

## A EXPERIÊNCIA DE ESTRANHAMENTO E A CONTRADIÇÃO DO ABSURDO NO ROMANCE *O ESTRANGEIRO* DE ALBERT CAMUS<sup>1</sup>

### THE EXPERIENCE OF STRANGENESS AND THE CONTRADICTION OF THE ABSURD IN THE ALBERT CAMUS'S NOVEL *THE STRANGER*

Sandro Mira Toledo<sup>2</sup>

#### RESUMO

Este artigo é uma análise estética de como a perspectiva do filósofo-artista Albert Camus sobre o absurdo é desenvolvida em seu romance *O estrangeiro*. Examinamos aqui como determinadas teses filosóficas do autor franco-argelino sobre o tema se desdobram numa composição artística, como elas se articulam na estrutura de uma prosa romanesca. Estabeleço como os fundamentos de minha análise a experiência de estranhamento presente no sentimento do absurdo e a formulação contraditória presente na expressão do absurdo em *O estrangeiro*. Para isso, escrevo este artigo articulando um contraponto entre a conhecida crítica de Sartre *Explicação de O estrangeiro* e os comentários de autores mais recentes como Mario Vargas Llosa, Angela Binda e Manuel da Costa Pinto.

**Palavras-chave:** Camus. Romance. Absurdo. Estranhamento. Estrangeiro.

#### ABSTRACT

This article is an aesthetic analysis of how the philosopher-artist Albert Camus's perspective on the absurd is developed in his novel *The Stranger*. I examine here how certain philosophical theses of the Franco-Algerian author on the subject unfold in an artistic composition, how they are articulated in the structure of a novelist prose. I establish as the foundations of my analysis the experience of strangeness present in the feeling of the absurd and the contradictory formulation present in the expression of the absurd in *The Stranger*. For that, I write this article articulating a counterpoint between Sartre's well-known criticism *Explanation of The Stranger* and the comments of more recent authors such as Mario Vargas Llosa, Angela Binda and Manuel da Costa Pinto.

**Keywords:** Camus. Romance. Absurd. estrangement. Foreign.

<sup>1</sup> Este artigo é uma adaptação de um dos capítulos de minha dissertação de mestrado em filosofia, cujo nome é *A criação absurda de Albert Camus; uma análise estética de O estrangeiro e Calígula*, e que foi defendida no dia 1º de março de 2021 pela Universidade Federal Fluminense (UFF-RJ).

<sup>2</sup> Mestre em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e licenciando em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9319-6668>

## INTRODUÇÃO

Perguntou então a si própria se me amava, mas eu nada podia saber sobre isso. Depois de outro instante de silêncio murmurou que eu era uma pessoa estranha, que me amava certamente por isso mesmo, mas que talvez um dia, pelos mesmos motivos, eu a decepcionaria (CAMUS, 2015, p. 46).

Meursault é um personagem peculiarmente estranho; e certamente esse estrangeiro [*étranger*] de Albert Camus é capaz de despertar um estranhamento ainda mais intrigante do que uma primeira leitura distraída poderia proporcionar. O herói camusiano é radical e ambíguo, coerentemente incoerente, e, por isso, talvez ainda mais absurdo do que os “santos da absurdidade”<sup>3</sup> reverenciados pelo próprio autor no ensaio filosófico *O mito de Sísifo*. A formulação contraditória do absurdo existencial do ser humano se apresenta no romance *O estrangeiro* através sobretudo das minuciosas ambiguidades de seu protagonista – um personagem que é concomitantemente inocente e assassino, sincero e indiferente, vítima e condenado. É preciso, portanto, estar atento a essas perfeitas inconsistências com que Meursault se move por sua narrativa para se compreender em que dimensão se dá a sua absurdidade e, por conseguinte, entender o que é propriamente a condição de estrangeiro desse personagem-narrador; tal como bem sublinha a comentadora Angela Binda:

Essa relação entre os extremos, o constante sim e não, avesso e direito, é refletida em Meursault. O personagem central de *L'étranger* [*O estrangeiro*] se apegava aos ensinamentos de sua mãe, mas não exterioriza sentimentos por ela. Ama a natureza e se sente feliz em união com ela, mas justifica o assassinato que comete dizendo que matou por causa do sol. Tem como virtude primeira o amor à sua terra e a fidelidade a si próprio, mas vive frente a um mundo móvel, incoerente, que prioriza muitas vezes a manipulação das pessoas, a mentira e as emoções mesmo que falsas. Tudo se resume em uma contradição (BINDA, 2013, p. 19).

