

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA  
FACULDADE DE LINGUAGEM E ZOOTECNIA  
COORDENAÇÃO DE LETRAS**

**VLADIMIR GOMES SILVA**

**AS IMPLICAÇÕES DA MORTE DE DEUS NO MUNDO DO HERÓI/HOMEM  
MODERNO, NO ROMANCE *O ESTRANGEIRO* DE ALBERT CAMUS**

**PONTES E LACERDA-MT**

**2014/1**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA  
FACULDADE DE LINGUAGEM E ZOOTECNIA  
COORDENAÇÃO DE LETRAS**

**VLADIMIR GOMES SILVA**

**AS IMPLICAÇÕES DA MORTE DE DEUS NO MUNDO DO HERÓI/HOMEM  
MODERNO, NO ROMANCE *O ESTRANGEIRO* DE ALBERT CAMUS**

Monografia apresentada como exigência para  
obtenção do grau de Licenciatura Plena em Letras  
pela Faculdade de Linguagem e Zootecnia da  
Universidade do Estado de Mato Grosso.

Orientadora: Profa. Dra. Madalena Aparecida  
Machado

**PONTES E LACERDA-MT**

**2014/1**

**VLADIMIR GOMES SILVA**

**AS IMPLICAÇÕES DA MORTE DE DEUS NO MUNDO DO HERÓI/HOMEM  
MODERNO, NO ROMANCE *O ESTRANGEIRO* DE ALBERT CAMUS**

Esta monografia foi julgada e aprovada como requisito para a obtenção do grau de  
**Licenciatura Plena em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso  
(UNEMAT).**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**ORIENTADORA: Profa. Dra. Madalena Aparecida Machado  
(UNEMAT- Pontes e Lacerda-MT)**

---

**Profª. Ma. Aparecida Cristina da Silva Ribeiro  
(UNEMAT- Pontes e Lacerda-MT)**

---

**Prof. Me. José Pereira da Silva Neto  
(UNEMAT- Pontes e Lacerda-MT)**

Pontes e Lacerda- MT, 15 de Julho de 2014

Dedico este trabalho a minha família – ainda que a temática esteja na contra mão do que ela acredita – a Profa. Dra. Madalena Aparecida Machado, à Ozimara Freitas e ao meu grande amigo Jeferson Ribeiro.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Elizabeth e Juscelino, por terem me criado em um universo mágico em que a fantasia e o sonho eram possíveis; permitiram que eu tivesse dois tipos de experiências religiosas distintas, que por sua vez criaram em mim uma sensibilidade metafísica muito importante em minha formação; agradeço a eles por me contarem lendas, superstições, mitos e histórias que fundaram em mim uma imaginação folclórica e colorida; a minha mãe e sua maneira rapsoda de contar os contos de fadas noite adentro, a mim e aos meus irmãos, fazendo-me desde a infância um admirador da Literatura; agradeço aos meus pais pela ética e moral a mim ensinadas. Agradeço a eles por sempre terem me apoiado nas decisões mais importantes que tomei em minha vida, ainda que algumas delas fossem contraditórias às suas crenças. Enfim, agradeço a eles por terem me proporcionado nascer em uma família em que pude viver extremos da experiência humana. Tudo isso contribuiu, de alguma forma, para a escrita deste trabalho.

Agradeço aos meus três irmãos, Luciane, Walter e Weider por terem crescido comigo neste universo mágico. Junto com eles aprendi que as diferenças são as partes mais belas no outro; na minha incompletude, sinto-me um pouco mais completo com cada um deles. Eles me proporcionaram uma infância de aventuras e uma vida adulta de companheirismo.

Agradeço à Ozimara Freitas por ter cedido parte do tempo que eu deveria dedicar a ela, para que eu pudesse me dedicar aos estudos. Agradeço também por me proporcionar o complexo sentimento do amor.

Agradeço ao meu grande amigo Jeferson, que mesmo distante, sempre estava disposto a discutir comigo, desde as coisas corriqueiras do cotidiano, até as mais complexas questões intelectuais. Sem aptidões para bajulador, sempre se posicionou com muita coerência em suas críticas em relação às questões que eu levava a ele.

Agradeço a Unemat por ter aberto neste rincão de mundo um espaço para fomentar o estudo e a pesquisa sobre a linguagem e a Literatura.

Agradeço a todos os meus colegas de sala de aula, na Universidade, pelo companheirismo e pelo respeito para comigo durante os anos que passamos juntos.

Agradeço a todos os professores que realmente se interessaram pelo meu crescimento no conhecimento e pelas minhas buscas na Universidade: à professora Ana Maria, sempre interessada no aperfeiçoamento da minha escrita, uma mulher muito sensível e agraciada com um fino humor, acabou tornando-se uma grande amiga; à professora Tereza Pazos, consciente que eu precisava adequar o conteúdo das minhas questões à *forma* exigida na academia, além de ser uma coerente conselheira; ao professor José Pereira, por me ajudar a ter um olhar linear da Literatura Brasileira em conjunto com a História do Brasil e também pela sua simpatia; ao professor Hêlvio, por estar sempre aberto para discutir, fosse pessoalmente ou pelas redes sociais. Sempre muito receptivo e disposto a saber das minhas questões; à professora Aparecida Cristina, pelo seu compromisso com o que ensina e por demonstrar interesse pela minha vida acadêmica. Em especial a estes professores e, de maneira geral, a todos os professores que fizeram parte de minha formação acadêmica.

Destaco, separadamente, meus agradecimentos à professora Madalena Machado por sua contribuição impar em minha passagem pela Universidade. Ao saber que alguns alunos temiam tê-la como professora, tive uma certeza: deve ser uma excelente professora. Não estava enganado. Seu jeito profissional de ser não impediu que a pessoa encantadora que é se revelasse a quem quisesse conhecê-la. Agradeço a ela por elogiar na hora certa, e quando merecido, isso impede que o ego se sobreponha à pesquisa; agradeço a ela por ser um exemplo de profissionalismo e de coerência; agradeço a ela pelas demonstrações de apreço pela minha pessoa, mesmo na timidez dos seus gestos; agradeço a ela por ter me feito entender que a Literatura tem o seu lugar exclusivo entre as ciências. Agradeço a ela por ter aceitado me orientar no processo de pesquisa e escrita do meu trabalho de conclusão de curso: tendo ela como minha orientadora, me senti tão seguro quanto Dante Alighieri que, quando perdido na selva escura, teve o poeta Virgílio ao seu lado para orientá-lo.

Enfim, agradeço a todos aqueles que, mesmo não tendo seu nome citado nestes agradecimentos, sabem que de alguma forma significam muito para mim e para escrita deste trabalho.

## EPÍGRAFE

No meio-dia do pensamento, a revolta recusa a divindade para compartilhar as lutas e o destino comuns. Nós escolhemos Ítaca, a terra fiel, o pensamento audacioso e frugal, a ação lúcida, a generosidade do homem que compreende. Na luz, o mundo continua a ser nosso primeiro e último amor. Nossos irmãos respiram sob o mesmo céu que nós, a justiça está viva [...] nessa hora em que cada um de nós deve retesar o arco para competir novamente e reconquistar, na e contra a história, aquilo que já possui, a magra colheita de seus campos, o breve amor desta terra, no momento em que, finalmente, nasce um homem, é preciso renunciar à época e aos seus furores adolescentes. O arco se verga, a madeira geme. No auge da tensão, alçará voo, em linha reta, uma flecha mais inflexível e mais livre. Albert Camus (2011, p. 350, 351).

## RESUMO

Nesta pesquisa estudamos “As implicações da morte de Deus no mundo do homem/herói moderno, no romance *O estrangeiro* de Albert Camus”. Buscamos compreender de que modo a morte de Deus, no pensamento ocidental, influenciou o mundo real e o mundo fictício. Tentamos entender as implicações deste acontecimento nas relações dos homens, consigo mesmos, com o outro e com o mundo. Por conseguinte, entendemos que o mundo ficcional também foi afetado, e procuramos salientar o modo como isso se dá no mundo fictício. A pesquisa nos demonstrou que tanto o mundo dos homens quanto o mundo ficcional foram extremamente abalados pela morte de Deus; um caos, sem precedentes, se deu na estrutura destes dois mundos indivisíveis. Também concluímos, nessa pesquisa, que os homens superaram o desespero diante do mundo absoluto que se estilhaçou com a morte de Deus, e que este mundo estilhaçado tornou-se mais rico pelos vários mundos possíveis em cada fragmento.

**Palavras-chave:** Albert Camus; Absurdo; Homem moderno; Morte de Deus; Revolta.

## ABSTRACT

In this research we study "The implications of the death of God in man's world / modern hero in Albert Camus' novel *The Stranger*". We seek to understand how the death of God in Western thought, influenced both the real and the fictional worlds. We try to understand the implications of this event in human relationships, with the man himself, with others and with the world. Therefore we believe that the fictional world was also affected, and sought to highlight how this happens in the fictional world. Research has shown us that both the human world and the fictional world were extremely shaken by the death of God and that an unprecedented chaos occurred in the structure of these two indivisible worlds. We also conclude, in this research, that men overcame despair in the face of the absolute world, shattered with the death of God, a world which became richer by several possible worlds in each fragment.

**Key-words:** Albert Camus; absurd; Modern man; Death of God; Revolt.

## SUMÁRIO

|                                                                                                     |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                             | <b>1</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1. A CONCEPÇÃO DE MUNDO POR TRÁS DA OBRA <i>O ESTRANGEIRO</i> .....</b>                 | <b>5</b>  |
| 1. 1 O NASCIMENTO DE UM ESCRITOR.....                                                               | 5         |
| 1. 2 O PENSAMENTO ABSURDO .....                                                                     | 7         |
| 1. 3 A MORTE DE DEUS NO PENSAMENTO OCIDENTAL .....                                                  | 11        |
| 1. 4 UM BREVE OLHAR SOBRE O ROMANCE <i>O ESTRANGEIRO</i> .....                                      | 18        |
| <b>CAPÍTULO 2. MERSAULT, ESTEREÓTIPO DO HERÓI/HOMEM SEM DEUS ESTAMPADO NO ROMANCE MODERNO .....</b> | <b>20</b> |
| 2. 1 O PROBLEMA DA ALIENAÇÃO .....                                                                  | 21        |
| 2. 2 A CUMPLICIDADE DE UM OLHAR .....                                                               | 25        |
| 2. 3 A RUPTURA ENTRE INDIVÍDUO E SOCIDADE.....                                                      | 26        |
| 2. 4 O PROBLEMA DO SENTIDO E DO ABSURDO PARA O HERÓI DO ROMANCE MODERNO.....                        | 30        |
| <b>CAPÍTULO 3. A MORTE DE DEUS NO MUNDO FICTÍCIO .....</b>                                          | <b>39</b> |
| 3. 1 O PAPEL DO NARRADOR NO ROMANCE MODERNO.....                                                    | 41        |
| 3. 2 A CUMPLICIDADE ENTRE A TEMÁTICA E O FOCO NARRATIVO .....                                       | 44        |
| 3. 3 O LEITOR E A NARRATIVA ABSURDA.....                                                            | 51        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                                   | <b>53</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                                            | <b>57</b> |

## INTRODUÇÃO

Nessa pesquisa buscamos entender “As implicações da morte de Deus no mundo do herói/homem moderno, no romance *O estrangeiro* de Albert Camus”. Problematicamos a maneira que o homem, órfão de Deus, na primeira metade do século XX, encarou este novo mundo. Buscamos penetrar no mundo das personagens de Camus para apreender a forma que foi se dando a construção deste novo mundo para o homem ocidental e de que maneira as personagens encararam este mundo não mais homogêneo, mundo fragmentado, não explicado e que deixa o homem solitário em meio a um frenesi histórico e metafísico. Seguimos os passos do herói Mersault, e sua aventura solitária em um mundo sem Deus, em que todas as relações humanas foram petrificadas, a sociedade incapaz de assimilar este novo ser e o herói condicionado a viver estrangeiro de todos, inclusive de si mesmo.

Nosso objetivo é compreender o modo como a vida do herói/homem moderno é concebida em um mundo sem Deus através do romance. Buscaremos penetrar neste universo solitário que devastou a Europa e influenciando posteriormente os mais distantes lugares em que chegou o pensamento ocidental moderno, tentamos encontrar na literatura produzida por Camus, o farol norteador que este pensador construiu em meio às incertezas deste mundo que, cada vez mais se torna o mundo dos homens. Compreender a aversão social que essas personagens sentem. Trazer às claras quais questões essas personagens levantam sobre a condição humana. Entender porque a vida para essas personagens se tornou um peso. Entender o que pesa sobre os ombros dessas personagens, descobrir seu corolário: o que as permite, ou não, suportarem tal peso. Se não há esperança neste mundo com tantas intempéries, estudamos o que podemos aprender com essas personagens para suportarmos o peso da pedra que volta a rolar.

Fundamentamos nossa pesquisa através de duas correntes teóricas: teoria literária e filosofia. Temos como principal norteador de nossa pesquisa a obra *A Teoria do Romance* (2009) de George Lukács; nessa obra o autor afirma que o mundo romanesco é um mundo abandonado por Deus, fragmentado e o herói do romance busca sentido, para o autor, o romance é uma tentativa do homem, através da arte, de reencontrar o sentido. Dessa constatação teórica de Lukács, recorreremos aos autores Claudio Magris (2009), Mario Vargas Llosa (2004), Soren Kierkegaard (2003) e Theodor Adorno (2003) para compreender como as personagens vivem nesse mundo

sem Deus e de que forma lidam com a perene sensação de serem estrangeiros no mundo. Albert Camus, além de ser o autor do romance que estudamos, também é uma das sustentações teóricas que usamos para compreensão que alcançamos do romance. Através de dois ensaios filosóficos do autor: *O mito de Sísifo* (2010) e *O homem revoltado* (2011), procuramos entender dois conceitos fundamentais na filosofia camusiana: *o absurdo* e *a revolta*. O pensamento sobre o *absurdo* está em consonância com o sentimento de abandono discutido por Lukács. Camus busca compreender o sentimento humano diante da realidade indiferente e sem sentido. A *revolta*, para o autor, é a postura do sujeito ante ao absurdo, exigindo sentido do mundo sem sentido. Através de autores como Anatol Rosenfeld (2007), Stuart Hall (2006), Francis Shaeffer (1974) e Friedrich Nietzsche (2002), fundamentamos em nossa pesquisa, o modo como se deu a morte de Deus no pensamento ocidental. Autores como Davi Arrigucci Júnior (1998), Theodor Adorno (2003) e Anatol Rosenfeld (2009), nos permitiram entender as consequências da morte de Deus no mundo fictício, e o modo como a estrutura da obra, o narrador e o leitor foram afetadas nesse processo. Outros autores respaldam nossa pesquisa, porém aqui ressaltamos apenas aqueles que julgamos essenciais para fundamentá-la.

A pesquisa de cunho bibliográfico foi realizada tendo como material primário a obra *O estrangeiro* (2011). Com base nela levantamos a problemática e, então, passamos à bibliografia da crítica literária e filosófica pertinente a nossa discussão. Também nos pautamos por encontros de orientação, escrita provisória e definitiva do Trabalho de Conclusão de Curso.

O que nos estimulou a fazer essa pesquisa foi, primeiramente, nossa admiração pela literatura produzida por Albert Camus. O vácuo que há em relação ao escritor na crítica literária e em produções acadêmicas publicadas, também nos motivou a estudar a obra deste homem de letras. Este desafio é uma das principais justificativas para que pudéssemos nos debruçar sobre a obra de Camus, a fim de pesquisarmos o pensamento que norteia sua obra. As contribuições que ele nos legou para compreendermos o homem do seu tempo e, também, sentimentos comuns a todos os homens e a todas as épocas presentes em sua obra. Há uma temática que perpassa por toda a obra de Albert Camus, de sua filosofia à sua literatura: o problema de Deus no pensamento humano. Essa temática também nos inquietava antes da pesquisa, por acreditarmos que este problema, principalmente o que ficou conhecido como a morte de Deus, alterou profundamente a vida humana, estremecendo todos os alicerces que fundamentam sua

existência. Por conseguinte, a Arte também sentiu as reverberações dessa perda, o corolário é um mundo fictício fragmentado, desprovido do absoluto, invadido por trevas espessas que mudou drasticamente a estrutura da obra. Nessa pesquisa salientamos essas consequências, especificamente na narrativa romanesca.

A pesquisa está dividida em três capítulos: no primeiro esclarecemos “A concepção de mundo por trás da obra *O estrangeiro*”. Neste, antes de interpretarmos a obra literária de Albert Camus, especificamente o romance *O estrangeiro*, contextualizamos algumas questões que achamos fundamentais para compreensão da obra. Sabemos que a grande obra de arte sobrevive fora de seu contexto, revela, ainda que deslocada de sua origem, valores universais. No entanto, este trabalho trata-se de uma pesquisa com pretensões científicas e consideramos imprescindível reconstruir, ainda que limitadamente, a concepção de mundo em que a obra foi concebida. Buscamos, na medida do possível, remeter apenas superficialmente a essas questões, para que não venhamos perder o foco de nossa pesquisa, que é a literatura produzida por Albert Camus. Contudo, também não podemos deixar que essa superficialidade venha a interferir nos resultados pretendidos. Portanto, intermediaremos entre um olhar mais aguçado e um olhar mais abrangente, dependendo daquilo que avaliamos fundamental em nossa pesquisa. Neste capítulo sintetizamos uma breve biografia de Albert Camus, depois nos atemos a um pensamento fundamental para entender o escritor: o *absurdo*. Também fazemos um sobrevoo sobre o modo como se deu a morte de Deus no pensamento ocidental e por fim fazemos um breve resumo do romance *O estrangeiro*.

