

ROLAND BARTHES

INÉDITOS

Vol. 2 - Crítica

Tradução: Ivone Castilho Benedetti

SBD-FFLCH-USP



262773

Martins Fontes
São Paulo 2004

O ESTRANGEIRO, ROMANCE SOLAR

O estrangeiro é certamente o primeiro romance clássico do pós-guerra (digo primeiro não só em data, mas em qualidade!). Publicado em 1942, lido por todo o mundo nos tempos que se seguiram à Libertação, esse pequeno romance logo depois deu glória a Albert Camus; todos se apegaram a ele como a uma dessas obras perfeitas e significativas que surgem em certas fases de transição da história, para marcar uma ruptura e resu-
mir uma sensibilidade nova. Ninguém protestou, todos foram conquistados, apaixonaram-se quase. A publicação de *O estrangeiro* foi um fato social, e seu sucesso teve tanta consistência sociológica quanto a invenção da pílula elétrica ou a das revistas de amor.

O livro parecia então, talvez mais que agora, sus-
tentar uma filosofia nova, a filosofia do absurdo. É o momento em que o mito da consciência desterrada “pega”, solidifica-se, passa da pluma dos precursores ao consumo do grande público intelectual; Kierkegaard, o existencialismo alemão, Kafka, os romancistas americanos, Sartre, toda uma constelação de pensadores ou de criadores, de origens e épocas diversas, reúne-se de roldão na consciência do público, para nela definir um mito novo da liberdade: o homem desprovido de âl-
bis; apartado, por sua lucidez, dos refúgios anteriores (Deus, Razão), lançado sem querer numa solidão tão grande que até então ele não pudera olhar de frente, passa a conhecer – a ponto de atingir a tragicidade –, a sua união indissolúvel com um mundo que ele não entende.

Quando foi publicado, *O estrangeiro* constituiu uma espécie de síntese de todos esses temas: seu herói, Meursault, situado na cotidianidade mais medíocre, a do pequeno assalariado, não sente revolta por isso; aceita as obrigações sem reclamar e realiza todos os atos aparentes do conformismo social; cumpre até mesmo os ritos dos grandes sentimentos, a posição de filho, de amigo. Mas todo esse gestual da passividade é assumido por Meursault numa espécie de transe, que é o estado de indiferença fundamental às *razões* do mundo.

Por exemplo, Meursault enterra a mãe, mas a cada gesto convencional que realiza, deixa à mostra a fissura do ritual, concorda com a cena, mas não com o álbi moral que todos querem atribuir-lhe. E é precisamente o que a sociedade não lhe perdoa: Meursault revolado teria sido combatido, admitido, pela sociedade; Meursault opaco é o mundo questionado, e a sociedade só pode rejeitá-lo com o mais vivo horror, como um objeto contaminado por sua própria alteridade, como a excrescência intolerável de um mundo que só se sustenta em família e que se sente ameaçado de deteriorar-se ao menor olhar de estranheza que pouse sobre ele.

Aquilo a que Meursault põe fim, portanto, com seu olhar, é uma condescendência; seu silêncio sobre as boas razões do mundo é puro a ponto de excluí-lo da cumplicidade e de deixar diante dele o mundo a descoberto: o mundo torna-se objeto de um olhar, e é isso que o mundo não pode tolerar: Meursault se tornará, portanto, um assassino, e o processo que lhe será movido decorrerá menos de um ato que de um olhar: o que se condena em Meursault é o *voyeur*, não o criminoso. Percebe-se como essa promoção completamente nova do homem – pois é afastamento do Olhar, e não revolta do Gesto ou da Palavra, como na mitologia nietszchiana ou revolucionária – pode ter parecido harmonizar-se com os grandes temas da filosofia nova: aqui

como lá, o homem não abandona a sociedade por Deus, nem Deus pelo Mal, nem nenhum dos dois por uma utopia: o homem continua indissolúvelmente ligado a um mundo no qual, entretanto, está absolutamente só.

Naturalmente, para esse tema novo era preciso uma narrativa nova. Como a singularidade de Meursault está na divergência entre seus gestos e seus olhares, o ato é promovido à categoria de unidade fundamental do tempo romanesco, e não mais as razões do ato, como na psicologia do romance tradicional. Meursault não é propriamente ator, nem moralista: não discorre sobre o que faz; faz os gestos de todo o mundo, mas esses gestos são desprovidos de razões, de álbis, de tal modo que a própria brevidade do ato, sua *opacidade*, é o que mostra a solidão de Meursault. O que Camus nos propõe já não é um ato com ecos, um ato totalmente enviscado no estrato das causas, das justificações, das conseqüências e das durações; é um ato puro, inconseqüente, separado de seus vizinhos, suficientemente sólido para manifestar uma submissão ao absurdo do mundo e suficientemente breve para fazer explodir a recusa a comprometer-se com ilusórias justificações desse absurdo.