A trama do romance estreado de Camus se desenrola no andamento dos atos do seu herói, pois o enredo é mais do que narrado pelo protagonista, o enredo se comporta como ele, é precisamente contraditório como Meursault. No prefácio da edição em português da obra, o jornalista e crítico literário Manuel Pinto comenta, por

---

<sup>3</sup>“Santos da absurdidade” é uma expressão empregada por Jean-Paul Sartre, em sua crítica literária *Explicação de ‘O estrangeiro’*, para se referir às figuras do absurdo descritas e aclamadas por Camus em *O mito de Sísifo*, tais como: Dom Juan, o Ator, o Conquistador e o Criador.

exemplo, que a trajetória do protagonista oscila de tal modo entre a inverossimilhança e a verossimilhança que nos permite vê-lo como “uma entidade mítica nas vestes do homem comum” (CAMUS, 2015, p. 8).

Em suma, a história d’ *O estrangeiro* é minuciosamente formada sobre fundamentos antinômicos, porque, além de tudo aquilo que se apresenta na obra se fazer necessário e nada parecer ser em vão, todos os elementos que a compõem podem – ou devem – ser lidos a partir de duas vozes que se contradizem. O próprio modo como Meursault se relaciona com o mundo é conflitante, pois se por um lado o personagem-narrador exprime recorrentemente o gozo com uma vida em plena comunhão com a natureza, com o mundo físico, por outro, ele manifesta a sua repulsa ao jogo das representações sociais, às regras do mundo simbólico. Enfim, essa ambiguidade do romance pode ser constatada até mesmo em sua estrutura geral rigorosamente bipartida, onde as partes possuem tamanhos equivalentes<sup>4</sup> e onde o clímax da narrativa se encontra justamente no ponto de cisão – como uma espécie de reviravolta que promove uma harmonia fundamental entre as duas faces contrastantes desse enredo absurdo.

## A PRESENTIFICAÇÃO DA MORTE

As metades do romance *O estrangeiro* têm as suas fronteiras demarcadas por relações com a morte, como se as partes dessa composição absurda estivessem envoltas numa mortalha. Tais situações lúgubres se dão (A) no início de todo o enredo, com a notícia da morte da mãe de Meursault e o conseqüente processo de seu enterro; (B) também na transição da primeira para a segunda parte, com o assassinato do homem árabe na praia; e (C) no fim de toda a trama, com a espera de Meursault pela própria execução na guilhotina:

(A) Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: “Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames.” Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem (CAMUS, 2015, p. 13).

---

<sup>4</sup> Na edição francesa da Gallimard, as duas partes do romance têm quase o mesmo tamanho: a primeira com 85 páginas e a segunda com 88; e, na edição em português da Bestbolso, essas partes têm exatamente a mesma extensão, ambas com 48 páginas. Note que, independentemente das particularidades que uma edição possa apresentar, o corpo textual das duas partes do romance tem sempre pesos equivalentes.

(B) Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça (CAMUS, 2015, p. 60).

(C) 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, 2015, p. 110).

É interessante observar como a presentificação da morte nesses momentos do romance camusiano desenha a circularidade da vida, não nos deixando esquecer do nosso destino comum. A recorrência desse acontecimento fatídico reafirma de modo contundente a inevitabilidade da morte – o que, por sua vez, se mostra justificável nesse romance, tendo em vista que o estado de consciência desse inescapável aniquilamento de si é precisamente o sustentáculo do absurdo da existência humana.

O comentador Joseph McBride, por exemplo, argumenta que o ser humano tem, para Camus, um desejo natural por um Deus inexistente e, por isso, a ausência de sentido colocada pelo autor de *O estrangeiro* não é uma completa falta de significado, mas de um tipo de significado que teria se Deus existisse e a imortalidade com ele fosse possível – um tipo de sentido reivindicado, por exemplo, pelo juiz de instrução do romance camusiano:

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.  
– O senhor quer – exclamou – que a minha vida não tenha sentido? (CAMUS, 2015, p. 68).

A morte humana seria, desse modo, a aniquilação de uma criatura nostálgica que deseja a imortalidade com Deus, e, por isso, ela seria o verdadeiro ponto focal do absurdo para a filosofia camusiana. Portanto, para McBride, “o fato de que o homem deve morrer e, ao morrer, deixa de existir completamente é o fato que torna toda a sua vida sem sentido” (1992, p. 6), ou seja, a existência humana manifesta-se como essencialmente absurda e trágica quando o ser humano se conscientiza do fato de que a sua morte, a sua completa aniquilação, é um destino inevitável e sem propósito.