No segundo capítulo focamos nas características que fazem de “Mersault, o estereótipo do homem/herói sem Deus estampado no romance moderno”. Neste capítulo, ressaltamos a alienação do herói em relação a si mesmo e em relação às outras personagens, pontuamos a ruptura do indivíduo moderno com a sociedade e as consequências decorrentes. Também consideramos a busca de sentido em um mundo sem Deus, característica fulcral do romance moderno.

No terceiro capítulo, fazemos uma interpretação sobre “A morte de Deus no mundo fictício”. Temos como principal hipótese neste capítulo, a morte do narrador onisciente como causador da desordem a que está submetida a narrativa moderna. Refletimos sobre as consequências dessa morte do narrador tradicional na estrutura da obra; o modo como a narrativa é afetada por essa perda; as mudanças causadas na forma do romance e o papel do leitor ante a narrativa absurda.

Por fim, fazemos algumas considerações sobre os objetivos alcançados na pesquisa, também relevamos os limites do alcance de nosso trabalho e ressaltamos as implicações deste na compreensão das inquietações humanas que atravessam gerações.

## **1. A CONCEPÇÃO DE MUNDO POR TRÁS DA OBRA *O ESTRANGEIRO***

Albert Camus, como veremos, escreveu em uma linha muito tênue entre Literatura e Filosofia. O escritor faz parte de uma geração que, como afirma Mario Vargas Llosa (2004), tinha a escrita de romances filosóficos como prática comum. Fazer uma pesquisa através de um romance com tal envergadura, exige de nós um corte preciso para que não misturemos epistemes tão próximos, mas que nem por isso podem ser confundidos, pois possuem essências peculiares. Por isso precisamos compreender a concepção de mundo que norteia o romance estudado, para que possamos nos agarrar a qualquer fio que possibilite a construção dos sentidos, em uma narrativa em que tais sentidos escorregam em todo momento.

### **1. 1 O NASCIMENTO DE UM ESCRITOR**

Albert Camus nasceu no dia 7 de novembro de 1913 na Argélia, um país do norte da África, que por mais da metade do século XX foi colônia da França. Seu pai era francês e sua mãe de origem espanhola, porém isso não impediu que crescesse em meio à miséria de um país colonizado; através de muitos esforços, sacrifícios da família e apoio de dois professores, conseguiu concluir o ensino básico, graduar-se e fazer mestrado e doutorado em filosofia. Uma saúde debilitada devido à tuberculose impediu o escritor de chegar a ser professor universitário e também de continuar praticando seu esporte favorito – futebol. Seu pai, soldado na primeira guerra mundial (1914-1918), morreu em decorrência de ferimentos de guerra. A doença também não possibilitou que Camus lutasse nos campos de batalha na segunda guerra mundial, no entanto, teve um papel fundamental ao militar intelectualmente como jornalista engajado na resistência francesa. Este ambiente hostil em que o escritor nasceu e cresceu, a presença da morte – constante devido sua debilidade física – fizeram com que este homem de Letras concebesse um importante pensamento no século XX – o *absurdo*. Ele viveu em tempos de escuridão sobre a Terra, tempos em que homens colonizavam homens, institucionalizavam o assassinato coletivo, usavam a ciência para exterminar milhares de pessoas, elegiam etnias em detrimento de outras, assassinavam milhões de pessoas

nos campos de extermínio e faziam da Terra um campo de batalha mundial. Que tipo de homem pode resultar de um mundo como este? A resposta poderia ser: um homem desesperado. Todavia, não é este tipo de homem que Camus se tornou, muito pelo contrário, tornou-se um homem que conseguiu enxergar em meio às trevas de seu tempo.

Há quem diga que é em meio aos tempos difíceis que nascem os grandes escritores, Albert Camus é um deles. Camus viveu intensamente o seu tempo, manteve-se sempre sensível aos acontecimentos que afetavam a existência humana, conheceu profundamente o homem, penetrando nos recônditos mais sombrios de sua alma, mas também, regozijando com as suas mais belas capacidades, tudo isso traduzido em uma linha tênue entre Literatura e Filosofia. Não negou seu nome e seu prestígio a nenhuma causa que acreditasse justa. Ele foi filósofo, ensaísta, dramaturgo, escritor e jornalista. Acreditava que a produção intelectual e a vida prática de um homem deviam estar em sintonia: sua vida e sua obra se confundem. Através de uma escrita densa, sensível, com uma sintaxe envolvente e clara, perspicaz em escolher cada palavra, consciente dos significantes que mais tocam o íntimo do leitor, tão íntimo das palavras quanto um poeta, este argelino deixou para a humanidade um legado de paixão e de revolta contra o absurdo.

Camus foi um intelectual apaixonado por gente, cúmplice das paixões que embriagam os homens, que entorpecem os sentidos, consciente da nossa profunda capacidade sensitiva de perceber e compreender o outro e o mundo. Também foi extremamente revoltado contra a pena de morte, não apenas àquela imposta pelo Estado – mas também contra a pena de morte comum a todos os homens. Apesar de ter uma produção literária tão intensa e vasta, há um vácuo em relação a Albert Camus na elite da crítica literária. Os grandes críticos parecem ter ignorado este escritor tão sensível à arte, à beleza, ao homem e aos critérios de produção literária. Encontramos apenas breves menções em relação a Camus, geralmente comentando-o à sombra de Kafka. Não sabemos se o escritor foi praticamente ignorado pela crítica literária por ter escrito em uma linha tão tênue entre Filosofia e Literatura ou se por ter rompido ideologicamente com os pós-marxistas. Porém, o escritor não foi esquecido pela Academia Sueca, recebendo o Prêmio Nobel de Literatura em 1957. A morte de Albert Camus em 04 de janeiro de 1960 seguiu os caminhos da absurda condição humana descrita por ele, assombrado pela tuberculose, morreu em um acidente de carro a caminho de Paris.

## 1. 2 O PENSAMENTO ABSURDO

Albert Camus escolheu como método de trabalho produzir um pensamento em ciclos, geralmente ele produzia uma narrativa, um ensaio e uma peça de teatro, todos correspondendo ao desenvolvimento de um mesmo pensamento. Neste trabalho vamos nos deter no estudo do romance *O estrangeiro*. Este romance faz parte do *ciclo do absurdo*. Camus sintetiza seu pensamento sobre o absurdo no ensaio filosófico *O mito de Sísifo* (2010) escreve duas peças de teatros – *Calígula* e *O equívoco* (s/d)<sup>1</sup> em que dramatiza a condição humana em um mundo absurdo; no romance *O estrangeiro* o autor leva para a estrutura da narrativa o drama humano no mundo absurdo. Não pretendemos um aprofundamento analítico com toda produção deste ciclo camusiano, no entanto, estabeleceremos uma interlocução com algumas delas.

Compreender o que seja o pensamento *absurdo* de Albert Camus é de grande importância para que possamos, em nossa pesquisa, analisar o romance *O estrangeiro*, pois entendido este pensamento, saberemos os limites de nossas afirmações sobre a personagem e também entenderemos a concepção de mundo que norteia o herói do romance. O ensaio *O mito de Sísifo* é o ponto de partida para que possamos compreender este pensamento. Ele foi publicado em plena segunda guerra mundial (1939-1945). Para Albert Camus “O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo.” (CAMUS, 2010, p. 43). Este confronto para nasce no: “[...] desejo profundo do próprio espírito em suas operações mais evoluídas une-se ao sentimento inconsciente do homem diante do seu universo: é exigência de familiaridade, apetite de clareza. Compreender o mundo, para um homem, é reduzi-lo ao humano, marcá-lo com seu selo.” (CAMUS, 2010, p. 31). O homem é um ser que aspira por sentido, exige sentido de tudo quanto lhe é estranho. As mais remotas civilizações atribuíram algum sentido para o mundo e para a existência humana, pois um mundo em que nos sintamos estrangeiros, não é um mundo suportável. Exigimos do mundo que ele seja claro, atribuímos a ele uma origem, remontamos milhares de anos para reconstituir suas mudanças, criamos um panteão de seres que possam tornar coerente nossa própria vida e o universo em que vivemos. Albert Camus realça: “Essa

---

<sup>1</sup> As peças de teatro *Calígula* e *O Equívoco*, não são obras de fácil acesso em língua portuguesa. Usaremos nessa pesquisa uma edição portuguesa da obra em que estão concentradas as duas peças. As obras são traduzidas por Raul de Carvalho, da *Edição Livros do Brasil Lisboa*. Essa edição tem um problema em relação ao ano de edição, pois não consta data de edição na obra.

nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano.” (CAMUS, 2010, p. 31, 32) Quando o absoluto construído pelo homem desmorona ante seus olhos e o mundo já não é mais familiar, não é mais explicável por nenhum conceito, e todas as divindades que asseguravam o absoluto deixam de ser reais, o homem confronta-se com um mundo cru, indiferente, nada mais tem sentido. Este é o sentimento do absurdo. No entanto, para Albert Camus “O sentimento do absurdo não é, portanto, a noção do absurdo. Ele a funda, simplesmente.” (CAMUS, 2010, p. 43). Todos estão sujeitos a sentir-se um estrangeiro no mundo, não obstante, nem todos se conscientizam do absurdo que permeia o mundo. Conscientizar-se do absurdo para Camus, é ter um senso crítico sobre a impermeabilidade de sentido no mundo; entender que o acaso rege o mundo e, a partir de então, revoltar-se contra o absurdo. O romancista é ainda mais enfático, “[...] 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, 67). Revoltar-se contra a escuridão é exigir *tudo* ou *nada* de cada instante da vida, de cada ação, em cada flerte do acaso com o homem, esgotar todos os momentos da existência, exigindo sentido para cada ação neste mundo que torna-se ininteligível, turvado pela impermeabilidade do sentido. O suicídio, para Camus, não é uma revolta contra o absurdo: “O suicídio, como o salto, é a aceitação em seu limite máximo.” (CAMUS, 2010, p. 67). O ser que não encontra mais sentido na vida e suicida-se, apenas confirma o absurdo da existência humana – assim como o *salto* kierkegaardiano que discutiremos em outro momento de nossa pesquisa.

Albert Camus retoma a mitologia grega para representar o homem e sua conscientização do *absurdo*, assim como recorreu à mitologia grega, através de Prometeu, para representar o herói *revoltado*. O autor retoma algumas versões do mito de Sísifo, dentre elas a contada por Homero, que julgava Sísifo o mais sábio e prudente dos mortais. Em outra tradição rapsoda, segundo Camus, é contado que Sísifo tendia para o ofício de bandido. A filha de Asopo havia sido raptada por Júpiter, Asopo foi queixar-se com Sísifo, este se dispôs a instruí-lo em troca de água para cidade de Corinto. Albert Camus conclui disso: “Preferiu a bênção da água aos raios celestes.” (CAMUS, 2010, p. 137). Homero conta que Sísifo acorrentou a Morte, ninguém mais morria, a Terra enchia-se de homens e o mundo dos mortos ficava deserto, Plutão enviou o deus da guerra para libertar a Morte das mãos de Sísifo. Para Camus, essa é a revolta humana contra a morte. Em outra versão, Sísifo colocou sua esposa à prova; já

perto da morte ordenou-lhe que não o sepultasse, negligenciando o ritual que permitia uma viagem tranquila ao Hades. Ela obedeceu-lhe, mas ele viu nessa obediência um sentimento contrário ao amor humano, Sísifo então pediu a Plutão para que pudesse retornar à Terra para castigar a esposa insensata. Em outra versão, conta-se que Sísifo pediu a sua mulher para não fazer o ritual após sua morte, justamente para ter um álibi para retornar à Terra. No entanto, como afirma Albert Camus:

Mas quando tornou a ver a face deste mundo, a desfrutar da água e do sol, das pedras tépidas e do mar, não quis voltar para as sombras infernais [...] Mercúrio segurou o audaz pelo pescoço e, tirando-o de suas alegrias, trouxe-o à força de volta para o inferno, onde sua rocha estava já preparada. (CAMUS, 2010, p. 138).

Sísifo não aceita largar/deixar a Terra, só o faz porque é agarrado por Mercúrio e lançado ao inferno. Sua paixão pela Terra faz com que se indisponha com os deuses para continuar na superfície onde a vida movimenta-se; luta por cada segundo sobre a Terra, ele também não aceita a morte, pois ela lhe priva da beleza daquele ambiente, do calor dos homens e das bênçãos terrestres: humano, demasiadamente humano, parafraseando Nietzsche. Renuncia o que é divino para continuar gozando o que é terrestre. Sísifo foi condenado a empurrar uma rocha até o cume de uma montanha, contudo, ao chegar ao pico, já exausto, exaurido de toda energia, trêmulo e ávido por descanso, a pedra tornava a rolar até a base. Essa tarefa absurda se repetiria por tempo indeterminado. É este retorno ao pé da montanha que interessa a Albert Camus:

[...] essa hora é a da consciência. Em cada um desses instantes, quando ele abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha [...] Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa durante a descida. A clarividência que deveria ser o seu tormento consoma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo. (CAMUS, 2010, p. 139).

No momento em que desce da montanha para novamente abraçar sua pedra, Sísifo se conscientiza do absurdo a que está submetido. Conscientizar-se da absurdidade de sua tarefa, do suplício que lhe espera a cada subida, faz com que este ser seja feliz, e Albert Camus nos conclama: “É preciso ver Sísifo feliz.” (CAMUS, 2010, p. 141). Poderíamos nos perguntar: como imaginar Sísifo feliz? É o próprio Camus

quem responde: “Toda alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa.” (CAMUS, 2010, p. 140). Sísifo sabe que foram suas escolhas que o levaram a tal tarefa: preferiu a bênção dos homens à bênção divina; lutou contra a morte, foi apaixonado pela vida e pela Terra: traçou seu destino. Sísifo não tem esperança de terminar sua tarefa quando chegar ao cume do monte, não espera nenhum socorro, não tem esperança em nada que não seja sua plena humanidade, ele sabe que a pedra tornará a rolar: é consciente. Sísifo está no pé da montanha, firma seus pés sobre ela, a montanha é o seu mundo; cola seu rosto à rocha, ela é sua casa: “cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo.” (CAMUS, 2010, p. 141). Sísifo supera seu destino ao desprezá-lo através de uma consciência límpida e uma felicidade encontrada sob o peso de uma rocha.

É imprescindível, para compreender o pensamento sobre o *absurdo*, a noção de que o homem, a vida e o mundo estão divorciados. Toda esperança, todo apelo por socorro divino, também é negado: *o homem está abandonado em um mundo sem Deus*, estrangeiro de si e de tudo. Sobre este sentimento, Camus afirma:

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. (CAMUS, 2010, p. 20).

Nessa definição sobre o sentimento do absurdo, temos dois momentos importantes na História da humanidade. No primeiro, o homem constrói uma teia de sentidos que explica a vida, o mundo e todo o universo conhecido<sup>2</sup>. O segundo momento é a concepção humana sobre o *universo repentinamente privado de ilusões e de luzes*, onde, *pelo contrário*, o homem se sente um estrangeiro. Este segundo momento é o que propriamente nos interessa, pois é justamente o homem que *se sente*

---

<sup>2</sup>Precisamos ser cautelosos, para não reduzirmos este raciocínio apenas à ideia de Deus, pois a ciência também tenta explicar o mundo e torná-lo mais familiar: Albert Camus percebe o desencanto humano com ambas. No entanto, na construção do pensamento do escritor, não podemos deixar de salientar que a ruptura que ele julgava fundamental para a concepção do homem do século XX, fora a ruptura do homem com Deus. Isso fica claro se consideramos o todo da sua produção sobre o absurdo e, ainda mais perceptível, no seu ensaio *O homem revoltado* (2011).

*um estrangeiro* que analisaremos no romance de Albert Camus *O estrangeiro*. Mas antes, entendamos como se deu a morte de Deus no pensamento ocidental. Os autores que estudam a modernidade não negam a importância da ruptura do homem com Deus, para constituição do homem moderno, todavia, talvez poucos tenham dado tanta atenção para essa questão como Albert Camus. Não temos a pretensão de tocar em todas as questões que envolvem a ruptura do pensamento ocidental com Deus – e também sabemos o quanto é abrangente e intrincada essa questão – pretendemos apenas abordar momentos fulcrais do estranhamento do pensamento ocidental em relação a Deus, até chegarmos ao momento em que Nietzsche consumou o que ficou conhecido como a morte de Deus.