Há dez anos, a atualidade de *O estrangeiro* era espantosa. Hoje, esse livrinho – moldado num formato de que os franceses gostam muito: romance denso e

pequeno como uma jóia (*La Princesse de Clèves*, *Adolphe*) – ainda mantém intacta sua pujança. Sem dúvida o caminho traçado por Camus foi palmilhado por muitos desde então; desenvolveu-se toda uma literatura “lazariana”, segundo a expressão justa de Jean Cayrol, que dá ao homem, crente ou não, a inocência, a sabedoria e a solidão de um ressuscitado. No entanto, *O estrangeiro* ainda mantém seu frescor, e o brilho desse livro vai além das modas que possam ter acompanhado seu aparecimento.

Eu a estava relendo estes dias, impressionado com o fato de Péguy ter usado um termo laudatório para falar de seu “envelhecimento”: a obra envelhece bem, amadurece, segue o tempo e põe à mostra, pouco a pouco, poderes ocultos. Há dez anos, absorvido como muitas outras pessoas pela tese do momento, via principalmente seu admirável silêncio, que a igualava às grandes obras clássicas, todas produzidas por uma arte da lítores. Agora, diante de meus olhos, todo o seu calor se descobre, e vejo um lirismo que teria sido menos censurado nas obras posteriores de Camus, se porventura tivessem sabido entrevê-lo em seu primeiro romance.

O que faz que *O estrangeiro* seja uma obra, e não uma tese, é que nele o homem está provido não só de

1. Trad. bras. *A princesa de Clèves*, Rio de Janeiro, Record, 2004; (N. da T.)

uma moral, mas também de um humor. Meursault é um homem carnalmente submetido ao Sol, e acredito ser preciso entender essa submissão num sentido mais ou menos sacro. Exatamente como nas mitologias antigas, ou na Fedra raciniana, o Sol é, em *O estrangeiro*, uma experiência tão profunda do corpo, que se torna seu destino; ele faz a história e dispõe, na duração indiferente de Meursault, certos momentos geradores de atos. Não há nenhum dos três episódios do romance (o enterro, a praia, o processo) que não seja dominado por essa presença do sol; o fogo solar funciona com o rigor da Necessidade antiga.

Como em toda obra autêntica, o elemento mítico não pára de desenvolver suas figuras, e não é propriamente o mesmo sol que conduz Meursault nos três momentos de sua narrativa. O sol funerário do início é, visivelmente, apenas condição de uma viscosidade da matéria: suor nos rostos ou amolecimento do asfalto, na estrada tórrida por onde passa o correio, tudo é imagem de um meio pegajoso; Meursault não se desliga do Sol assim como não se desliga dos próprios ritos, e o fogo solar tem a função de iluminar e enviscar o absurdo da cena. Na praia, outra figura do sol: esse não liquefaz, endurece, transforma a matéria em metal, o mar em espada, a areia em aço, o gesto em homicídio: o sol é arma, lâmina, triângulo, mutilação, oposto à carne mole e surda do homem. E, na sala do tribunal

onde Meursault é julgado, eis finalmente um sol seco, um sol-poeira, o raio vetusto do hipogeu.

Esse misto de sol e nada sustenta o livro a cada palavra: Meursault não está apenas às voltas com uma idéia do mundo, mas também com uma fatalidade — o Sol — extensiva a toda a ordem ancestral de signos, pois o Sol aqui é tudo: calor, sopor, festa, tristeza, poder, loucura, causa e iluminação.

Aliás, é essa ambigüidade entre o Sol-Calor e o Sol-Lucidez que faz de *O estrangeiro* uma tragédia. Assim como em *Édipo em Colona* ou *Ricardo II* de Shakespeare, a conduta de Meursault tem seu duplo num itinerário carnal que nos liga à sua magnífica e frágil existência. O romance, assim, baseia-se não só em filosofia, mas também em literatura: dez anos depois de sua publicação, alguma coisa nesse livro continua a cantar; alguma coisa continua a nos dilacerar, o que é o duplo poder de toda beleza.

CLUB

Abril de 1954

Bulletin du Club du Livre Français.

PRÉ-ROMANCES

Toda vez que alguém arrisca a idéia de uma crise do romance, aparece um crítico cioso da saúde de nossas belas-lettras para responder que o romance *nunca esteve tão bem*, pois o número de publicações é enorme. Mas essa é uma idéia um tanto quantitativa demais da crise; esta não impede, de modo algum, a proliferação: basta pensar no estado ao mesmo tempo crítico e fervilhante de nossa poesia no século XVIII, ou de nosso teatro romântico. De longe, essas crises são evidentes. É que são crises estruturais, não de produção. É o que talvez esteja acontecendo hoje com o romance, se admitirmos que a maioria das obras fortes, das obras novas que aparecem atualmente são romances proble-