De todo modo, podemos inferir que a ideia de morrer é tanto aquilo que desperta o sentimento do absurdo, como aquilo que o sustenta. Entretanto, a morte enquanto fato é também aquilo que encerra o absurdo, pois se não há mais vida, não

há mais consciência, e se não há mais consciência, não há mais conflito. Dito isso, como a morte é o grande ponto focal do absurdo, a construção de um enredo cercado por relações com a morte se torna um aspecto estrutural fundamental para um romance absurdo como *O estrangeiro*; ou ainda como bem aponta Manuel Pinto:

[...] o livro tem um enorme rigor estilístico, uma atenção obsessiva para que nada escape ao movimento de escrita que conduz a soma arregimentada de acasos a seu destino final – como se uma fatalidade mítica governasse as peripécias de Meursault (PINTO, 2015, p. 5-6).

Dessa forma, é como se um funesto tridente fincasse a contradição da existência humana como o fio condutor da trama e permitisse que nós leitores sentíssemos continuamente o mal-estar da experiência da absurdidade. “O estrangeiro não é, enfim, a ilustração ficcional de uma filosofia, mas formula uma sensibilidade, um sentimento de absurdo [...]” (PINTO, 2015, p. 9). Em suma, diferentemente do que faz no ensaio *O mito de Sísifo*, Camus não se propõe a explicar nenhuma tese sobre o absurdo no seu romance *O estrangeiro* e sim a promover uma experimentação dessa condição.

## CLARIVIDÊNCIA SOLAR

Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz (CAMUS, 2015, p. 60).

O sol é um elemento decisivo na estrutura composicional d’ *O estrangeiro*, pois além de ser uma presença constante na obra, impregnando todo o texto, o astro é apresentado como o grande responsável pela reviravolta da trama, aquilo que motiva Meursault a assassinar o homem árabe na praia e ser, por isso, sentenciado (judicialmente) à morte. Tal presença do sol por todo romance e essa sua posição privilegiada de condutor do enredo materializam a relevância simbólica do sol no desdobramento do absurdo na obra. Desdobramento este que se dá através de

múltiplas significações, mas preponderantemente através de uma representação da clarividência do ser humano, ou seja, da tomada de consciência da própria condição – circunstância, por sua vez, imprescindível para o alcance da noção do absurdo.

Em seu ensaio filosófico *O mito de Sísifo* – escrito no mesmo ano do romance *O estrangeiro* (1942) – Albert Camus apresenta o absurdo como aquilo que se manifesta tanto na própria condição de existência humana, por sua carência de sentido, como na consciência lúcida dessa condição. A vida humana, entretanto, só se constitui como absurda porque o ser humano necessariamente toma consciência dessa sua ausência de significado, isto é, a presença de um estado consciente é imperativa para a ocorrência da absurdidade existencial.

A absurdidade da existência é, segundo Camus, experimentada quando o ser humano se conscientiza da condição vulnerável e efêmera da própria vida, ou seja, nós sentimos um mal-estar ao nos tornarmos cientes da força implacável e intransigente do tempo e da inevitabilidade da nossa própria morte. Um sentimento que é frequentemente patente, por exemplo, quando se presencia a morte de uma pessoa ou quando se assiste a um enterro. Ou ainda nas palavras do próprio filósofo:

Um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade (CAMUS, 2014, p. 20).

Nessa experiência do absurdo, o indivíduo percebe, concomitantemente, a alteridade e a hostilidade do mundo, vendo um abismo irromper entre ele e a natureza. Dito de outro modo, a consciência do ser humano, quando privada de ilusões, faz com que ele confronte o mundo, incitando em si mesmo o sentimento do absurdo e revelando a sua condição de exilado. Esse indivíduo não se sente, portanto, parte da sociedade, ele sente-se um estrangeiro dentro de um mundo hostil. É nesse momento de assombro que as pessoas, além de se darem conta do seu isolamento, constatarem a vulnerabilidade e fugacidade da própria vida. O ser humano percebe aí que lhe falta algo, que a sua existência tem que ser incessantemente construída e cuidada, e que, apesar de todo esse esforço, ela em breve se esvairá definitiva e inutilmente, pois não há mais um grande propósito transcendental para tudo isso. O absurdo, entretanto,

emerge necessariamente de uma contradição de forças, e a absurdidade da existência humana não poderia ser diferente. Para a filosofia camusiana, o absurdo da vida humana só se manifesta por completo devido à coexistência conflitante da incompreensibilidade do mundo e do desejo humano por compreensão. É o impasse entre a ininteligibilidade da natureza e a exigência humana por clareza que provoca o divórcio entre o homem e a sua vida, uma separação que transborda numa implacável perturbação.