### 1. 3 A MORTE DE DEUS NO PENSAMENTO OCIDENTAL

Os primeiros sinais de mudança do homem em relação a Deus podem ser percebidos no final da Idade Média<sup>3</sup>. O mundo explicado apenas através de Deus foi o mundo concebido pelo homem, aproximadamente até o século XIII<sup>4</sup>. Anatol Rosenfeld, referindo-se a visão de mundo do homem da Idade Média, afirma:

Essa visão hierárquica é, evidentemente, teocêntrica. Deus é o centro do ser e de todas as cogitações. Tudo é visto e concebido a partir do primeiro princípio, a partir de uma divindade bondosa e todopoderosa. Decorre daí a harmonia universal de uma ordem em que não há lugar para o trágico. O universo medieval é um universo “explicado”. Todos os processos temporais correspondem ao plano prefigurado de Deus e são, portanto, imbuídos de sentido, embora de um sentido por vezes inacessível à mente humana. Em última análise, tudo faz parte da História Sagrada que se estende desde Adão até o Juízo Final. Neste plano, mesmo o mal tem seu lugar providencial, visto contribuir para a harmonia maior do Todo. (ROSENFELD, 2011, p. 125)

Fica claro a partir do pensamento de Rosenfeld, que o universo medieval é imbuído de sentido absoluto: tudo está explicado em Deus. Este universo tem uma

---

<sup>3</sup> Aqui consideramos apenas o Deus do Cristianismo e limitamos a questão à temporalidade proposta, pois acreditamos que isso basta para contemplar a temática da nossa pesquisa, já que temos objetivos pontuais para serem tratados.

<sup>4</sup> Aqui nos esbarramos nas dificuldades de congelar datas para questões tão permeáveis e também por estarmos discutindo sob influência de uma cosmovisão apenas ocidental.

hierarquia fundada em Deus, a História está condicionada à predestinação divina e o mal é apenas uma permissão divina – providência – para que no final tudo corrobore para glória de Deus. Quando o teórico afirma que o trágico não é possível neste mundo, não significa que ao olharmos um acontecimento isolado na Idade Média não possamos ver algo trágico; o que Rosenfeld pretende é esclarecer que até mesmo o que é visto como trágico, apenas faz parte de uma ordem predestinada em Deus e, ao contemplarmos o todo, veremos que a tragédia humana na Idade Média também faz parte da vontade soberana de Deus; o homem medieval via a vida dessa forma, aceitava-a e exclamava: *seja feita a vossa vontade*. Todavia, o homem moderno, consciente do absurdo exclama: “Perdi o senso da hierarquia.” (CAMUS, 2010, p. 68). Entendamos como isto acontecesse.

Em sintonia com o pensamento de Anatol Rosenfeld, Stuart Hall (2006), escrevendo sobre a origem do homem moderno, afirma que o indivíduo estava condicionado a uma ordem fundada em Deus, toda a estrutura da vida humana tinha suas bases na *grande cadeia do ser*. O teórico percebe que a guinada para o nascimento do indivíduo moderno se deu na ruptura com o passado fundado no divino:

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O status, a classificação e a posição de uma pessoa na "grande cadeia do ser" — a ordem secular e divina das coisas — predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. O nascimento do "indivíduo soberano", entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da "modernidade" em movimento. (HALL, 2006, p. 25 )

Como podemos perceber, Stuart Hall delega à filosofia Humanista Renascentista o nascimento do indivíduo soberano. Essa ruptura com o passado é também o início de uma ruptura com os céus. O filósofo e teólogo cristão Francis Schaeffer, em sua obra *A morte da Razão* (1974), também atribui ao Renascimento e sua filosofia humanista os fundamentos do homem moderno, ele também acredita que o momento crucial para que o homem viesse a se sobrepor sobre Deus tenha sido o Renascimento. Todavia, Schaeffer retrocede até Tomás de Aquino (1225-1274) para entender o nascimento do

homem moderno. Segundo ele, Tomas de Aquino foi profundamente influenciado pelo reencontro do Ocidente com a filosofia aristotélica. Aquino acreditava que o homem é um ser cuja *vontade* está caída (pecado), porém, o intelecto não. Isso contradiz um dogma fundamental da teologia cristã: a *queda* do homem e sua *depravação total*. Se o intelecto não está caído, o homem pode chegar ao conhecimento das verdades divinas através da razão. Para Shaeffer, isso foi fundamental para que todo um movimento filosófico e artístico passasse a descrever o homem e o mundo através do prisma humano: a natureza se sobrepôs a Deus. Este movimento teve sua licença em Tomas de Aquino que, sendo uma autoridade teológica para a Igreja – e esta uma autoridade máxima para os homens – abriu precedentes para que a razão se sobrepusesse a Deus. Na arte, as pinturas deixaram de retratar apenas seres celestiais para retratar o cotidiano humano, e mesmo as que retratavam seres divinos ou santos, passaram a dar a eles tons carnis, como a nudez de alguns. Na poesia, Shaeffer cita Dante Alighieri (1265-1321) e sua obra *A divina Comédia*. O poeta faz uma viagem às três dimensões do mundo metafísico cristão: inferno, purgatório e céu, no entanto, quem acompanha o poeta a essa viagem não é um santo, ou um anjo, é um homem – poeta Virgílio – e este, na contramão do Cristianismo, é um pagão. Fica claro que houve um furo na concepção teocêntrica do homem medieval.

Essa reviravolta que se dá do Teocentrismo para o Antropocentrismo implica em uma nova visão, outro prisma por onde se vê o mundo. O Renascimento e sua filosofia humanista voltaram a canalizar o homem para questões propriamente humanas. O olhar do homem renascentista, também é um olhar humano: é um olhar perspectivo. Anatol Rosenfeld salienta:

A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual, de um foco central. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas [...] a transcendência cede terreno à imanência, o outro mundo a este, o céu à terra, o intemporal ao temporal. A perspectiva coloca a consciência humana e não a divindade no centro. (ROSENFELD, 2011, p. 125)

Como podemos entender via Rosenfeld, o homem renascentista colocou de vez os seus olhos na Terra, enxerga o mundo do seu prisma, ainda que não negue a Deus, afirma seu ponto de vista sobre o mundo. Neste processo de relativizar tudo desde o

olhar do indivíduo, o homem começa a relativizar a própria ideia de Deus e, juntamente com ela, toda estrutura de que decorre da hierarquia teocêntrica. O olhar é tridimensional, só captura do espaço o que o homem é capaz de enxergar, no entanto, não vemos nisso uma redução de capacidade, mas sim um avanço em relação ao homem medieval, pois esse limitava-se a um olhar tão plano quanto o céu que contemplava, já que toda dimensão vinha de Deus. O homem renascentista tira os olhos do céu, observa a Terra: acidentada, cheia de curvas, relevos, relativa em todas suas dimensões. A concepção muda até mesmo em relação à Terra, já que ela não é mais o centro do universo.

Essas mudanças no pensamento humano talvez sejam simples para nós, mas precisamos entender que mudar a concepção sobre a vida não é tão simples quanto deletar uma parte de um texto e começar a redigir outra. Mudanças como essas causam crises profundas no homem. O mundo antes compreendido através de um olhar vertical, passa a ser compreendido através de um olhar horizontal, a ciência se mostra capaz de explicar um mundo, antes só explicado em Deus, porém tudo ainda é muito confuso para o homem renascentista, uma crise existencial se instaura, a ideia de Deus está arranhada. Anatol Rosenfeld destaca a maneira paulatina como essas mudanças vão ganhando corpo no pensamento renascentista:

O Renascimento, evidentemente, não significa uma ruptura repentina com o pensamento medieval. Concepções renascentistas já se notam em plena Idade Média e ideias fundamentais do medievo exercem grande poder ainda em pleno século XVIII. As brechas vão aparecendo pouco a pouco e ampliam-se cada vez mais [...] a realidade experimentada pelos sentidos adquire nova importância, a observação dos fenômenos estimula as ciências empíricas e estas, de combinação com o cálculo matemático, competem em autoridade com os sistemas escolásticos medievais. (ROSENFELD, 2011, p. 128)

Como podemos constatar, não são instantâneas as mudanças no pensamento humano, elas se arrastam pelo tempo, matizando épocas, impedindo qualquer congelamento arbitrário de datas, pois trata-se de implosões no centro do pensamento humano, e as consequências ultrapassam o tempo cronológico, estão enraizadas em um tempo psicológico, que em grande parte perdeu-se com os homens que as experimentaram. Nesse ponto, a Literatura tem um papel fundamental, e acreditamos que se não é única a registrar, ao menos é a única a experimentar a integralidade com

que os homens sentem essas mudanças em seu pensamento. Hamlet talvez tenha sido o ser fictício que melhor representou este momento em que o homem começa a experimentar o “[...] universo repentinamente privado de ilusões e de luzes [...]” (CAMUS, 2010, p. 138). Anatol Rosenfeld afirma que: “*Hamlet* é a primeira grande obra em que se manifesta certo estado de espírito criado pelo Renascimento, isto é, em que o homem individual vendo-se como seu próprio sentido e destino, enfrenta, solitário, o mundo – e experimenta a falência de todos os valores.” (ROSENFELD, 2011, p. 135). Essa personagem shakespeariana sentiu profundamente o momento em que o homem gravitou entre o mundo absoluto explicado em Deus e o mundo relativo e fragmentado dos homens. Talvez tenha sido o primeiro herói estrangeiro no mundo fictício. O mundo de Hamlet é um mundo absurdo, mas ainda é um mundo em que o homem tenta perspectivar sua condição. Hamlet prefigurava o herói do século XX, é possível perceber nele, traços ainda confusos do que seria o empedernido Mersault.

Tanto Stuart Hall, quanto Anatol Rosenfeld, afirmam que as ciências naturais passaram a ser o foco dos renascentistas. Pensamentos sistematizados passaram a confrontar o saber eclesiástico. Isso continuou nos próximos séculos, uma fé cada vez mais fundada na razão e um afastamento cada vez mais nítido do pensamento ocidental em relação a Deus.

Saltamos até Nietzsche (1844-1900) por acreditarmos que o golpe final dado em Deus no pensamento ocidental pese sobre seus ombros. *Deus já morreu*, assim falava Zaratustra há mais de um século. A obra produzida no século XIX, foi uma das dinamites explodidas pelo filósofo no pensamento ocidental, certamente esse foi o golpe mais brutal que Deus recebeu na consciência humana, desde o Renascimento. Zaratustra é o profeta do Super-Homem – ou o *além do homem*, como melhor representa o pensamento de Nietzsche. Zaratustra não espera mais nada de uma humanidade regida por Deus e pelos seus santos, então, ele sobe à montanha, faz de uma caverna sua morada, dos animais seus amigos e reflete profundamente sobre a condição humana. Desce a montanha como um arauto de boas novas, e ao pé do monte um Santo lhe indaga: “Desgraçado! Queres saltar em terra?” (NIETZSCHE, 2002, p. 10). Zaratustra responde: “Amo os homens”. Sua mensagem é: “Exorto-vos, meus irmãos, a *permanecer fiéis à terra* e não acreditar naqueles que vos falam de esperanças supra-terrestres [...] o homem é superável. Que fizestes para o superar?” (idem, p. 13). No pensamento concebido por Nietzsche, todos os laços do homem com Deus foram cortados, o homem deve agarrar-se somente à Terra. O homem superável é aquele cujos

pensamentos estão fundados no *bem* e no *mal*, pautados no Cristianismo que valoriza a fraqueza humana em detrimento de sua força, que se esquecem da Terra por esperarem um céu vindouro. O Super-Homem ama a Terra, ama os homens, não busca nada além da terra e da superação do homem. Esse será um pensamento vivido intensamente pelo Ocidente no século XX, de maneira mais aguda na Europa. Nietzsche questionou todos os fundamentos da estrutura moral construída pelo homem, atacou frontalmente o Deus judaico-cristão, decidido a não deixar pedra sobre pedra. Escreveu diversos tratados filosóficos em que avidamente atacava o homem de seu tempo, propondo para a humanidade o nascimento do *além do homem*. Não obstante, Albert Camus chega a uma conclusão interessante sobre Nietzsche: “Contrariamente ao que pensam alguns de seus críticos cristãos, Nietzsche não meditou o projeto de matar Deus. Ele o encontrou morto na alma de seu tempo, decidindo que essa revolta do homem não podia conduzir a um renascimento se não fosse dirigida.” (CAMUS, 2011, p. 89). Talvez Nietzsche não tenha sido o assassino de Deus, mas apenas aquele que reconheceu sua morte. Podemos imaginar Nietzsche tentando conduzir o homem em meio ao mundo sem Deus, consciente de que essa perda, se não suprida por algo, poderia levar o homem a mais terrível barbárie. Ainda remetendo a Nietzsche, Albert Camus, intercalando sua voz a do filósofo, afirma:

Quem não consegue manter-se acima da lei precisa, na verdade, encontrar uma outra lei ou a demência. A partir do momento em que o homem não acredita mais em Deus nem na vida imortal, ele se torna “responsável por tudo aquilo que vive, por tudo que, nascido da dor, está fadado a sofrer na vida.” É a si próprio, e somente a si próprio, que cabe encontrar a ordem e a lei. Começam então o tempo dos rechaçados, a busca extenuante da justificação, a nostalgia sem objetivo, “a pergunta mais dolorosa, mais dilacerante, a do coração que se indaga: onde poderei sentir-me em casa?” (CAMUS, 2011, p. 91).

Após este assassinato metafísico, o homem está sozinho na Terra, no entanto, como já afirmamos sobre o homem renascentista, não podemos achar que foi algo tão simples para o homem aceitar a morte de Deus e continuar sua vida, como se nada tivesse acontecido. O homem sentiu profundamente essa perda, e podemos perceber essa dor na voz de Nietzsche: *onde poderei sentir-me em casa?* O homem se sente estrangeiro em seu próprio mundo. Como afirma Albert Camus: “Neste mundo liberado de Deus e das ideias morais, o homem se acha atualmente sozinho e sem senhor [...]”

(CAMUS, 2011, p. 91). Resta ao homem, o mundo, o absurdo, o acaso e, após isso, o nada.

Esse mundo esfrangalhado também altera o mundo fictício. Suas personagens também passam a andar em um mundo em que a solidão ressoa em todos os cantos da estrutura da obra. Seres estrangeiros em relação a si mesmos, aos outros e ao mundo povoarão o ambiente da obra de arte, antes tão absoluto e coerente. As narrativas perderão o narrador perspectivo, onisciente, se tornarão tão fragmentárias quanto a existência humana, as narrativas serão rasgadas e distribuídas em um fluxo frenético. Em meio a este caos também se encontrará o leitor, que antes tão acomodado em esperar do narrador os fatos, agora terá que tatear em busca do sentido neste mundo fictício abandonado por Deus. É esse abandono do mundo real refletido no mundo fictício que analisaremos nos capítulos seguintes. De que maneira o herói – Mersault – porta-se mediante à existência sem um referencial absoluto? Quais meios ele encontra para viver sem desesperar-se? Se a relação do homem consigo mesmo também era intermediada por Deus, como esse herói lida com sua interioridade? Que lugar ocupa o outro na vida deste herói? A sociedade fundada num amálgama de leis divinas e ética/moral humana assimila este novo ser? O que o narrador tem a nos dizer deste mundo estilhaçado? O leitor ainda pode apenas contemplar tal narrativa? Como afirma Nietzsche, *apud* Albert Camus (2010, p. 110): “temos a arte para não morrer ante a verdade.” Como perceberemos através da pesquisa feita através do romance *O estrangeiro*, sustentados pelos teóricos do Romance, este mundo fictício representa nossa luta constante contra a falta de sentido no mundo. Através da arte renunciamos a aparente verdade do caos, construímos um mundo mais belo, não porque a arte inventa a beleza, mas porque ela consegue perceber nas nuances do dia a dia, a beleza e o sentido que escapa ao olhar cansado dos seres estrangeiros.

#### 1. 4 UM BREVE OLHAR SOBRE O ROMANCE *O ESTRANGEIRO*

O romance *O estrangeiro* começou a ser escrito por Camus em 1937, mas só foi concluído e publicado em 1942. Foi publicado na França, na cidade de Paris. O livro foi aclamado pela crítica – dentre eles Sartre – e arrastou rapidamente para suas páginas milhares de leitores. A narrativa está inserida no contexto da cidade de Argel, capital da Argélia, país do norte da África; no tempo da narrativa, Argélia ainda é colônia da França. É uma prosa narrada em primeira pessoa, Mersault, a personagem principal, é o narrador. As duas partes da narrativa dividem dois momentos distintos na vida do herói. Uma narrativa objetiva com uma linguagem seca é feita por um narrador empedernido/insensível que conta-nos sua história, porém, não se posiciona, deixando ao leitor as tomadas de decisões e o julgamento sobre a história narrada. O livro conta a história de um homem que, por motivos fortuitos, é preso e condenado à morte. O narrador começa nos contando, de uma maneira muito fria, que recebeu um telegrama em que lhe avisavam da morte de sua mãe. Ele vai até o asilo em que sua mãe vivia, para acompanhar o funeral e o enterro, não demonstra nenhum tipo de sentimento pela morte da mãe. Retorna à sua cidade, e um dia após o enterro de sua mãe começa uma relação com Marie. Inicia uma amizade com um homem de procedências duvidosas e mata um árabe em função de uma série de eventualidades. Ele é preso e passa por um julgamento absurdo, em que as provas que fundamentam a acusação que pesa sobre ele é sua insensibilidade humana. É julgado culpado e condenado à morte.

