de uma intuição silenciosa.

Nessas condições se poderia falar de um todo que seria o romance de Camus? Todas as frases de seu livro são equivalentes, como são equivalentes todas as experiências do homem absurdo; cada uma se põe por si mesma e lança as outras no nada; e em consequência nenhuma se destaca sobre o fundo das outras — salvo nos raros momentos em que o autor, infiel a seu princípio, *faz* poesia. Os próprios diálogos são integrados à

6. Ver a respeito, neste volume, “O homem amarrado — notas sobre o *Diário* de Jules Renard”, em particular a nota 4 [N.E.].

7. “*M’vz ni corana: / Le temps d’un sein nu / Entre deux chemises*”. Última estrofe do soneto “O siffo”, conforme a tradução de Nelson Ascher em *Poesia alheio* (Rio de Janeiro: Imago, 1998) [N.E.].

narração: o diálogo, com efeito, é o momento da explicação, da significação; dar-lhe um lugar privilegiado seria admitir que as significações existem. Camus o repete, resume e exprime freqüentemente em estilo indireto, recusa-lhe todo privilégio tipográfico, de forma que as frases pronunciadas aparecem como acontecimentos semelhantes aos outros, espelham um instante e desaparecem, como um raio de calor, como um som, como um cheiro. Assim, quando começamos a leitura do livro não parece que nos encontramos em presença de um romance, mas sim de uma melopéia monótona, de um canto nasalado de um árabe. Podemos então pensar que o livro se parecerá com uma dessas melodias de que fala [Georges] Courteline, que "se vão e não volam nunca mais", que param de repente sem que se saiba por quê. Mas pouco a pouco a obra se organiza por si mesma sob os olhos do leitor, revela a sólida subestrutura que a 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: 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. *O Estrangeiro* é uma obra clássica, uma obra de ordem, composita a propósito do absurdo e contra o absurdo. Era exatamente isso o que queria o autor? Não sei; é a opinião do leitor que estou dando.

E como classificar essa obra seca e precisa, tão composta sob sua aparente desordem, tão "humana", tão pouco secreta, a partir do momento em que se possui a chave? Não poderíamos chamá-la de narrativa: a narrativa explica e coordena ao mesmo tempo que relata, substitui a ordem causal pelo encadeamento cronológico. Camus dá-lhe o nome de "romance". No entanto o romance exige uma duração contínua, um devir, a presença manifesta da irreversibilidade do tempo. Não é sem hesitação que eu daria esse nome a esta sucessão de presentes inertes que deixa entrever em sua base a economia mecânica de um bolo de noiva. Ou então seria, à maneira de *Zadig* e de *Cândido*, um curto romance de moralista com uma discreta ponta de sátira e de retratos irônicos⁸ que, malgrado a contribuição dos existencialistas alemães e dos romancistas americanos, permanece muito próximo, no fundo, de um conto de Voltaire.

Capítulo 11

AMINADAB, OU O FANTÁSTICO CONSIDERADO COMO UMA LINGUAGEM

8. Os do proxeneta, do juiz, do promotor etc.