No caso do romance *O estrangeiro*, além de o sol ser em si um motivo marcadamente banal e absurdo para um assassinato, a sua atuação no constante e progressivo incômodo do personagem-narrador pode ser comparada à perturbação inerente a um estado de despertar da consciência. Meursault, já no enterro de sua mãe por exemplo, manifesta frequentes amolações com o calor e a luz – como se fossem sinais dessa tomada de consciência –, as quais atingem o seu ápice no momento em que ele, o protagonista, assassina o homem árabe na praia de Argel:

(1) Hoje, o **sol**<sup>5</sup> transbordante, que fazia estremecer a paisagem, tornava-a deprimente e desumana (CAMUS, 2015, p. 22).

(2) Parecia-me que o cortejo ia um pouco mais depressa. À minha volta era sempre a mesma paisagem luminosa, plena de **sol**. O **brilho** do céu era insuportável (CAMUS, 2015, p. 23).

(3) Na rua, por causa do meu cansaço e também porque não tínhamos aberto as persianas, o dia, já cheio de **sol**, atingiu-me como uma bofetada (CAMUS, 2015, p. 51).

(4) O **sol** caía quase a pino sobre a areia e o seu **brilho** no mar era insustentável (CAMUS, 2015, p. 55).

(5) Andamos muito tempo pela praia. O **sol** estava agora esmagador (CAMUS, 2015, p. 57).

(6) [...] enquanto subia a escada fiquei no primeiro degrau, a cabeça latejando por causa do **sol**, desanimado diante do esforço que era preciso fazer para subir as escadas de madeira e voltar a enfrentar as mulheres. Mas o **calor** era tanto que me era igualmente penoso ficar assim imóvel, sob a chuva ofuscante que caía do céu (CAMUS, 2015, p. 58).

(7) O **queimar** do **sol** ganhava-me as faces e senti gotas de suor se acumularem nas minhas sobrancelhas. Era o mesmo **sol** do dia em que enterrara mamãe e, como então, doía-me sobretudo a testa, e todas as suas veias batiam juntas debaixo da pele (CAMUS, 2015, p. 59-60).

---

<sup>5</sup> Grifos meus.

É importante ressaltar que embora o incômodo com a claridade e o calor em excesso seja a princípio um fato bastante comum entre as pessoas, isso num personagem como Meursault, que se mostra inabalável e até mesmo apático perante tanta coisa à sua volta, é muito significativo – ainda mais diante da tamanha recorrência com que esse incômodo é apresentado ao longo da obra. Por outro lado, é interessante observar como, nesses instantes de violência solar, o discurso do personagem-narrador, em contraste com uma narrativa em geral crua e econômica, adquire um tom poético.

O personagem-narrador do romance, que até então vivia de modo irrefletido a sua rotina, demonstrando certa incompreensão e uma indiferença em relação aos ritos sociais, começa a adquirir uma consciência mais lúcida de sua vida após ser vítima de acintosos golpes do sol e ser levado por isso a matar uma pessoa – como ele mesmo afirma posteriormente no tribunal:

Levantei-me, e 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 causa do sol (CAMUS, 2015, p. 94-95).

É, portanto, a partir desse momento fúnebre, ainda que embrionariamente, que o protagonista começa a se dar conta do quanto era feliz quando não refletia sobre sua vida e do quão desgraçado é o seu destino quando sua consciência dele torna-se mais nítida. É como se o sol figurasse o esclarecimento sobre a realidade trágica da humanidade, visto que é após esse acontecimento fatídico que Meursault começa a perceber efetivamente a sua condição – que também é a nossa – de condenado à morte.

Entretanto, a conflituosa relação entre o frio protagonista d' *O estrangeiro* e o sol escaldante da Argélia, além de metaforizar a clarividência humana, se desdobra noutro importante aspecto do absurdo. De acordo com Angela Binda (2013), essa relação entre Meursault e o astro, na qual o personagem-narrador tanto exprime uma atração pela beleza do sol como uma repulsa por seu brilho e calor excessivos, é uma representação da ambiguidade da relação entre o homem absurdo e o mundo.

A ligação entre o sol e Meursault se dá, por um lado, numa dimensão de simplicidade e leveza. O personagem-narrador d' *O estrangeiro* exprime um



deslumbramento inocente quando está em contato com o sol e o mar. O sol e a água são fontes de regozijo para Meursault, a beleza de um mar ensolarado é motivo de alegria para o protagonista. Ele que em geral narra o seu dia a dia num tom seco e distante, quando descreve esses momentos de comunhão com o mundo físico, dá à sua narrativa mais leveza e um ritmo mais apaixonado. É essa ligação harmônica que presentifica na obra a felicidade da vida humana quando em conexão com a natureza:

(1) Quando saí, o sol tinha nascido completamente. Por cima das colinas que separam Marengo do mar, o céu estava cheio de manchas vermelhas. E o vento, que passava por cima delas, trazia um cheiro de sal. Era um belo dia que se anunciava (CAMUS, 2015, p. 20).