Este romance de Albert Camus, mesmo não tendo sido pensado em meio à guerra, surgiu como uma espécie de arauto de toda uma geração que se desesperava em meio aos horrores da segunda guerra mundial (1939-1945). Mersault foi um mártir ficcional do homem desencantado consigo mesmo e com o mundo na primeira metade do século XX. Neste período, o homem apenas rastejava para reaprender a andar após a crise metafísica que lhe havia abatido nos penúltimos séculos – e que já ressaltamos anteriormente. Arthur Dapieve, em um prefácio de capa da edição do romance que usamos nessa pesquisa, define Mersault da seguinte maneira:

Este homem – chamemo-lo, como o autor, de Mersault – ao contrário de seus antepassados não encontra mais nem explicação nem consolo para o que acontece na sua vida. Tudo acontece à sua revelia e nada faz o menor sentido. Sua vida não é explicada por nenhuma fé,

nenhuma religião, nenhuma ideologia, nem mesmo pela fé na ciência. Este homem não tem nada em que se amparar. O que pode ser visto como uma vantagem: este homem é livre, pode fazer a si mesmo, sua vida está em aberto.

O herói não encontra consolo no céu, pois Deus está morto; a ciência que iluminou o século XVIII tornando-se a nova fé da humanidade, também não encanta Mersault, estereótipo do homem moderno que viu a ciência ser usada para destruir o mundo; as ideologias que dividiam os homens de seu tempo resultando em guerras entre eles, também não acendem nenhuma chama no peito deste ser. Trevas espessas enegrecem seu tempo, tudo é absurdo diante de seus olhos, apesar disto, ele é livre e arauto de boas novas para humanidade.

## 2. MERSAULT, ESTEREÓTIPO DO HERÓI/HOMEM SEM DEUS ESTAMPADO NO ROMANCE MODERNO

O protagonista do romance *O estrangeiro* é Mersault, aparentemente este é seu sobrenome, ele não nos conta qual é seu primeiro nome. Este herói está no limiar de um novo tempo, precisamos entendê-lo, pois sua alma tem mais do que a cumplicidade de seus contemporâneos, ele está sobre uma geologia de um tempo que prenuncia mudanças no pensamento humano. Não é um lugar cindido, mas surge dele uma nova psicologia e um novo tempo para os homens. Mersault representa o homem solitário no mundo sem Deus, estrangeiro, perdido em sua própria pátria, vivendo os últimos anos de luto de uma geração massacrada pelo desequilíbrio que a morte de Deus trouxe aos homens. Após ele virá gerações hedonistas, indiferentes às dores vividas pelos homens na primeira metade do século XX<sup>5</sup>. Não é fácil compreendê-lo, ele fechou-se em si mesmo, tornou-se estrangeiro de si, de tal modo que, quando ele se põe a narrar sua própria história, notamos que é desconhecido de si mesmo.

Na primeira parte do romance, o leitor tem uma falsa sensação de ter compreendido essa personagem enigmática, entretanto, pouco lhe foi dado, pois este ser ficcional é mais sensorial que emocional. Deixa pouco de sua psicologia ao leitor, temos até a tola sensação de que é uma personagem inocente diante da complexidade da vida. Ele é atento aos detalhes que coisifica a existência, é atento às cores, aos gestos dos seres, às coisas triviais do cotidiano, como ele mesmo nos conta: “[...] meus impulsos físicos perturbavam com frequência os meus sentimentos.” (CAMUS, 2011, p. 69). Será que Mersault tenta nos ludibriar para não se deixar ver? Certamente não. Ele é o que nos

---

<sup>5</sup> Acreditamos que Mersault seja um dos últimos heróis representantes do homem desencantado que surgiu após a morte de Deus e as posteriores consequências dessa morte sobre o Ocidente na primeira metade do século XX. Na segunda metade do século é possível sentir um novo deslocamento no pensamento humano, e sobre este sentimento Gilles Lipovetsky em sua obra *A era do vazio*, afirma: “Deus morreu, as grandes aspirações se extinguem, mas *ninguém está dando a mínima importância*, eis a alegre notícia, eis o limite do diagnóstico de Nietzsche em relação à tristeza europeia. O vazio dos sentimentos e o desmoronamento dos ideais não trouxeram, como era de se esperar, mais angústia, mais absurdo, mais pessimismo. Essa visão ainda religiosa e trágica tem como réplica o aumento da apatia de massa, da qual as categorias de impulso e de decadência, de afirmação e de negação, de saúde e de doença são incapazes de dar conta.” (LIPOVETSKY, 2005, p. 19). Não é possível imaginar este sentimento já na primeira metade do século, pois o Ocidente ainda não havia encontrado paz plena nessas primeiras décadas. Vivia as tensões das ideologias, revoluções, a consolidação dos Estados, o assombro de duas guerras e políticas colonialistas estavam em vigor. Mersault não se enquadra neste modo de ver o mundo, ele ainda é uma personagem que sente profundamente a morte de Deus, a angústia, o desequilíbrio e o absurdo de seu tempo.

é dado na narrativa, e se pretendemos compreender essa personagem teremos que nos conformar com a aridez dessa alma que a nós é apresentada.

## 2. 1 O PROBLEMA DA ALIENAÇÃO

Uma das características marcantes do Romance do século XX é a alienação das personagens. As relações se petrificam, as almas se tornam tão fragmentadas quanto o mundo que perdeu a noção do absoluto. Antes, o mundo era absoluto, a humanidade vista como parte deste absoluto, a harmonia deste todo coeso estava em Deus. Essa frágil cortina que separava o homem e o absurdo, rasgou-se de céu a baixo. O homem contempla um mundo ofuscado pela dúvida, ambíguo e indiferente. A moral e a ética que lubrificavam a relação entre os homens, também foram estilhaçadas. Theodor Adorno entende que:

[...] o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. [...] uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. (ADORNO, 2008, p. 58)

O homem que destronou Deus, agora vive uma solidão entre muitos, não consegue distinguir em meio a tantas pedras humanas nem a si mesmo, pois o homem ao cauterizar os veios da ética e da moral fundadas em Deus, também cauterizou o veio da ética humana, esquecendo que as leis dos deuses e as leis de sobrevivência da espécie humana confundem-se na História. A estética do romance *O estrangeiro*, está fundada na *alienação*. É através do vácuo interior da personagem central e de sua indiferença às outras personagens que Albert Camus constrói a narrativa; nesse processo estético tecido por meio da alienação, toda a narrativa é afetada. Nos diálogos da narrativa podemos sentir a tensão que há entre as personagens, pois elas parecem profundamente constrangidas em ter que falar umas com as outras. O herói do romance tem uma interioridade complexa, é vazio de alma e tão indiferente ao outro que o enredo se dá no vácuo das relações, não faz mais do que catar os cacos, recolher os fragmentos

discursivos, os grunhidos que precisam ser torcidos ao extremo para que o leitor tenha uma gota de voz humana no silêncio dessa personagem.

Anatol Rosenfeld sustenta que: “Neste mundo, os seres humanos tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes “estrangeiros”, solitários, sem comunicação.” (ROSENFELD, 2009, p. 94). Mersault não tem um vínculo profundo com as outras personagens. Suas amizades são superficiais, de modo que tanto faz ser amigo deste ou daquele: “Que importava que Raymond fosse tão meu amigo quanto Céleste, que valia mais do que ele?” (CAMUS, 2011, p. 125). O amor para Mersault não significa nada; sua amante Marie lhe pergunta: “[...] perguntou-me se eu a amava. Respondi-lhe que isto não queria dizer nada, mas que me parecia que não.” (CAMUS, 2011, p. 38). Sua relação afetiva com sua mãe já não existia mais: “[...] nem mamãe nem eu esperávamos mais nada um do outro, nem, aliás, de ninguém, e que nós dois nos havíamos habituado às nossas novas vidas.” (CAMUS, 2011, p. 91). O herói não tendo nada a esperar e nem dar afetivamente, deixa aflorar apenas as necessidades físicas de seu corpo. Transa com Marie, vai ao cinema, trabalha, toma banho de mar, sai com os colegas de trabalho, mas não há nada que penetre sua intimidade. Uma passagem marcante no romance é a da personagem Salamano e seu cachorro. Salamano conta a Mersault, que fora um jovem cheio de sonhos artísticos, todavia, os acasos da vida o levaram a ser funcionário da rede ferroviária; casou-se, mas: “Não fora feliz com a mulher mas, no todo, habituara-se a ela.” (CAMUS, 2011, p. 48). Sua mulher faleceu e, por não suportar a solidão, arrumou um cão para lhe fazer companhia. Mersault define o velho e o cão da seguinte forma:

Há oito anos que são sempre vistos juntos. O *cocher-spaniel* tem uma doença de pele, acho que é sarna, que lhe fez perder quase todo o pelo e que o cobre de placas e de crostas marrons. De tanto conviverem juntos os dois, num pequeno quarto, o velho Salamano acabou ficando parecido com o cão [...] parecem ser da mesma raça [...](CAMUS, 2011, p. 29, 30).

Mersault coloca o homem e o cão no mesmo nível animal, mas não podemos acusar a personagem de depreciar o humano, ela está acima disso, animalizar o homem Salamano, apenas mostra o quanto Mersault é indiferente ao outro, esse herói não tem preconceitos humanísticos, seja para enaltecer ou depreciar a humanidade. Sobre o cão

ele reconhece: “[...] o cão era de boa raça [...]” (CAMUS, 2011, p. 49), mas sobre o homem Salamano, ele não esboça nenhum qualificativo que o eleve acima do animal. Mersault aperta a mão sarnenta do velho, deixa-o entrar em sua casa, conversa com ele, ouve sua história, ouve seu choro contido atrás das paredes, mas não o distingue do cão. Talvez seja o calor mais humano que o velho Salamano tenha sentido desde que começou a tornar-se um paquiderme. O aperto de mão, entre Mersault e Salamano, foi um ato de extrema humanidade para o velho que tinha a pele coberta de sarnas, crostas que davam ao seu corpo aparência de escamas e, que certamente, causavam repúdio nas pessoas. Mersault referindo-se a Salamano: “Pela primeira vez desde que o conhecia, estendeu-me a mão num gesto furtivo e eu senti as escamas da pele. Sorrii um pouco [...]” (CAMUS, 2011, p. 50). Essa personagem deformada pela doença, assolada pela solidão de ter perdido seu último afeto – o cão – ergue sua mão furtivamente, receosa, acanhada, e aperta a mão da única pessoa, no momento, que lhe parecia cordial; esse ínfimo momento foi tão humano para essa personagem, que ela esboça seu único, e tímido, sorriso na obra. Nesta passagem podemos estabelecer um paradoxo: Salamano recebeu calor humano da personagem que seria acusada de não haver nela nada de humano. Mas sabemos que o gesto de Mersault não tem nenhuma intenção de dó, afeto, benevolência, ou qualquer sentimento deste tipo, pois para ele tanto faz, mas fica pujante no ato, um encontro de pura humanidade.

Quanto atrofiamento nas articulações das relações humanas demonstram essas personagens! Quando esboçam um simples gesto, parece que já podemos ouvir o ranger do estranhamento, como uma engrenagem que já não é mais lubrificada, mas que deve rodar. Franco Moretti, retomando Fichte e Lukács em seu artigo “O romance é concebível sem o mundo moderno?” salienta que o romance moderno é a: “[...] luta egocêntrica e cruel de todos contra todos, da anarquia dos particulares desenraizados de qualquer totalidade.” (MORETTI, 2009, p. 1019). O particular se impõe sobre o coletivo, pois como já afirmamos, a totalidade rui-se e juntamente com ela a noção de coletividade. O egocentrismo exclui o lugar do *outro* no sujeito, deixando-o gravitando em torno de si mesmo. Albert Camus leva essa petrificação das relações humanas a um nível ainda mais profundo na peça de teatro *O equívoco* (s/d), peça que, como já mencionado, compõe o *ciclo do absurdo*. Marta, uma das personagens da peça, sente asco de qualquer tipo de demonstração de afeto, não suporta nem mesmo ser tocada por

outra pessoa. Marta ao perceber que Maria – uma das personagens da peça – vai ao seu encontro com intenção de tocá-la, esbraveja:

Não me toque, já lhe disse. Só de pensar que uma mão humana podia comunicar-me o seu calor antes de morrer, só de pensar que qualquer coisa que se pareça com a hedionda ternura dos homens podia ainda perseguir-me, sinto toda a violência do sangue subir-me às fontes. (CAMUS, 19,, p. 283)

Como podemos perceber, Marta é uma personagem absolutamente petrificada, insensível até mesmo ao calor humano, a ternura dos homens, para ela é algo repulsivo. Para este ser só há duas possibilidades para suportar o mundo ofuscado pelo absurdo: se tornar pedra ou suicidar-se: “Peça ao seu Deus que a faça semelhante à pedra [...] terá de escolher entre a estúpida felicidade das pedras e o leito escorregadio em que a esperamos.” (CAMUS, 19,, p, 285). Este leito escorregadio é o leito do suicídio em que a mãe de Marta já havia se jogado e que, também ela, logo depois se lançaria.

A interioridade dos seres também é extremamente afetada. O herói da narrativa também desconhece sua própria interioridade. O advogado de Mersault pergunta-lhe se sofrera no dia do enterro de sua mãe, ele responde: “[...] perdera um pouco o hábito de interrogar a mim mesmo e que era difícil dar-lhe uma informação.” (CAMUS, 2011, p. 69). Anatol Rosenfeld descreve nos seguintes termos esta personagem: “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). Mersault é um ser em estágio acelerado de animalização, pois fica visível a falência de toda sensibilidade humana neste ser ficcional que recebe sua projeção do real. Albert Camus cria essa personagem para ser o modelo do homem que nasce em um mundo em que valores fundamentais ruíram. Que valor o homem colocou no lugar do Deus assassinado? O que restou da ética e da moral que sustentavam o homem? Não se pode arrancar algo de dentro do homem e deixar apenas o vazio no lugar. Mersault prefigura o nascer de um novo homem, capaz de encarar o absurdo de seu tempo, rompendo com os grilhões do mundo sem sentido, mas até que chegue este momento, ele experimenta a solidão e o congelamento de sua interioridade.

## 2. 2 A CUMPLICIDADE DE UM OLHAR

Há um detalhe na obra que nos faz acreditar que Albert Camus tenha deixado explícito a presença de mais uma personagem com as mesmas características de Mersault. Todavia, a escassez da narrativa nos impede de tirar maiores conclusões. Acreditamos que o herói não está sozinho, ele é apenas o estereótipo de muitos que transitam no seio social do romance; estrangeiros em si mesmos, aos outros, no mundo e na sociedade. Porém a Justiça não pode levar todos à guilhotina, Mersault morre para servir de exemplo aos outros. Há uma personagem na obra que chama a atenção de Mersault e também a nossa:

Jantei no Céleste. Já tinha começado a comer, quando entrou uma mulherzinha esquisita, que me perguntou se podia sentar-se à minha mesa. É claro que podia. Fazia gestos bruscos e tinha olhos brilhantes, num pequeno rosto de maçã [...] depois levantou-se, vestiu o casaco com os mesmos gestos precisos de autômato, e foi embora. Como nada tinha que fazer, também saí e segui-a durante uns momentos. (CAMUS, 2011, p. 47),

Essa mulherzinha, cujos gestos o personagem definiu como *autômatos*, não esboça uma palavra se quer na narrativa. Entre ela e o protagonista só há troca de olhares. Julgamos que ela chama a atenção de Mersault porque certamente tem os mesmos sintomas de alienação que ele. No caso dessa personagem ainda se torna mais difícil tirar conclusões, pois o narrador a menciona furtivamente, além do mais o encontro entre eles foi breve. Os gestos maquinais dessa mulher, seu modo mecânico de expressar-se, nos leva a acreditar que ela é mais uma alma isolada em meio a um mundo de comportamentos uniformizados, ou então, não teria chamado tanto a atenção de Mersault. Chegamos a essa conclusão baseados na postura do narrador, que não se atém a fatos desconexos de sua vida, sua narrativa, como veremos em outro momento, busca o sentido, e cada lembrança deste narrador implica um significante a ser compreendido. A menção a essa personagem que ele chama de mulherzinha, é feita duas vezes na obra, e em ambas sentimos uma textura de cumplicidade do narrador ao destacá-la na narrativa. Mersault é perspicaz em análises comportamentais, depois de observá-la faz algo incomum ao que sabemos dele: ele segue-a. No dia do julgamento de Mersault, lá estava ela no tribunal: “Reconheci, a seu lado, a mulherzinha do

restaurante, com o seu casaco e o seu ar preciso e decidido. Ela me olhava com intensidade.” (CAMUS, 2011, p. 90). Lá está ela, atenta, precisa, como uma lança, penetra os olhos de Mersault sentado no banco dos réus, nessa troca de olhar é possível sentir a densidade de uma cumplicidade, uma mútua confissão transitando no silêncio. Seus olhos confessam uma conclusão em comum: a impermeabilidade e resistência da realidade em relação ao sentido, a estranheza deste mundo em que o homem perde a capacidade de olhar para dentro de si mesmo. Mersault não está sozinho, neste mundo sem Deus são muitos os que se sentem alienados, sozinhos entre muitos, carentes de sentido, perdidos entre tantos acasos que condicionam o ser a viver espremido dentro de si mesmo.