(2) Na água encontrei Marie Cardona, uma antiga datilógrafa do escritório que eu desejara na época. [...] O tempo estava bom e, de brincadeira, deixei cair a cabeça para trás e encostei-a na sua barriga. Não reclamou, e eu fiquei assim. Tinha o céu inteiro nos olhos, e ele estava azul e dourado. Debaixo da nuca sentia o corpo de Marie palpitar suavemente. Ficamos muito tempo na boia, meio adormecidos (CAMUS, 2015, p. 25).

(3) Saí um pouco tarde, ao meio-dia e meia, com Emmanuel, que trabalha na expedição. O escritório dá para o mar, e perdemos alguns instantes olhando os cargueiros, no porto ardente de sol (CAMUS, 2015, p. 31).

Não obstante, na outra ponta dessa ambivalente relação, o protagonista demonstra, como já vimos, um recorrente cansaço com a luminosidade e o calor do sol durante o enterro de sua mãe e sobretudo nos momentos na praia que antecedem o assassinato. Essa insistente lassidão que cerca sua rotina é, por sua vez, um sinal da experimentação do absurdo pelo personagem, um indicativo do movimento da consciência de Meursault – movimento este que permanecerá até o fim do romance, quando alcançará o despertar definitivo em sua revolta:

A lassidão está no final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência. Ela o desperta e provoca sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo (CAMUS, 2014, p. 27).

As manifestações violentas do sol contra Meursault são a materialização no romance da hostilidade do mundo com o ser humano; eis aí o impacto que nós sofremos quando começamos a tomar consciência da alteridade do mundo e a nos dar conta da insignificância da nossa vida maquinal, tão precária e inútil. É através dessa hostilidade que a natureza revela ao ser humano a sua condição trágica, e é

através dessa perturbação que o sol deslinda a absurdidade da existência para o personagem-narrador do romance *O estrangeiro*.

## **A DENSIDADE ROMANESCA DO HERÓI ABSURDO CAMUSIANO**

No texto *A personagem do romance*, o crítico literário Antonio Candido ressalta que um romance, tal como qualquer obra de ficção, é uma recriação humana da realidade efetiva e, por conseguinte, os limites dessa criação são determinados pelos limites de seu criador. O crítico, com efeito, pontua que o trabalho de criação de um autor nasce a partir de sua visão fragmentada da realidade, onde “a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais” (1972, p. 74). No processo de criação, por sua vez, esse conhecimento da realidade efetiva, que no princípio é fragmentado e inconsistente, é transformado pelo escritor numa realidade ficcional coesa e coerente, produzindo assim, para o leitor, um conhecimento mais satisfatório sobre o mundo:

Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. [...] o romancista, como o artista em geral, [...] nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas (CANDIDO, 1972, p. 64).

Candido observa, dessa maneira, que uma narrativa romanesca só é bem realizada quando as ideias do autor, o enredo e a personagem da obra existem nela intimamente entrelaçados, ainda que este último tenha se mostrado o elemento mais atuante nos romances dos séculos XVIII, XIX e início do XX. O crítico ressalta que uma personagem só adquire consistência se estiver dentro de um contexto, e que, por isso, a força de um romance reside preponderantemente em sua construção estrutural, isto é, na concatenação desses elementos. Candido pondera ainda que a verdade da personagem, embora esteja subordinada à sua relação com sua origem na vida real, depende também, e sobretudo, da função que exerce na estrutura da obra. Sendo assim, como a natureza da personagem e do enredo são concebidas a partir das intenções do autor, a proximidade entre o romance e a vida real é altamente

dependente do modo como o romancista organiza os elementos de sua obra, ou seja, a verossimilhança de um romance está necessariamente submetida à coerência interna estabelecida pela economia do romance.

No caso do romance *O estrangeiro*, as ideias do autor, o enredo e o protagonista estão imbricados de tal maneira que é impossível dissociá-los. A sua trama tem, tal qual seu personagem-narrador, um estilo cru e direto, mas concomitantemente insólito e intrigante. Esse romance camusiano, como bem aponta Jean-Paul Sartre em sua crítica *Explicação de O estrangeiro*, é uma densa elaboração da experiência do absurdo, constituída, por sua vez, a partir de uma narrativa simples sobre o estranhamento mútuo entre personagem e sociedade (incluindo o leitor):

Não há dúvida de que o caráter, uma vez esboçado, arrematou-se por si só: o personagem por certo adquiriu um peso próprio. A verdade é que sua absurdidade não nos parece conquistada, mas dada: ela é assim, eis tudo. [...] Ele [Meursault] está aí, ele existe, e não podemos nem compreendê-lo nem julgá-lo totalmente; enfim, ele vive, e é tão-somente sua densidade romanesca que pode justificá-lo a nossos olhos (SARTRE, 2006, p 124).

O protagonista Meursault, cujos hábitos por um lado atribuem-lhe uma aparência de homem comum, mostra-se também, através de seu comportamento exageradamente indiferente à sociedade, como um arquétipo de homem absurdo que desperta nas pessoas, inclusive em nós leitores, um perturbador sentimento do absurdo. A composição estrutural do romance promove, com efeito, uma relação ambígua entre protagonista e leitor, pois se, por um lado, há uma estranheza que nos afasta dele, por outro, há uma certa comoção que nos aproxima, que de alguma maneira provoca, em nós leitores, uma “adesão afetiva” e nos faz aceitar a verdade dessa personagem (CANDIDO, 1972, p. 54).

*O estrangeiro*, como toda obra de ficção, é uma reinvenção coesa da realidade efetiva construída a partir de uma visão fragmentada de seu autor sobre ela. No entanto, esse romance camusiano vai além: mais do que um universo ficcional coeso constituído a partir da vivência fragmentária de Camus, a obra apresenta de maneira precisamente coerente a própria incoerência da vida humana ao reinventar a experiência da arbitrariedade deste nosso mundo sem autor. Distintamente do convencional, *O estrangeiro* proporciona, de modo conciso e rigoroso, a experimentação da verdade última da existência humana através da verdade de um

indivíduo fictício. Essa experiência, por sua vez, só tem consistência e sustentação ao longo da trama porque o protagonista apresenta uma nebulosa dubiedade constituída sob medida, ora nos atraindo ora nos repelindo. Meursault é construído de maneira minuciosamente ambígua, sendo um personagem concebido exatamente na fronteira entre o compreensível e o incompreensível, no limite entre o verossímil e o inverossímil; estabelecendo assim, ao longo de todo o romance, a tensão inerente à formulação contraditória do absurdo e necessária para sua experimentação.

### **UMA NARRATIVA TRANSPARENTE E DUPLAMENTE INDIFERENTE**

Seu caráter essencial, seu absoluto despojamento de estilo, que carece de adornos e de complacências, contribuem decisivamente para a verossimilhança dessa história inverossímil. Nela, os traços da escritura e do personagem se confundem: Meursault é, também, transparente, direto e elementar (LLOSA, 2004, p. 203).

A prosa de *O estrangeiro* reflete o caráter taciturno e indiferente de seu personagem-narrador. Meursault não entende e nem se importa com os valores e as convenções da sociedade; há nele um radical desinteresse pelos significados que atravessam e interligam os acontecimentos de sua vida, ele simplesmente vive sua rotina como uma mera sucessão de eventos. Não lhe afetam as relações simbólicas que se estabelecem à sua volta; apenas as experiências sensoriais lhe atraem. Desse modo, o protagonista do romance só deseja a verdade; ele se recusa a participar de qualquer jogo de representações da sociedade, já que somente as experiências “verdadeiras” lhe convêm. É por isso que Meursault é um sujeito extremamente franco e despreocupado, que não premedita suas palavras, mas que também se atém a dizer somente o que julga necessário; é tendo isso em vista que a narrativa da obra é tanto impessoal como econômica.

Aliado a isso, podemos observar, em consonância com o escritor Mario Vargas Llosa, que a narrativa do romance transcorre como se estivesse sendo falada e não escrita, como numa confissão oral, mas concomitantemente de forma distanciada, como num relatório de viagem:

“Quando [Marie] riu, voltei a sentir desejo por ela. Instantes depois perguntou-me se eu a amava. Respondi-lhe que isto não queria dizer nada, mas que me parecia que não. Ficou com o ar triste” (CAMUS, 2015, p. 40).

É interessante notar que a honestidade indiferente de Meursault transborda em frases cruas e curtas; por um lado, dando ao seu discurso um tom de frieza e, por outro, ressaltando o tédio de sua rotina. O personagem-narrador d' *O estrangeiro* não demonstra, aparentemente, nenhuma conexão sentimental com os outros, pois só lhe interessam as sensações que a fisicalidade do mundo pode lhe proporcionar no seu cotidiano, ou nas palavras de Vargas Llosa, parece que Meursault “se comunica melhor com as coisas do que com os seres humanos” (LLOSA, 2004, p. 204).