## **2. 3 A RUPTURA ENTRE INDIVÍDUO E SOCIEDADE**

No processo de mudanças que ocorrem no pensamento humano a sociedade tende a aderir essa mudança num processo mais lento que o indivíduo, pois a estrutura social é um sistema complexo, não assimila as mudanças rapidamente, ela precisa de mais tempo para adequar-se aquilo que novos tempos exigem. A sociedade em que Mersault está inserido no romance, ainda não assimilou as mudanças radicais que aconteceram no pensamento do homem na primeira metade do século XX. Quando a sociedade percebe que há rachaduras em algumas de suas instituições, uma fina camada de hipocrisia é usada como argamassa para manter as aparências. No que tange à morte de Deus, podemos salientar o Deus moribundo que foi arrancado de seu trono para servir às vontades de uma sociedade hedonista e avarenta. Convenções arcaicas ainda sustentam a sociedade moderna. No entanto, Mersault é insensível a essas convenções, ele quer passar despercebido diante delas, deseja viver à margem, porém isso não é permitido.

O protagonista do romance assassina um árabe, é preso e levado a julgamento. O promotor que acusa Mersault fundamenta sua acusação justamente nessa apatia do herói à sociedade, no trecho que segue abaixo, temos intercaladas a voz do narrador e a do promotor, que juntas nos trazem a acusação feita pela sociedade na figura do promotor. É dito o seguinte sobre a alma de Mersault:

Dizia que tinha se debruçado sobre ela e que nada tinha encontrado, senhores jurados. 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 [...] 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 [...] 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 ).

A personagem não é acusada por ter matado um árabe, na verdade um árabe pouco significava para aquela sociedade. Os franceses estavam no poder, a injustiça dos colonizadores sobre os colonizados sempre foi preponderante em todos os registros de colonização e, a vida do colonizado, sempre compreendida por nada. Pelo crime de ter matado um árabe, a personagem rapidamente seria libertada; Mersault e seu advogado sabiam disso, todos sabiam disso: “[...] achava o meu caso muito simples.”. (CAMUS, 2011, p. 67). O que pesa no caso deste herói taciturno é seu desengajamento social. Sobre o tribunal que julga o herói, Anatol Rosenfeld assevera:

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. Faz dele personagem de romance tradicional para poder condená-lo. Esse tribunal absurdo é um grande símbolo da alienação: entre o réu – cidadão de quem o Estado e seu tribunal tiram o seu direito e força – e este mesmo tribunal criado pelo cidadão, já não existe a mínima relação. (ROSENFELD, 2009, p. 94)

Rosenfeld esclarece algo muito importante para a compreensão do julgamento de Mersault. Não é possível, como já discutimos, penetrar na interioridade deste herói, nem ele mesmo consegue compenetrar em si, ficamos sempre orbitando ao redor do buraco negro que há neste ser ficcional. Todavia, o tribunal precisa que a personagem tenha uma alma, para que possa ser julgada e condenada. O promotor diz ter se debruçado sobre a alma de Mersault, mas nada encontrou, porém, como bem observa Rosenfeld, eles restituem a alma da personagem para então condená-la, traçam um perfil

de comportamento coerente para este assassino sem alma, atribuem motivos, desejos, maldades que só se pode ter se houver uma alma. Quando, dão voz a Mersault, ele só sabe dizer que foi por causa do acaso e do sol que matou o árabe. De fato tudo foi um acaso. Mas não basta para convencer o tribunal, querem uma resposta coerente, mas isso não é possível para este herói que não acha sentido na existência. Como bem salienta Rosenfeld, não há mais relação entre este cidadão e este tribunal. Mersault é uma personagem caótica, não há nada de razoável em sua vida, o acaso governa seu destino, como bem percebeu Lukács (2009), a psicologia, deste novo herói que surge, é demoníaca, fragmentada, desconhece o absoluto, vivendo intensamente cada fragmento do mundo estilhaçado e abandonado por Deus.

Camus *apud* Llosa (2004, p. 184), levanta-se em defesa de seu mais célebre herói:

O herói do livro é condenado porque não joga o jogo... porque repudia mentir. Mentir não é somente dizer o que não é. Também, e sobretudo, significa dizer mais do que é, e dizer mais do que se sente em relação ao coração humano. Isso é algo que fazemos todos, diariamente, para simplificar a vida. Mersault, ao contrário das aparências, não quer simplificar a vida. Ele diz o que é, recusa mascarar seus sentimentos, e no instante em que a sociedade se sente ameaçada... não é de todo errôneo, pois, ver em *O estrangeiro* a história de um homem que, sem atitudes heroicas, aceita morrer pela verdade.

Mersault não aceita mentir nem para livrar sua própria vida, seu advogado tenta o induzir a mentir, pedindo que fingisse ter controlado seus sentimentos no dia do velório de sua mãe, Mersault, no entanto, diz: “ – Não, porque não é verdade – respondi.” (CAMUS, 2011, p. 69). Talvez se Mersault tivesse articulado uma fala a seu favor, dizendo que, a seu modo, sentiu muito a morte de sua mãe, que as circunstâncias da vida o fizeram tornar-se taciturno, afirmasse zelo por todas as convenções da sociedade, ainda que não parecesse, talvez assim não teria sido condenado. Porém isso nem sequer é cogitado pelo herói, ele prefere a pena máxima à mentira, não quer de modo algum compartilhar a hipocrisia social.

Mário Vargas Llosa, na contramão de Camus, sai em defesa da sociedade, pois segundo ele:

Não existe sociedade, quer dizer, convivência, sem um consenso dos seres que a integram, de respeito a certos ritos ou formas que devem

ser respeitados por todos. Sem esse acordo, não haveria ‘sociedade’, mas uma selva de bípedes libérrimos onde somente sobreviveriam os mais fortes. Também Mersault, com sua maneira de ser, interpreta um papel: o do ser livre ao extremo, indiferente às formas entrosadas da sociabilidade. Talvez o problema que se apresenta no romance seja esse: a maneira de ser de Mersault é preferível à dos que o condenam? (LIOSA, 2004, p. 185, 186).

Llosa nos leva a olhar o julgamento por outro prisma e nos deixa uma pergunta. Compreendemos e concordamos com o apreço do escritor peruano pelas regras do bom convívio entre os homens, entretanto, discordamos do ponto de vista de Llosa sobre Mersault. É eloquente, mas não coerente com o todo da obra, pois não nos parece que Mersault busque ser livre<sup>6</sup> ao extremo, pelo contrário, ele segue o ritual social dentro do que a ele é possível: tem um emprego, paga suas contas, cumpre seus horários, reconhece as instituições do Estado, casar-se-ia, mesmo não vendo importância alguma nisso; tenta convencer Raymond a não matar o árabe. No todo da obra não se sustenta a afirmação de Llosa, o que está pujante na prosa é uma personagem que quer viver à margem, sem ser incomodada, que não quer causar problemas, mas que também não deseja fazer parte do teatro social. Mersault, longe de representar um aparente retorno à barbárie, representa o ser resultante de tantas teologias, filosofias, revoluções, guerras, conceitos, tantas definições e redefinições do ser e do mundo, essa enxurrada de conceitos que vão se arrastando pela História e sendo absorvidos por cada novo homem que nasce nesse mundo sem sentido. Mersault acusa com sua vida, este esqueleto de normas sociais anacrônico à modernidade e arcaicas em suas raízes. Até quando a sociedade conseguirá sufocar a voz de tantos “Mersaults” tão conscientes e apegados a suas verdades e certezas? Certamente essa luta ou terminará sufocando a

---

<sup>6</sup> Para entender a liberdade de Mersault na obra, é preciso compreender o conceito de liberdade para Camus. Segundo Albert Camus (2010, p. 80) “O absurdo não liberta, amarra. Não autoriza todos os atos. Tudo é permitido não significa que nada é proibido.” Sabemos que a obra não está mais sujeita a seu autor e está aberta às interpretações, todavia, tratando-se de um escritor tão fiel a seus conceitos, não podemos interpretar essa personagem sem considerar seu lugar de criação. Camus não fala de liberdade extrema, tanto que ao publicar seu livro *O Homem Revoltado*, foi criticado por Sartre e outros intelectuais, pelo modo como tratou a liberdade. Nessa obra, Camus (2011) não concebe uma liberdade que não respeite as leis básicas de nossa existência, para ele não pode existir liberdade do indivíduo, do Estado, da revolução e nem mesmo liberdade da espécie que seja buscada em detrimento da liberdade dos indivíduos. Para o autor precisamos encontrar o meio termo. Ter consciência de que tenho liberdade de ação não implica que devo exercê-la ao extremo.

individualidade, ou essa individualidade tornar-se-á algo maior, a ponto de engolir a própria sociedade.

## **2. 4 O PROBLEMA DO SENTIDO E DO ABSURDO PARA O HERÓI DO ROMANCE MODERNO**

O Romance levanta a problemática do sentido da vida. Este problema é intrínseco ao homem moderno que contemplou a morte daquele que convergia todos os movimentos da existência humana e do universo para um sentido absoluto: Deus. Os homens já não dividem um sentido em comum, cada qual busca seu próprio sentido. O romance também particulariza essa busca, pois o herói do romance não representa o coletivo, ele representa apenas a si mesmo. Franco Moretti, sobre o romance, afirma:

O romance é o gênero literário inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão. (MORETTI, 2009, p. 1018)

Essa busca se dá em meio a uma realidade que cerrou na escuridão o ponto de encontro entre o homem, sua vida e o mundo. O herói romanesco é estrangeiro em um mundo que antes lhe era tão familiar, pois entre um abrir e fechar de olhos, a realidade compacta foi fragmentando-se diante deste herói, cindindo tudo o que fundamentava a vida, deslocando todos os valores. O sol que iluminava seu mundo apagou-se. A realidade resiste ao sentido. Sobre isto, Georg Lukács – a quem Franco Moretti cita em seu artigo – salienta a resistência que há entre o sentido e realidade, e sabe que a interioridade do ser sofre nessa mútua indiferença:

[...] o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade. [...] O herói do drama desconhece toda a interioridade, pois a interioridade nasce da dualidade antagônica entre alma e mundo, [...]. (LUKÁCS, 2009, p. 90)

O herói romanesco existe nessa tensão da busca do sentido que escapa, exigindo constantemente da realidade o sentido que não penetra. A cura para a ferida mortal que

mata a interioridade do herói só é possível através de um posicionamento constante ante ao antagonismo da alma e do mundo – a isso Albert Camus chama de *revolta* – pois ao inquirir incansavelmente o sentido da vida, nasce a interioridade do herói. O romance pode até ser como afirma Franco Moretti “[...] a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão.” (MORETTI, 2009, p. 1018), entretanto, aprenderemos com Mersault que embora não haja sentido, insistiremos na busca, ainda que seja uma odisseia de desilusão. Mersault nos ensinará que essa longa perambulação, essa travessia marcada pela desilusão, recebe sua recompensa em uma viagem cheia de aventuras e caminhos desconhecidos.

Duas personagens, o Juiz de instrução e o padre, tentam induzir Mersault a fugir do mundo sem sentido através do *salto*<sup>7</sup> a Deus, mas como veremos o herói renuncia, prefere encarar o absurdo. O juiz de instrução, que faz os primeiros interrogatórios à Mersault após sua prisão, não pode viver sem sentido, agarra-se a um crucifixo, vocifera sobre Mersault para que ele creia em Deus, mas o herói diz NÃO; o juiz sente que a frágil certeza de seu mundo organizado está abalada, o narrador nos conta os temores do Juiz: “Disse-me que era impossível, que todos os homens acreditavam em Deus, mesmo os que lhe viravam o rosto. Essa era a sua convicção, e se algum dia viesse a duvidar dela, a sua vida deixaria de ter sentido.” (CAMUS, 2011, p. 73). O narrador então dá voz ao próprio Juiz: “ – O senhor quer – exclamou – que a minha vida não tenha sentido?” (CAMUS, 2011, p. 73). Mersault responde: “Na minha opinião, eu não tinha nada com isso, e foi o que lhe disse.” (CAMUS, p. 73). Como podemos perceber, o problema do Juiz também é o sentido, contudo, na contramão de Mersault, ele prefere escapar pelo *salto*. O padre mais eloquente que o Juiz, tenta penetrar na alma de Mersault e persuadi-lo a *saltar* para Deus, mas o herói resiste firmemente, não quer gastar tempo algum com Deus. O sacerdote então lhe pergunta: “– Gosta tanto assim desta terra?” (CAMUS, 2011, p. 123). O herói nada responde, mas em seu silêncio

---

<sup>7</sup> Compreendemos por *salto* o pensamento religioso do filósofo cristão Soren Kierkegaard (1813-1855), este filósofo também é muito relevante para que possamos compreender o pensamento de Camus. Segundo Kierkegaard (2010, p. 25), em sua obra *O desespero Humano*, “O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese.” Este paradoxo kierkegaardiano é o bastante para que possamos ressaltar uma das posturas que Mersault nega-se a tomar no romance (aqui não nos atermos ao momento do nascimento do *eu* e aos problemas decorrentes, pensados por Kierkegaard). Basicamente, para o filósofo, o homem tem em si uma centelha do eterno (Deus), isso faz com que o homem constantemente sinta-se estrangeiro na Terra, de modo que ao defrontar-se com as vicissitudes da vida, o homem tende a desesperar-se e o único escape para fora do desespero é o *salto* para o seu criador: Deus.

sentimos que essa pergunta também não significa nada para ele, pois em um mundo sem sentido, tanto faz nele viver ou morrer, fato é que o céu não diz nada a este ser privado de fé. Mas entre o céu e a terra, certamente ele prefere a terra, entre a morte e o *salto* a Deus, ele abraça e agarra-se à morte. Teria este herói encontrado algum sentido neste abandono em que se regozija? Analisemos o momento em que algo se parte dentro de Mersault, e ele expurga toda sua dor, sua cólera e sua alegria, por meio de gritos, berros e insultos ao padre que parecia tão convicto do absoluto: “Então, não sei por que, qualquer coisa se partiu dentro de mim.” (CAMUS, 2011, p. 124). Estamos cara a cara com um ser que se conscientizou virilmente em relação ao absurdo. Ele agarra o padre e grita para ele:

Tinha um ar tão confiante, não tinha? No entanto, nenhuma das suas certezas valia um cabelo de mulher. Nem sequer tinha certeza de estar vivo, já que vivia como um morto. Eu parecia ter as mãos vazias. Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo da minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, só tinha isto. Mas ao menos agarrava esta verdade tanto quanto esta verdade se agarrava a mim. Tinha tido razão, ainda tinha razão, teria sempre razão. (CAMUS, 2011, p. 124).

É neste momento que nasce a interioridade do herói. No estalo que ouvimos da fratura que acontece dentro de Mersault, surge um herói consciente, já não é mais o ser que: “[...] perdera um pouco o hábito de interrogar a mim mesmo [...]”. (CAMUS, 2011, p. 69). A partir deste momento ele olha para dentro, sente que há uma cavidade dentro de si, e que nela contem uma alma cheia de gritos reprimidos. Diante do padre, o herói decide apenas ter razão. O padre parecia confiante atrás de sua teologia em que Deus criou o mundo, criou os homens, os anjos, permitiu o mal, o pecado, a depravação dos homens, mas que, na figura de seu filho dependurou-se numa cruz e salvou a humanidade. Deu a ela a certeza de uma volta triunfal do Cristo ressurreto sobre a Terra, para arrebatá-los levando-os a uma vida de eterno gozo no paraíso, e castigo eterno para aqueles cuja *graça não alcançou*. No entanto, para Mersault isso não valia um cabelo de mulher, pois um cabelo de mulher pode ser tocado, cheirado; ele já havia enfiado suas mãos entre os cabelos de Marie e disso ele tinha certeza. Os conceitos do padre, todavia, perdiam-se no intangível da fé, e ele ao renunciar os prazeres da terra, vivia como um morto. Isso não serve para este herói, pois

ele só queria ter razão. Ele estava preso, não tinha nada em que acreditar, seu recurso havia sido negado, a guilhotina aproximava-se, era sua única certeza, mas ainda assim era uma certeza, e ele a abraçava com toda satisfação, abria seus braços para abraçar a morte que vinha ao seu encontro.