O mundo do protagonista é, em certa medida, desumanizado, pois não há espaço em sua vida para algo que é essencialmente humano: a significação. Não há em Meursault uma preocupação em dar um sentido às coisas e em estabelecer um nexos entre os eventos de seu dia a dia, ele simplesmente segue o fluxo de sua existência, sendo simplesmente guiado por seus desejos. Por desprezar desse modo os significados, inclusive o da própria vida, torna-se inconcebível para o protagonista uma escala de valores que determine um processo de escolha, ou seja, não cabe para Meursault uma valoração das experiências do seu cotidiano, já que todas elas são pra ele também indiferentes entre si. E como, portanto, todos os modos de vida são para ele equivalentes, não cabe em sua conduta, como o próprio afirma, nenhuma ambição por mudanças:

[O patrão] perguntou-me, depois, se eu não estava interessado em mudança de vida. Respondi que nunca se muda de vida; que, em todo caso, todas se equivaliam, e que a minha aqui não me desagradava em absoluto (CAMUS, 2015, p. 45-46).

Não obstante, como não há um processo de valoração, a dimensão qualitativa das experiências é substituída por uma quantitativa. Com isso, convém ao protagonista do romance viver, de modo indistinto, toda e qualquer experiência; ainda que, na primeira metade da obra, isso não se dê de modo devidamente consciente. Em contrapartida, a equidade entre os eventos da vida de Meursault também afirma justamente o caráter enfadonho de sua rotina mecânica – tal qual uma melodia

monótona e óbvia –, servindo inclusive para marcar o seu contraste com o trágico evento na praia de Argel.

A ausência de significações e a conseqüente equivalência das experiências, por outro lado, não abrem espaço para nostalgias e expectativas na conduta de Meursault, já que a vida para esse homem absurdo se dá sempre no instante presente. Podemos notar, em consonância com a *Explicação de 'O estrangeiro'* de Sartre, que essa postura do personagem-narrador do romance se manifesta num discurso repleto de frases curtas e entrecortadas, não havendo quase nenhum conectivo que as relacione: “Entre cada frase e a seguinte o mundo se aniquila e renasce: a fala, tão logo vem à tona, é uma criação *ex nihilo* [do nada]; uma frase de *O estrangeiro* é uma ilha” (SARTRE, 2006, p. 129). Em outras palavras, cada sentença guarda dentro de si uma certa independência, uma experiência toda própria; cada frase ali se manifesta como um presente.

A narrativa indiferente do romance camusiano, como bem sublinha Sartre em sua crítica, estabelece uma espécie de divisória de vidro entre o leitor e os personagens da trama. Não obstante, essa vidraça narrativa, embora revele para o leitor de forma transparente as imagens, mostra-se sempre opaca para as significações que as interligam. O personagem-narrador permite, desse modo, que nós leitores vejamos o desenrolar dos acontecimentos, mas sem enxergar qualquer sentido que os conecte. Esse efeito de deslocamento que a estrutura narrativa provoca em nós é justamente uma manifestação do sentimento do absurdo. Ao longo da obra, nós leitores experimentamos o mesmo distanciamento que Meursault institui entre ele e os valores sociais que o cercam, nos tomando como integrantes dessa sociedade hostil e intentando, com isso, exilar-se também de nós.

É importante salientar, todavia, que essa indiferença do protagonista se manifesta de modo radicalmente ambivalente no romance. Por um lado, essa impassibilidade confere a Meursault uma admirável autenticidade e uma invejável liberdade, assim como assegura a tenacidade de sua sinceridade e honestidade. E é, pois, justamente a livre franqueza do personagem-narrador que expõe, por exemplo, as hipocrisias e farsas de uma sociedade que, mediante seus valores cristãos, julga e hostiliza um indivíduo mais por sua descrença em Deus e por sua “insensibilidade” perante o enterro da mãe do que pelo assassinato que cometeu:

Bruscamente, [o juiz de instrução] levantou-se, dirigiu-se com grandes passadas para a extremidade da mesa e abriu a gaveta de um arquivo. Tirou um crucifixo de prata que brandiu na minha direção. E com uma voz completamente alterada, quase trêmula, gritou:

– Será que conhece este aqui? (CAMUS, 2015, p. 68).