A problemática de Deus também é levantada nas peças de teatro *Calígula* e *O Equívoco* (s/d), componentes do *ciclo do absurdo*. Na primeira peça, Camus dramatiza a revolta humana contra os deuses e contra a impotência humana diante da ordem em que o mundo segue. Camus cria o herói da peça baseado na história do imperador romano Calígula (de 37 a 41 d. C.). A personagem Calígula é advertida, pela personagem Cesônia, de estar querendo igualar-se aos deuses, pois o herói engendra uma lógica assassina em que têm o ser-humano por nada. O herói então responde a Cesônia: “[...] 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). Se na primeira peça Camus dramatiza um mundo em que terra e céus são misturados, na segunda peça – *O equívoco*<sup>8</sup> – ele configura o quadro do abandono à medida que expõe o drama humano vivido sem nenhuma centelha de Deus. Nessa peça as personagens João, sua esposa Maria, sua irmã Marta, sua mãe e o velho criado da pequena estalagem, retratam uma vida em que as pessoas aprenderam a viver sem esperar nada do céu. A mãe, às vezes, se sente tentada a saltar para religião, mas a filha logo a adverte que deve empregar melhor o seu tempo. Marta demonstra ter ódio de Deus, mas em seu ódio, Deus ainda existe:

Oh! como odeio este mundo em que estamos reduzidos a Deus! Mas eu, eu que sofro de injustiça, eu que não tive aquilo a que tinha direito – não me ajoelharei! Privada do meu lugar sobre a Terra, repudiada por minha mãe, sozinha no meio dos meus crimes, deixarei este mundo sem me ter reconciliado. (CAMUS, 19.., p. 273).

Após essa personagem viver toda uma vida absurda fundada no crime, ela decide não se ajoelhar, nem se reconciliar com Deus, pois nada recebeu nem dos homens nem

---

<sup>8</sup> Camus faz uma interlocução interessante entre a peça de teatro *O equívoco* e o romance *O estrangeiro*. O escritor faz esse diálogo entre as obras dentro do próprio romance. Mersault quando está na prisão encontra um jornal que conta história trágica dessa família retratada em *O equívoco*. O herói do romance, após ler a história várias vezes, diz: “Devo ter lido esta história milhares de vezes. Por um lado, era inverossímil. Por outro lado, era natural. De qualquer forma, achava que o viajante merecera o que aconteceu até certo ponto, e que nunca se deve brincar assim.” (CAMUS, 2011, p. 83, 84).

de Deus. O que fica claro é que Marta não nega a Deus, ela não *salta* para ele, porém, também não o nega, Deus só lhe foi indiferente. A personagem Maria, no final da peça, desespera-se e pede socorro a Deus, mas, Deus continua calado. O velho criado – outra personagem da peça – praticamente não fala na peça, parece surdo, decrépito, e quando ouve Maria clamando por Deus, pensa que ela, na verdade, chamava por ele. Vai até ela e pergunta se alguém o chamou; Maria, desesperada, grita para que ele tenha piedade dela, que a ajude, o criado apenas esboça: Não! O velho criado parece representar o Deus moribundo que ainda habita entre os homens, mas que nada pode fazer por eles. Maria termina a peça desesperada, sozinha sem o apoio de Deus e sem a ajuda dos homens.

Para Albert Camus – em sua obra *O mito de Sísifo* – “O salto sob todas as suas formas, a precipitação no divino ou no eterno, o abandono às ilusões do cotidiano ou da ideia, todas essas telas ocultam o absurdo.” (CAMUS, 2010, p. 105). Tentar *saltar* para fora do absurdo também é chafurdar-se no absurdo. O herói romanesco não deve negar o absurdo, mas deve sustentá-lo, como afirma Albert Camus: “Assim, então, se quero sustentá-lo, deve ser por meio de uma consciência perpétua, sempre renovada, sempre tensa. 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 [...]” (CAMUS, 2010, p. 105). O herói romanesco, ainda que conheça a resistência do mundo ao sentido, revolta-se contra ele e exige tudo ou nada deste mundo, como podemos entender através de Camus: “A revolta quer tudo ou nada” (CAMUS, 2011, p. 76). O homem que se revolta contra o absurdo, não se refugia na resignação, pelo contrário, com toda intrepidez decide não se manter passivo ao desdém do acaso.

Uma imagem na narrativa de Mersault nos dá uma dimensão dos limites e deslimites da revolta contra o absurdo, o herói pergunta ao zelador do asilo: “Perguntei-lhe se não se poderia apagar uma das lâmpadas. O brilho da luz das paredes brancas me cansava. Disse-me que não era possível. A instalação era feita assim: ou tudo ou nada.” (CAMUS, 2011, p. 13). Só há dois polos, não se pode fazer outra escolha. No romance há outras imagens construídas por Camus que representa o *tudo* ou *nada*. Quando o herói acompanha o cortejo de sua mãe a enfermeira lhe diz: “– Se andarmos devagar – disse ela – arriscamo-nos a uma insolação. Mas se andarmos depressa demais transpiramos e, na igreja, apanhamos um resfriado.” (CAMUS, 2011, p. 21). No presídio, dentro do aperto de sua cela, Mersault observa o momento em que o padre, que estando assentado decide se levantar: “– Neste momento, levantou-se, e eu pensei que,

nesta cela tão estreita, se quisesse mover-se, não tinha escolha. Só podia levantar-se ou sentar-se.” (CAMUS, 2011, p. 122). Todas essas imagens retratam a mesma afirmação: *tudo* ou *nada*. A consciência do *tudo* ou *nada* é a postura do homem revoltado contra o absurdo, pois nessa exigência, o homem renuncia sua condição de escravo do absurdo e exige o esgotamento de todas as ações, como afirma Camus (2010, p. 66), “Ela é a exigência de uma transparência impossível e questiona o mundo a cada segundo.” Exigir *Tudo* ou *nada* implica em requerer, da realidade sem sentido, a transparência, ainda que impossível, é renegar a obscuridade da existência, reclamando veementemente clareza e razoabilidade. Nessa postura o *ser* esgota todas as ações como afirma Camus (2010, p. 67), “O homem absurdo não pode fazer outra coisa senão esgotar tudo e se esgotar.” O que o homem não pode fazer é conformar-se com a escravidão, vai esgotar até a última gota de suas exigências, ainda que a última gota seja a morte. Porém, essa morte não é a precipitada pelo suicídio, pois neste, como afirma Camus (2010), o homem faz o mesmo processo do salto, tenta resolver o absurdo, quando na verdade deveria manter-se na tensão existente. Essa é a postura que Mersault adota nos últimos momentos do romance, ele está disposto a esgotar tudo. Faz um *flashback* da sua vida e constata que não houve sentido em nenhuma das suas ações, sabe que os encontros e relações humanas que teve, seguiram o caminho do acaso, entende que: “[...] durante toda esta vida absurda que eu levava [...] nada teve sentido.” (CAMUS, 2011, p. 124). Porém:

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. Camus (CAMUS, 2011, p. 124, 125).

O privilégio de todos é a pena de morte, não importa se será por ter assassinado um árabe, ou por não chorar a morte da mãe, no fim o que resta a todos é a morte: ateus, teístas, escravo, livre, rico ou pobre, todos, irrefutavelmente morrerão. Mersault sabe disso, resiste à pena de morte, mas também não a nega, é o paradoxo do homem que não concorda com a pena de morte, mas que também aceita-a de braços abertos quando chega.

Assim como Sísifo, Mersault encontrou-se com o autoconhecimento, está lúcido, e constata: “[...] enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era.” (CAMUS, 2011, p. 126). Como afirma Lukács:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2009, p. 82).

Mersault faz esse trajeto descrito por Lukács, esse ser-fictício caminha entre os escombros que restaram do absoluto, anda entre os becos de uma realidade indiferente, e nesse antagonismo entre alma e mundo, nasce o autoconhecimento do herói, e neste momento ele revolta-se e luta para quebrar os grilhões que o mantem à deriva do acaso. O herói encontrou uma maneira de viver no mundo sem sentido, é dolorida, mas ele a encontrou. Parece lúgubre, mas é um modo de superar a angústia e a dor da solidão em meio a essa profunda incoerência da vida. O homem deve levantar-se e enfrentar sem medo a aleatoriedade, neste momento o homem, o absurdo e o mundo abraçam-se novamente, porém, o homem está consciente, assim como Sísifo, ele sabe que a pedra voltará a rolar ao pé da montanha, e é por saber que ele é superior ao seu destino nessa eterna indiferença. Mersault morrerá, mas morrerá não como vítima, pois ele não baixa sua cabeça nem diante da morte: “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). O herói ainda se sente no direito de exigir uma última coisa, quer exigir tudo da morte, cada segundo, cada sensação, cada grito dos espectadores, deseja abraçar a morte sentindo qualquer coisa humana neste encontro, ainda que isso seja o ódio dos seres. Ele não se rendeu à morte, mas a esgota, ainda que este momento seja efêmero, ele ainda está de pé ante ao absurdo, perante toda e qualquer incoerência, aceita plenamente seu final sem esperança alguma, pois sabe que após este regozijo final está o nada.

Mersault reencontrou o sentido da vida, já no seu final; o sentido é inquerir o sentido em um mundo sem sentido. Longe de ser apenas um trocadilho, essa busca é que nos faz humanos, nos eleva acima da animalidade, pois ao exigir de cada instante, qualquer lasca de sentido que nos inspire a continuar vivendo, já nos deslocamos do

lugar comum, estamos com os pés em veredas cheias de surpresas. Albert Camus na obra *O homem revoltado*, escrevendo sobre o “Romance e a Revolta” nos ensina:

Que é o romance, com efeito, senão esse universo em que a ação encontra sua forma, em que as palavras finais são pronunciadas, os seres entregues aos seres, em que toda vida passa a ter a cara do destino? O mundo romanesco não é mais que a correção deste nosso mundo, segundo o destino profundo do homem. O sofrimento é o mesmo, a mentira e o amor, os mesmos. Os heróis falam a nossa linguagem, têm as nossas fraquezas e as nossas forças. Seu universo não é mais belo nem mais edificante que o nosso. Mas eles, pelo menos, perseguem até o fim o seu destino, e nunca houve heróis tão perturbadores quanto os que chegam aos extremos de sua paixão [...] é aqui que perdemos sua medida, pois eles terminam aquilo que nós nunca consumamos. (CAMUS, 2011, p. 302).

Este é o encanto do romance *O estrangeiro*, seu herói consuma sua busca. Onde está nossa simpatia para com este herói? Está naquilo que reflete sua pura humanidade: seus medos, sentimento de culpa, prazer no entrelaçar com outro corpo quente, sua resignação ao amor, encanto com a sensorialidade que o permite ter percepção do mundo, a solidão que o corrói, seu drama ante o problema de Deus. Seu estrangeirismo neste mundo, a complexidade dos relacionamentos humanos, a revolta contra a falta de sentido, sua busca de unidade, sua primazia pela liberdade, seu amor pela vida, seus tremores ante a morte, seu apego ao mundo, etc... Esse herói tem um pouco de todos nós, ele é de papel, todavia, seus movimentos são demasiadamente humanos.

O que será que mantem a chama romanesca acesa entre nós? O que nos leva a continuar gastando as vistas lendo avidamente intermináveis páginas de um mundo fictício? É essa sensação de unidade que encontramos no romance: nele a falta de sentido e o absurdo são resolvidos. Olhamos para nossa vida e ela parece tão igual à vida do herói romanesco, contudo, nossa vida nunca amarra as pontas, no romance, pelo contrário, encontramos pontas amarradas. Contemplamos o todo, experimentamos a experiência completa da morte, ainda que nunca venhamos a experimentar a nossa própria experiência por completo. *Os heróis chegam aos extremos de sua paixão, terminam aquilo que nós nunca consumamos*; neste ponto está a fenda que nos separa. A beleza em *O estrangeiro* está na convicção com que Mersault chega ao final da obra; ele parece tão seguro de si, do mundo, da vida, nada teme, nem mesmo a morte, não se desespera diante do *nada* que o espera. Nisso consiste a beleza da arte, pois a história de

Mersault não é uma tese de como viver, mas sim uma captura feita pela *forma* no plano da arte, de como o homem gostaria de viver.

### 3. A MORTE DE DEUS NO MUNDO FICTÍCIO

Os teóricos Theodor Adorno e Anatol Rosenfeld perceberam como a mudança da concepção humana sobre o abandono, a impermeabilidade do sentido na realidade e a fragmentação do absoluto, afetaram a estrutura da arte. Theodor Adorno (2003, p. 63), em seu artigo, “A posição do narrador no romance contemporâneo”, afirma que: “Nenhuma obra de arte que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono.” A sinfonia da existência humana era regida nos limites de um campo harmônico regular, nenhuma nota quebrava essa regularidade, cada acorde estava sob o comando do maestro divino, tudo corroborava para o ápice de uma harmonia absoluta. Contudo, uma nota destoava das demais, o maestro abandona a sinfonia dos homens, o caos se instala: essa desarmonia também invade a arte.

Anatol Rosenfeld (2009, p. 75) tem como principal hipótese de seu artigo, “Reflexões sobre o romance moderno”, a suposição que: “[...] em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato [...]”. Esse espírito a que Rosenfeld refere-se em sua obra, configura-se através da capacidade, das áreas de conhecimento humano, captarem mudanças que afetam toda a raça humana, condicionando-a/influenciando-a a determinados sentimentos e comportamentos. O autor, abordando especificamente a arte, afirma que o homem do Renascimento é a antítese do homem medieval que tinha sua visão de mundo submetida a uma visão teocêntrica. No Renascimento – como já vimos – nasce o homem de visão antropocêntrica que se posiciona no mundo e tenta explicar sua experiência através da razão; vive em um mundo cindido, não obstante, tenta abraçar o absoluto. Na *pintura* isso se dá sob a técnica da *perspectiva*, o mundo capturado em suas dimensões; é o homem tentando retratar uma realidade que lhe escapa. Na arte moderna, no entanto, Rosenfeld afirma não haver mais este homem que olha o mundo de um lugar privilegiado para retratá-lo, antes chafurdasse na realidade, matiza-se no que ele chama de *desrealização*. O espírito unificador, a que Rosenfeld se refere, na modernidade é também a dissonância e o desencanto. Anatol Rosenfeld chega à conclusão que:

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a

certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência. (ROSENFELD, 2009, p. 86, 87)

Toda a estrutura da vida humana foi abalada, alicerces milenares como a ética, a moral e a fé cederam à implosão feita no centro da humanidade; a alma humana foi retalhada, estraçalhada por si mesma ao cerrar o céu sobre si: tornamo-nos seres descontínuos. Depois deste cataclisma, abrimos os olhos e encontramos um mundo indiferente e desreferenciado. A boa obra de arte assimila este sentimento, não pode conceber um mundo absoluto, já que os homens andam sobre escombros de um mundo dilacerado, inseguros entre si mesmos, pedras entre pedras. O artista não usa deste raciocínio para criar sua arte, ele sente as mesmas dores dos seus irmãos e retrata o sentimento que lhe é intrínseco. Como podemos perceber, através das personagens estudadas até aqui, os valores mudaram, as relações foram alteradas e o mundo, até então homogêneo, estilhaçou-se e juntamente com ele, a vida das personagens. O herói não busca mais feitos grandiosos e nem representa o ideal da maioria; anda nas sombras, perde-se em meio a uma multidão de seres que constroem seus próprios destinos. O mundo ficcional também sente a morte de Deus; os seres tornam-se estrangeiros, saquearam os céus e agora devoram a si mesmos, de modo que, o melhor caminho é o da solidão. Não confiam mais uns nos outros, não há mais ideias fixas, pois os valores são transitivos; a realidade fragmentada não se subordina a razão que quer a tudo submeter à lógica.

A adaptação da arte ao mundo moderno não pode se reduzir à esfera do conteúdo, porque isso a Filosofia, a História, a Sociologia e outras tantas ciências, que discutem e registram a condição humana, já fazem. A arte precisa adaptar-se ao mundo moderno, também, em sua estrutura. Sobre isso Anatol Rosenfeld afirma que:

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos. (ROSENFELD, 2009, p. 81)

Como podemos perceber, a construção de um mundo ficcional não é menos provida de uma estrutura que sustente-se por si só. Do mundo real não é levado, para o mundo ficcional, apenas a casca do real, tão cara ao senso comum, mas também a complexidade de uma realidade que nega sua verdadeira face, confundindo-nos cada vez que a encaramos, fazendo-nos abraçar certezas que amanhã se tornarão fumaça. De que maneira Albert Camus concebe o homem moderno, solitário, errante em um mundo sem Deus, angustiado pelo absurdo que se coloca entre ele e o mundo – na obra *O estrangeiro*? Apenas na temática? O próprio Albert Camus (2011, p. 118), aludindo a Dostoievski, realça que: “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.” Podemos fazer a mesma afirmação a respeito de Camus: se ele se contentasse em apenas analisar o sentimento do *absurdo* seria apenas filósofo, no entanto, ele *ilustra as consequências que esses jogos do espírito podem ter na vida de um homem e por isso é um artista* e, muito mais que isso, ele ilustra esses jogos em um mundo ficcional. No entanto, sustenta-o com vigas da própria realidade e incorpora essa visão no plano estético. Um romance em que a personagem vive em um mundo estranho, incoerente, abandonado por Deus, deve usar nos fundamentos de sua estrutura tijolos absurdos. Passaremos, a seguir, a interpretar a conciliação do foco narrativo com a temática abordada por Albert Camus, a correspondência que há entre a postura do narrador e o mundo de sua narrativa.

### **3. 1 O PAPEL DO NARRADOR NO ROMANCE MODERNO**

A estrutura do romance moderno sofreu uma acentuada mudança, se comparado ao romance tradicional. A realidade, antes, vista de longe por um observador atento, descrita em suas minúcias, fosse descrevendo fisicamente ou psicologicamente as personagens e o espaço, era resultado de uma consciência organizadora e onisciente. Esta permitia ao leitor o conhecimento da intimidade das personagens e de todos os pormenores da obra. O narrador tinha a narrativa sob controle: organizando as ideias, distribuindo os discursos e intervindo quando julgava necessário. As ações das personagens às encaminhavam para um lugar coerente; o leitor, do lado de fora do fluxo de pensamentos, acompanhava o percurso da estória, sensibiliza-se com as ações,

porém, ainda não se sentia parte da narrativa. A este respeito, Anatol Rosenfeld salienta que:

O romance do século passado a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança[...] o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter visão perspectívica. O Eu passado já se tornou objeto para o Eu narrador. (ROSENFELD, 2009, p. 91, 92)

Compreendemos que o narrador do século XIX tinha as rédeas da estória, o campo de visão estava aberto diante de seus olhos, de modo que ele contemplava todas as ações e conhecia exatamente tudo o que se passava dentro do mundo da narrativa; onisciente, o narrador tinha um saber pleno de tudo o que se passava na obra e, ao mesmo tempo, tudo estava diante de si, ubíquo, estendia-se a tudo. As personagens eram marionetes em suas mãos, quando bem lhe aprazia dava-lhes a voz, interferia quando bem queria, desmascarava as intenções por trás de cada personagem: elas poderiam até mentir, mas o leitor logo ficava sabendo. Davi Arrigucci compartilha o mesmo ponto de vista de Anatol Rosenfeld, sobre o narrador perspectivo:

[...] o narrador autoral olímpico tem uma mobilidade extraordinária. Tem também, vamos dizer, uma total autoridade sobre aqueles fatos, supõe uma consciência ordenadora do mundo, uma perspectiva absoluta sobre o que conta. (ARRIGUCCI, 1998, p. 19, 20)

Em outras palavras, esse tipo de narrador é uma espécie de Deus da narrativa, o Deus do mundo ficcional. O mundo de uma narrativa como essa supõe sentido e crê no absoluto. Mas o homem moderno pode ser concebido dentro de um mundo explicado como este? Certamente não! Theodor Adorno (2008) percebe que, a partir do século XIX e intensificando-se no século XX, o *realismo* deixa de ser possível no romance. Porque o subjetivismo que tende a nada acolher da realidade sem provocar alterações, não consegue mais receber a realidade como é, e isso afeta profundamente o narrador no romance, a ponto dele afirmar que: “[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.” (ADORNO, 2008, p. 55). Disso conclui logo a seguir que:

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 [...]. (ADORNO, 2008, p. 56)

O homem moderno como temos afirmado até aqui, sofreu mudanças profundas em sua concepção de mundo; o mundo com o qual os pós-renascentistas já se desencantavam, mas que tentavam torná-lo coerente através da razão, tornou-se, no século XX, um mundo profundamente incoerente. Uma cortina estampada de antagonismos e ambiguidades se coloca entre o homem e o mundo. O narrador que tente conceber o mundo literalmente como o vê, é anacrônico em relação ao seu tempo, pois não há como padronizar nenhuma experiência, elas estão sob formas desconhecidas, trancafiadas em crenças obscuras, ludibriando todo ponto de vista que tenta conceber uma forma razoável de experiência para contemplação. Nosso raciocínio pode ser ancorado ao que pensa Theodor Adorno (2008, p. 56), “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite.” Se a identidade da experiência foi desintegrada, os fragmentos já não cabem dentro do discurso coerente da narrativa. O romance moderno não pode ter contornos tão definidos entre os componentes da narrativa, pois o homem do século XX perdeu a noção da completude e do encaixe perfeito entre as partes, a realidade está turva, borrada pela incoerência e resistente ao sentido absoluto.

Anatol Rosenfeld (2009, p. 92), numa citação livre de Virgínia Woolf, afirma: “[...] a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional”. A romancista reconhece que a vida constitui-se de uma variedade de circunstâncias que deixam o homem com os olhos vazados, míopes em meio às trevas; construir uma teia de sentidos através da vida tornou-se impossível. De que forma, então, o narrador penetra essas densas trevas? Para Theodor Adorno (2008), como já vimos, não é possível narrar, já para Anatol Rosenfeld (2009), em outra visada, os grandes escritores adaptaram-se a essa impossibilidade do olhar perspectivo sobre o mundo. Mas ambos os teóricos estão de acordo em algo: o mundo deixa de ser objetivo para ser subjetivo. Rosenfeld (2009) ressalta sobre o narrador: “Não descreve a psicologia individual de Fulano e Sicrano que, de fato, não pode conhecer; descreve processos fundamentais de dentro da personagem que se confunde com o narrador no

monólogo interior.” Em consonância com Rosenfeld, Adorno (2008, p. 59), referindo-se ao narrador em Proust, destaca: “O narrador parece fundar um espaço interior [...] imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* [...]” (para Rosenfeld, Proust foi o primeiro narrador moderno). Nessa técnica que ambos chamam de *monólogo interior*, o fluxo da narrativa é subjetivado por um narrador que escapa ao leitor. A narrativa, distribuída entre as personagens, deixa o leitor, que outrora foi acostumado a se manter distante da narrativa, perdido no fluxo caótico da consciência das personagens. Nisso também, ambos os teóricos concordam que o leitor desse tipo de narrativa, sente o espaço entre ele e a narrativa desintegrar-se, a ponto de não mais existir. O leitor se vê no fluxo da narrativa, precisa posicionar-se, buscar os sentidos que escorregam entre uma voz e outra, em um movimento contínuo.

Este turbilhão que o mundo se tornou, conseqüentemente o mundo da narrativa, exige que os escritores aprimorem sua técnica para melhor adequarem seus temas no romance moderno. Atentaremos ao narrador protagonista. Este é o tipo escolhido por Albert Camus na obra *O estrangeiro*.

### **3. 2 A CUMPLICIDADE ENTRE A TEMÁTICA E O FOCO NARRATIVO**

Não há gratuidade na escolha do foco narrativo na obra *O estrangeiro*. Albert Camus, ao centrar o foco narrativo no *eu* do herói, tem objetivos muito claros e veremos isso mais adiante. Construir um mundo fictício cuja temática tente abordar o homem sem qualquer esperança – até mesmo em Deus – vivendo num mundo que, quando inquirido, nega os sentidos e estilhaça-se diante do inquiridor, exige uma técnica que concilie os componentes da narrativa. Davi Arrigucci destaca que:

[...] 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)

Isso certamente não se aplica a todos os escritores, mas apenas aos bons. Conciliar a temática à técnica usada para escrever é dar o salto para a arte; no caso da narrativa, concilia o narrador com o que se tem a narrar e, mais do que isso, com a visão de mundo que permeia a narrativa. Os bons escritores não são inocentes em nenhuma de suas escolhas, e talvez seja por isso que *O estrangeiro* seja a obra mais consagrada e lida de Albert Camus. Nela a visão de mundo (*absurdo*) que é levada para a narrativa condiz com a postura do narrador ao contar a estória; o herói é quem nos conta sua própria estória, a visão de mundo que condiciona sua narrativa é desprovida de qualquer força que esteja além da humana. Os meios que ele tem para narrar estão limitados a sua capacidade cognitiva, sua personalidade condicionará o estilo da narrativa e um mundo absurdo engolirá as personagens, o narrador e o leitor.

Não sabemos exatamente em que momento de sua vida Mersault começa a contar sua história, nem sabemos os motivos pelos quais se dispõe a narrar sua vida. Só sabemos que ele não gosta de falar de sua intimidade: “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 de minha vida. Mais tarde, deixei de atribuir importância a essas repugnâncias.” (CAMUS, 2011, p. 76). Só sabemos que em algum momento ele perdeu *essas repugnâncias* e começou a narrar. O narrador não contextualiza a história para o leitor, na verdade lança o leitor no fluxo dos acontecimentos: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: “Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames.” (CAMUS, 2011, p. 7). Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem.” Essa é a apresentação dada ao leitor, o narrador inicia a narrativa fundando-a na dúvida. Nada está claro para o narrador, muito menos para o leitor. Já começamos a leitura, conscientes de que se queremos entender essa estória, teremos que fazer nossas próprias interpretações, pois o narrador também está distante dos sentidos da narrativa: leitor e narrador buscam sentido. Anatol Rosenfeld, descrevendo os tipos de narradores escolhidos pelos escritores, afirma:

[...] há outros tipos de narrativas em que o narrador se omite – ou pelo menos supera o narrador tradicional – pela enfocação rígida das personagens somente de fora: renuncia a conhecer-lhes a intimidade. Descreve-lhes apenas o comportamento exterior e reproduz os diálogos. Nunca lhes penetra a alma. (ROSENFELD, 2009, p. 93, 94)

No romance *O estrangeiro* o narrador narra de um lugar distante, é estrangeiro em relação às personagens. Mersault, a personagem principal, conta sua história, contudo, não penetra nem mesmo em sua consciência, pois como afirma Anatol Rosenfeld (2009, p. 94) sobre Mersault: “É um Eu que nada tem a narrar sobre a sua vida íntima porque não a tem ou não a conhece”. O narrador não perscruta nem sua própria alma: “[...] perdera um pouco o hábito de interrogar a mim mesmo [...]” (CAMUS, 2011, p. 69). Ele apenas descreve suas ações, relata alguns de seus pensamentos e, em relação às outras personagens, ele se mantém distante, apenas reproduzindo suas falas e suas ações, não conhece a intimidade de nenhuma delas, não penetra nos pensamentos das personagens, no máximo, relata suas suposições: “Achei que me estava censurando por alguma coisa [...]” (CAMUS, 2011, p. 8); “Por um momento, tive a impressão ridícula de que estavam ali para me julgar” (CAMUS, 2011, p. 14). O narrador “acha”, “tem impressão” sobre o que as personagens sentem, mas não tem certeza de nada; a alma de todas as personagens, incluindo a do próprio narrador, é uma incógnita para ele. Davi Arrigucci, em seu texto “Teoria da narrativa: posições do narrador”, entende 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 acorrer ainda uma combinação desses canais. Vamos dizer, então, que um dos problemas básicos do ponto de vista é o dos canais de acesso à história, como o leitor vai ter acesso à história. (ARRIGUCCI, 1998, p. 21, 23)

A posição do narrador, para Davi Arrigucci – intermediado pelas noções de Henry James – quando este é o protagonista, tende a engessar a narrativa, pois o narrador que narra como o *eu* que também está no fluxo da narrativa, não é, logicamente falando, coerente que ele tenha acesso aos pensamentos das outras personagens. O espaço e o tempo a que ele consegue se referir, é o que ele pode ter acesso, pois é o centro da narrativa, e toda a história é contada a partir de seu eu. O que cabe a ele é relatar, como já afirmamos no caso de Mersault, são as ações, os diálogos e seus

próprios pensamentos. Essa menção que fazemos ao pensamento de Davi Arrigucci encaixa perfeitamente a posição em que o narrador se encontra na obra *O estrangeiro*. O narrador está em um lugar fixo, não dá um passo além do alcance de suas percepções, não pode estar na prisão e ao mesmo tempo consciente de tudo o que acontece lá fora.

Quando Mersault é preso, é como se o leitor também estivesse condenado à prisão, pois não ficamos sabendo de nada que acontece lá fora; as notícias que temos do mundo que o narrador nos apresenta no início da obra, só chegam quando Marie vai visitar Mersault na prisão, e é como se ela também nos visitasse, pois ficamos ansiosos para saber o que aconteceu com Salamano, a própria Marie, Raymond, Masson, Thomas Pérez, o diretor do asilo e o porteiro. Porém, as expectativas são frustradas, porque Mersault é taciturno e não fomenta uma conversa para que possamos ter notícias das ruas, ele está preso e o narrador também nos mantém nessa prisão: “Achei-a muito bonita, mas não soube dizê-lo [...] calamo-nos e Marie continuava a sorrir [...] respondi, mas era sobretudo para dizer alguma coisa [...] sentia-me um pouco doente e gostaria de sair dali.” (CAMUS, 2011, p. 78). O frenesi que há no espaço de visitas da prisão, atrapalha tudo, ainda mais para Mersault que tem uma sensorialidade aguçada, fica atento a cada movimento, a cada barulho, de modo que o leitor irrita-se por não poder saber nada do que Marie tem a falar, devido ao barulho que há na sala e pelo silêncio de Mersault. Ela escreve uma carta para seu amante, porém, ele nada nos conta do que nela está escrito: “Foi pouco depois que ela me escreveu.” (CAMUS, 2011, p. 80). Há uma passagem em que fica nítido o quanto o foco narrativo está condicionado à consciência limitada da personagem:

Pela primeira vez em muito tempo pensei em Marie. Havia muitos dias que não me escrevia mais. Naquela noite, pensei muito e disse a mim mesmo que ela talvez se tivesse cansado de ser amante de um condenado à morte. Veio-me a ideia de que ela talvez estivesse doente ou morta. Era a ordem natural das coisas. Como poderia eu saber, aliás, já que, além dos nossos corpos agora separados, nada nos ligava, nada nos lembrava um ao outro. (CAMUS, 2011, p. 119, 120).

O narrador só pressupõe, mas nada afirma: “talvez”, “talvez estivesse”, “Como poderia eu saber, aliás, já que, além dos nossos corpos agora separados, nada nos ligava”. Ele esclarece, para o leitor que queira exigir notícias, que nada pode ficar sabendo, deixando claro que não é onisciente sobre o que acontece ao seu redor, e também não é onipresente para que possa estar dentro da prisão e ao mesmo tempo do

lado de fora para presenciar todos os fatos. Só há cogitações, essa personagem que concentra em si o foco narrativo, está solitária, não se interessa pelas notícias do mundo lá fora, não sabe o que se passa com os outros. Se fosse o narrador onisciente, perspectivo do romance tradicional, saberíamos tudo o que se passava fora da prisão; conheceríamos o fim de Marie; perscrutaríamos os pensamentos de Raymond, invadiríamos o cotidiano das outras personagens, juntamente com o narrador. Todavia, quem nos conta a história é um narrador moderno, e ele, é parte de um mundo indiferente, divide com os seres fictícios e com os seres humanos o peso da pedra que deve ser empurrada sem nenhum sentido. Não abraça o absoluto, pois perdeu esta noção; as musas não inspiram esse narrador, nada tem para contar a ele, já que para Mersault os deuses morreram; a razão não é a luz de seu século, ela também está borrada pela incerteza, caminha entre os escombros de um mundo abandonado, permeado pelo absurdo. O narrador agarra-se apenas a fragmentos de razão, e estes no caso de Mersault, podem ser resumidos na sua própria experiência, contada apenas à luz da memória do que viu, ouviu, sentiu e pensou. Precisamos, assim como o promotor que acusou a Mersault, fazer nossa própria interpretação dos fatos.

Anatol Rosenfeld direcionando a discussão especificamente para obra *O estrangeiro*, também menciona algumas consequências causadas por concentrar-se o foco narrativo no *eu* de uma personagem:

É uma focalização que se presta de início a dar vida intensa a um mundo heroico e primitivo em que a psicologia é substituída pela ação. Mas a perspectiva unilateral, ligada a um estilo seco e impessoal, isento de quaisquer explicações causais, torna as personagens estranhas e impenetráveis, num mundo igualmente estranho e indevassável. Neste mundo, os seres humanos tendem a tornar-se objetos sem alma entre objetos sem alma, entes “estrangeiros”, solitários, sem comunicação. (ROSENFELD, 2009, p. 94)

O mundo de Mersault é o mundo da ação, sua psicologia é construída por nós, não pelo narrador, é o leitor que junta os lapsos de memória vindos de um inconsciente que se recusa a irromper no consciente da narrativa. O narrador parece estar em uma espécie de divã flutuante, e o leitor fazendo o papel do psicanalista, apenas ouvindo a história e costurando sentidos, os quais nem sempre são o que aparentam ser. No momento que a personagem se revolta contra o absurdo, no entanto, é um ser consciente que surge. Neste momento, o narrador conta-nos que algo se partiu dentro dele; é o

momento mais sóbrio e psicológico da narrativa, porém até a chegada deste momento, ficamos presos no campo da ação e da descrição unilateral do narrador. Mersault é taciturno, e isso complica a narrativa, pois alguém que é de poucas palavras é quem nos conta a história: “É que nunca tenho grande coisa a dizer. Então fico calado [...]” (CAMUS, 2011, p. 71). O estilo em que é escrita a narrativa é seco, tão árido quanto as palavras do herói; sendo este sucinto, por consequência o narrador também é, o corolário é um estilo escasso de palavras, uma sintaxe sem subjetivações e bem marcada por pontuações.

Quando temos um pouquinho de prolixidade, é nos momentos em que a voz é dada às personagens periféricas, mas ainda assim, entravadas pela indisposição de Mersault em falar; observemos alguns diálogos do herói e sua aridez com as palavras: “E, quando acordei, estava apoiado em um soldado, que sorriu e me perguntou se eu vinha de longe. Respondi “sim” para não ter de falar mais.” (CAMUS, 2011, p. 8); “o senhor não podia prover o seu sustento. Ela precisava de uma enfermeira. O seu ordenado é modesto. E, afinal, ela era mais feliz aqui. – Sim, Sr. Diretor– concordei.” (CAMUS, 2011, p. 8, 9); “– Fecharam-no, mas eu vou desaparafusar o caixão para que o senhor possa vê-la. – aproximava do caixão, quando eu o detive. – Não quer ? – Não – respondi. – Por quê? Perguntou, mas sem censura [...] – Não sei.” (CAMUS, 2011, p. 10). Até mesmo quando está sendo julgado, Mersault tem uma indisposição indolente para falar: “De vez em quando, tinha vontade de interromper todo mundo e dizer: “Mas afinal quem é o acusado? [...] e tenho algo a dizer.” Mas, pensando bem, nada tinha a dizer.” (CAMUS, 2011, p. 102); “Levantei-me como estava com vontade de falar disse, aliás um pouco ao acaso, que não tinha tido intenção de matar o árabe [...] disse rapidamente, misturando um pouco as palavras e consciente do meu ridículo, que fora por acaso. Houve risos na sala.” (CAMUS, 2011, p. 107). Como podemos perceber, Mersault não flexibiliza o diálogo, nele não há articulação discursiva para que a narrativa torne-se mais extensiva, suas respostas às perguntas que lhe são feitas, são genericamente *sim* ou *não*. A narrativa é tão condensada que é contada em poucas páginas – cento e dezenove – na tradução que usamos para pesquisa.

O narrador esbarra na impermeabilidade do pensamento alheio, e não faz questão de penetrar na mente das personagens, além do que, também não pode, pois sempre esbarra na unilateralidade do foco da narrativa. Quem é Mersault, sua mãe, o diretor do asilo, o porteiro do asilo, o velho Thomas Pérez, Raymond, Masson e sua amante, Salamano, Marie, o patrão de Mersault, o Juiz, o promotor, o padre e outras

personagens das quais só temos a casca das ações, ralos discursos e uma indefinida caracterização física feita por um narrador que se atém apenas àquilo que de certa forma aguça sua sensorialidade? Quem são elas? São seres ocos, coisificados em um mundo ficcional em que objetos e coisas se confundem na voz de um narrador empedernido. É um mundo inumano? Não! É um mundo ficcional para o qual a condição humana é transcendida, como afirma Theodor Adorno:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas formas de arte. Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde o *Tom Jones* de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2008, p. 57, 58)

Como podemos entender, a estética do romance é uma adaptação das relações humanas que se petrificam, tornando-se engrenagem enferrujada, reificada, moendo entre essas engrenagens toda sensibilidade humana, e ao mesmo tempo fazendo dela seu lubrificante para que a máquina não pare. Ao ser plasmado para a estética do romance, o mundo das personagens não poderia ser um mundo coerente e apaziguado, com relações bem resolvidas; o mundo das personagens também precisa tornar-se estranho, solitário, indiferente, onde os indivíduos vivam alienados, não apenas uns dos outros, mas também do narrador. O narrador que tente organizar este mundo está fadado ao fracasso, precisa adentrar neste universo relativo e relativizar-se juntamente com a narrativa: um mundo onde todos são estrangeiros.

### 3. 3 O LEITOR E A NARRATIVA ABSURDA

O leitor, por conseguinte, também é estrangeiro, pois fica diante de personagens estranhas, impenetráveis, em um mundo estranho em que não há um Deus que narra a estória, que seja onisciente de tudo o que aconteça no mundo da narrativa, tornando-o absoluto e explicável. O homem está solitário em um mundo sem Deus, permeado pelo absurdo, também o leitor está solitário em um mundo sem o narrador que conta tudo ao leitor: personagens, narrador e leitor compartilham um mundo sem sentido, indiferente e sob o julgo do absurdo.

O leitor que tem sua visão de mundo pautada no senso comum, consequentemente, se perde na escuridão que ofusca toda a narrativa e certamente acha mais seguro o fundo falso que se sustenta na versão criada pelo tribunal que reconta a história de Mersault. Neste aspecto, Anatol Rosenfeld sustenta que: “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. Faz dele personagem de romance tradicional para poder condená-lo.” (ROSENFELD, 2009, p. 94). Na figura do promotor, o tribunal se torna o narrador onisciente, fazendo até mesmo o que Mersault não conseguia mais fazer consigo mesmo: interrogar-se. Retornam sempre à morte da mãe do herói, atribuindo sentimentos que nunca tivera, tornam o crime fundado no acaso, um crime premeditado; afirmam que o herói é em potencial, o parricida que seria julgado após o caso de Mersault; constroem uma personagem de romance tradicional para que possam manipular suas ações, perquiri-la por dentro e por fora e darem um sentido às suas ações. O senso comum se sente aliviado com tanta clareza, e certamente fica tão satisfeito quanto o corpo de jurados que condena Mersault, e se possível, estaria junto com a multidão que Mersault reclama para o dia de sua execução, recebendo-o com gritos de ódio.

O leitor crítico analisa os pormenores, pois não aceita a falta de sentido em uma obra de arte, que como afirma Lukács (2009), busca reencontrar o sentido. Mersault também está em busca de sentido, por isso se põe a narrar. Todorov (2008, p. 127), sobre *Mil e Uma Noites*, conclui: “[...] contar é igual a viver.”, no caso de Mersault, contar é igual a reviver, pois como afirma seu criador Albert Camus (2010, p. 110) “Criar é viver duas vezes”. Mersault é indagado pelo padre se acaso nunca lhe ocorrera desejar outra vida e como ele imaginava essa outra vida, o herói responde: “Uma vida

na qual me pudesse lembrar desta vida.” (CAMUS, 2011, p. 122). Mersault não pode ter outra vida, contudo, pode contar o que lembra de sua vida, e ao contar revive-a e, ao revivê-la, o herói reivindica o sentido da vida, exige do absurdo qualquer fagulha de inteligibilidade, insiste na semantização da existência. Essa narrativa não é um assunto de deuses, é assunto de homens, e precisa ser contada entre homens, restringida à potencialidade humana, condicionada a uma das qualidades mais belas do ser humano: a falha. Por isso Albert Camus negou ao narrador os atributos divinos, dentre eles: a onisciência, a onipresença, a providência e a soberania. Podemos dizer que no mundo fictício, assim como afirmou Nietzsche sobre o mundo real, *Deus está morto*, ou no mínimo se tornou homem. Por conseguinte, também se converteu em um mundo tão caótico quanto o mundo real; desprovido da luz acesa pelo narrador, mergulhou em espessas trevas.

Nesse mundo de seres cegos, o leitor tateia em busca de sentidos, pois também nos tornamos parte deste mundo enleado pelo absurdo; se encontraremos sentido ou respostas, isso não importa, pois como afirma Antoine Compagnon (2010, 45) “[...] porque o prazer da caça [...] não é a captura, e o modelo de leitor, como vimos, é o caçador.” Nossa presa é o sentido em um mundo em que a condição dos seres é reduzida ao absurdo, nós, todavia, não aceitamos as trevas, exigimos um rasgo para que entre um feixe de luz. Assim como *Sísifo*, continuaremos empurrando a pedra, permaneceremos com os músculos enrijecidos, com os nervos retesados perante a narrativa regida pelo acaso, mas que aspira à unidade. O leitor crítico precisa sustentar sua revolta contra a aparente falta de sentido na narrativa, aprender a buscar/caçar os sentidos que transitam no vazio do mutismo da prosa, questionar este mundo fictício a todo instante, ainda que nunca tenha respostas, persiste, consciente de sua tarefa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento de uma pesquisa é um caminho tão cheio de surpresas quanto qualquer outra busca humana. Nossa pesquisa teve como hipótese inicial compreender o modo como se dá a solidão humana em um mundo sem Deus e absurdo, através da obra *O estrangeiro*, de Albert Camus. Nossa pretensão era penetrar neste universo solitário e desprovido do absoluto, para entender como os seres suportaram essa solidão após séculos de crença em um mundo explicado e resolvido. Essas eram nossas indagações no início dessa pesquisa. O processo de realização da investigação, no entanto, se mostrou muito mais rico.

No decorrer da pesquisa constatamos que precisaríamos reconstruir a concepção de mundo que fundamentava a obra literária de Albert Camus. Ao fazer isso percebemos que o pensamento que fundamentava o *corpus* de análise – o romance *O estrangeiro* – de nossa pesquisa, tinha uma relação íntima com nossas inquietações particulares. O trabalho de reconstruir a concepção de mundo que sustenta o romance *O estrangeiro*, muito mais do que mapear o pensamento que precede a obra, se mostrou o verdadeiro norteador da busca empreendida *a priori* por nós em nossa pesquisa. Percebemos que para compreensão do pensamento do homem Ocidental, é imprescindível que se entenda sua compreensão e relação com Deus. Hoje, falar sobre Deus tornou-se um tabu dentro da própria ciência, se um dia esta foi um tabu dentro da religião, hoje Deus é um tabu dentro da ciência. De tal modo que, até mesmo o mais simples acadêmico percebe o constrangimento que esse nome apresenta nas discussões de cunho científico. Por ser assim, não é nem mesmo relevado a compreensão que este estudante tenha sobre Deus: instaurou-se um preconceito. Talvez a academia julgue que a ideia sobre Deus já seja ultrapassado dentro de um espaço voltado à ciência, não obstante, nos parece que não seja tão simples, em se tratando de ciências humanas. Temos consciência do constrangimento de nossa abordagem frente ao senso comum. Acreditamos que isso acontece justamente por causa do próprio problema da ideia de Deus no pensamento ocidental; o leigo contesta a ciência pela fé, o homem de ciência, na contramão, contesta a fé pela razão/ciência. Contudo, não descartamos a necessidade de entender essa complexa relação entre o homem e sua ideia de Deus, pois o que era apenas uma pré-suposição *a priori*, foi tornando-se uma certeza *a posteriori*: a morte de Deus no pensamento ocidental teve implicações brutais na existência humana. Ao

interpretarmos algumas obras literárias de Albert Camus e alguns de seus conceitos filosóficos, nos vimos lançados para o cerne dessa questão, ou talvez nós mesmos a estivéssemos procurando, fato é que ela está presente não só no pensamento do escritor argelino, mas em todos os grandes pensadores que se aventuraram a compreender o homem moderno. O pensamento sobre o *absurdo*, de Camus, só é possível compreendê-lo se for entendido que, para o autor, Deus está morto. O absurdo que esmaga e escraviza o homem, forçou os seres a criarem meios de suportar o absurdo, porém, para Camus, todos esses meios são apenas paliativos para suportar a falta de sentido da existência humana, até mesmo Deus é um destes paliativos e, todos eles, atolam-se no absurdo. O que podemos deduzir dessa lógica é que a própria ideia do homem consciente do absurdo – Sísifo, Mersault – é um paliativo, mas dar sequência a essa lógica não é nosso objetivo. O que fica pujante no escritor é que o problema de Deus sempre movimentou a geologia formadora da constituição humana, e se Nietzsche declarou que Deus está morto, quais são as implicações? Essa pergunta está aberta, porém acreditamos ter dado algumas possibilidades de respostas a ela em nossa pesquisa.

À medida que a pesquisa foi ganhando corpo, fomos percebendo que nosso objeto de estudo, a Literatura, estava tornando-se insípida dentro de um corpo de pesquisa que se chafurdava dentro do problema de Deus. Ao retornarmos a discussão para dentro dos limites da Literatura, deduzimos outra ideia que nos havia surgido no projeto de pesquisa: a morte de Deus também abalou a estrutura da obra literária. Inferido isso, percebemos que precisávamos sintetizar nossa compreensão sobre o problema teológico/filosófico e o alinhar na órbita da problemática literária. Após essa inversão dos polos, conseguimos finalmente dar continuidade, de forma mais clara, à pesquisa.

Compreendemos que o universo literário pode ser pensado, genericamente, de duas formas: antes da morte de Deus e depois da morte de Deus. As consequências decorrentes podem ser verificadas através de nossa pesquisa. Primeiramente na relação do herói consigo mesmo: o problema da interioridade do herói. A relação do herói com as outras personagens: o problema do atrofamento e da petrificação das relações. A relação do herói com a sociedade: o problema do engajamento social. A relação do herói com o mundo: o problema do herói estrangeiro na narrativa moderna. De maneira geral, o herói da narrativa, desprovida do absoluto, sente-se alienado de tudo, até mesmo de si mesmo. Isso se dá porque a interioridade do ser, sua relação com os outros

e com o mundo estavam fundamentadas em Deus, no caso da narrativa, no narrador. Se Deus está morto, o homem está só, precisa aprender o caminho que o leva a si mesmo sem a intervenção de um ser superior. A relação com o outro precisa ser redefinida, pois a ética e a moral humana estava matizada com conceitos eternos. O mundo era claramente explicado e resolvido, a história seguia um curso predestinado, porém, o mundo estilhaçou-se diante dos homens, tornou-se fragmentado e descontínuo. A nossa pesquisa revelou que as mesmas consequências estão presentes na obra *O estrangeiro*. O narrador não é mais onisciente, onipresente e providente, ele também mergulha no caos da narrativa. Há teóricos como Adorno (2008) que entendem que o narrador morreu. Os problemas decorrentes são sérios, e eles se refletem, nas personagens, no estilo e no leitor. Mersault, o herói do romance estudado, é empedernido, as personagens periféricas, carentes de um narrador que perscrute sua interioridade, parecem ocas por dentro, a relação entre elas, é uma relação de pedras entre pedras. O leitor neste mundo desprovido do Deus narrador, ganha outro papel; é ele quem deve buscar os sentidos, construir a interioridade das personagens, costurar os laivos discursivos para obter alguma compreensão da obra. Como afirma Lukács (2009, p. 90) “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus [...]”. No romance moderno, o leitor ganha uma função muito similar ao homem solitário em um mundo sem Deus; ele é dono do seu próprio destino, precisa conscientizar-se que o antagonismo entre a vida e o mundo está fundado, e que nessa contradição absurda é que ele deve se posicionar, inquirindo o sentido insistentemente para que caminhe rumo a sua interioridade, discirna o lugar do outro em relação a si e compreenda que o mundo é a sua casa. O leitor faz o mesmo movimento, no entanto, a narrativa é mundo que ele deve inquerir e mergulhar no absurdo de sua estrutura em busca de sentido.

Portanto, o mundo romanesco de Mersault nos ensina que a morte de Deus abalou o seu mundo, porém a vida, ainda que sem um *ser* que a explique completamente, pode ter sentido, não precisamos desesperar diante do absurdo e da incompletude da vida. As questões que esse herói deixa levantadas dentro de seu mundo de papel abandonado, são pertinentes ao nosso mundo real abandonado; uma delas é: qual o sentido da vida em um mundo em que todos estão condenados à morte e, que após ela, se desintegrarão no nada? Essa personagem de Camus dá apenas uma das repostas: é preciso revoltar-se contra o absurdo e exigir o sentido em um mundo sem sentido. Este herói só pôde dar apenas essa resposta, pois o carrasco já puxa a corda que suspende a guilhotina que o espera. Em *O estrangeiro* não sabemos as implicações

dessa revolta em relação ao amor, à paixão, à amizade, à família, ao altruísmo, à felicidade, aos prazeres ...etc. Outras respostas mais encarnadas de resultados dessa revolta no cotidiano humano, são dadas em posteriores obras de Albert Camus, basta apenas fazermos as perguntas. Nossa pesquisa, contudo, também fica limitada pela lâmina afiada da guilhotina que está preste a calar Mersault, e assim como ele nos limitaremos a um ponto final.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Ed. Argos, 2009.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Teoria da narrativa**: posições do narrador. In: Jornal de psicanálise. Instituto de Psicanálise – SBPSP. Vol 31, nº 57, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. **À Sombra das maiorias silenciosas**/O fim e o surgimento das massas. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMUS, Albert. **O mito de sísifo**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watche. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O Estrangeiro**. Tradução: ValerieRumjanek. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Calígula seguido de O Equívoco**. Tradução: Raul de Carvalho. Lisboa: Ed. Livros Brasil – Lisboa (s/d).
- \_\_\_\_\_. **O Homem Revoltado**. Tradução: ValerieRumjanek. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Minas Gerais: UFMG, 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.
- HORKNEIMER, Max / ADORNO, Theodor. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.
- KIERKEGAARD, Soren. **O desespero humano**. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- LUKÁCS, Georg – **A teoria do romance**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução: Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Ed. Manole, 2005.

LIOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Tradução: Cordelia Magalhães. São Paulo: Ed. Arx, 2004.

MORETTI, Franco. **O romance é concebível sem o mundo moderno?** In: A cultura do romance: Claudio Magris. (org.):Tradução Denise Bottmann. – São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NIETZSCHE, Frederico. **Assim falava Zaratustra**. Tradução: José Mendes de Souza. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/zara.html> , 2002. Acesso em: 26 de abril de 2014.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHAEFFER, Francis. **A morte da razão**. Tradução: Aliança Bíblica Universitária (ABU). São Paulo, 1974.

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