[O promotor] resumiu os fatos a partir da morte de mamãe. Relembrou minha insensibilidade, o meu desconhecimento da idade dela, o meu banho de mar do dia seguinte, com uma mulher, o cinema, Fernandel, e por fim a volta com Marie. Levei tempo para compreender nesse momento porque ele dizia “sua amante”, e para mim ela era Marie (CAMUS, 2015, p. 92).

[Advogado]:

– Afinal, ele é acusado de ter enterrado a mãe ou de matar um homem? (CAMUS, 2015, p. 90).

A indiferença de Meursault, por outro lado, imprime-lhe uma crueldade assombrosa na medida em que o personagem não se importa com a vida do homem que ele mata na praia e tampouco com o espancamento que a amante do vizinho Raymond sofre. O protagonista d’ *O estrangeiro* banaliza e nega a vida (do outro) quando assassina uma pessoa por causa do sol, como já foi mostrado, e quando menospreza a violência alheia por não gostar de guardas:<sup>6</sup>

Uns ruídos surdos e a mulher berrou, mas de maneira tão horrível que o corredor se encheu logo de gente. Marie e eu também saímos. A mulher continuava a gritar e Raymond não parava de bater. Marie disse-me que era terrível, e eu nada respondi. Pediu-me que fosse chamar um guarda, mas respondi-lhe que não gostava de guardas (CAMUS, 2015, p. 40).

Saímos e Raymond ofereceu-me um trago. Depois, quis jogar uma partida de bilhar, e perdi por pouco. A seguir, queria ir ao bordel, mas eu disse que não, porque não gosto disso. Então voltamos lentamente, e ele me dizia o quanto se sentia contente por ter conseguido castigar a amante. Achei-o muito simpático comigo e pensei que aquele era um momento agradável (CAMUS, 2015, p. 42).

É indispensável, portanto, que seja reiterada aqui essa dimensão ambígua da indiferença do personagem-narrador e sua narrativa, para que se evite, com isso, a cristalização de uma leitura quase que estritamente “positiva” do romance<sup>7</sup> – como bem observa Vargas Llosa em seu ensaio *O estrangeiro deve morrer*:

---

<sup>6</sup> Motivos esses que podem inclusive ser considerados marcadamente absurdos, mas não exatamente inverossímeis, mesmo nos dias atuais.

<sup>7</sup> Essa abordagem mais positiva mostra-se ainda recorrente, como parece ser o caso, por exemplo, da comentadora Angela Binda.

Logo, porém, surgiu uma interpretação ‘positiva’ do romance: Meursault como protótipo do homem autêntico, livre das convenções, incapaz de enganar ou de se enganar, a quem a sociedade condena por sua inépcia para dizer mentiras ou para fingir o que não sente (LLOSA, 2004, p. 200).

Na verdade, podemos afirmar que é justamente essa complexa natureza contraditória do protagonista Meursault que torna o romance *O estrangeiro* uma potente expressão do absurdo.

## **A “ESTRANGEIRIDADE” RADICAL DE UM INOCENTE ASSASSINO**

Em *O estrangeiro*, o fato de todas as experiências se equivalerem para Meursault faz com que todos os valores desmoronem para ele. Não há para o protagonista valores imanentes que expliquem e qualifiquem os acontecimentos de sua vida e suas atitudes, pois tudo é uma casual sucessão de presentes, não havendo nada, portanto, pra justificar e pra ser justificado ali. Diante disso, tudo é permitido para Meursault – eis aí a sua temível inocência. Visto que não há incutida nele uma moral definida que possa legitimar ou anular os seus atos, ele age ignorantemente sem entender direito as regras e convenções sociais:

Nesse ponto o promotor enxugou o rosto brilhante de suor. Disse, por fim, que o seu dever era doloroso, mas que o cumpriria com firmeza. 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 (CAMUS, 2015, p. 94).

Eu ouvia e entendia que me consideravam inteligente. Mas não compreendia bem por qual motivo as qualidades de um homem comum podiam tornar-se acusações esmagadoras contra um culpado (CAMUS, 2015, p. 92).

É justamente essa incompatibilidade entre o seu comportamento e os valores sociais que o exila da sociedade, que manifesta essa condição de “estrangeiridade”. Há ali um estranhamento mútuo: tanto por parte da comunidade, que toma Meursault como um intruso e transgressor de suas normas e ritos, quanto por Meursault, que não reconhece esses valores e regras sociais como sendo seus. Meursault é, com efeito, um estrangeiro radical, um estranho em qualquer canto, pois não há raízes que o liguem a lugar algum – o que tampouco poderia ser diferente para aquele tribunal:



Todos me olhavam: compreendi que eram jurados. Mas não sou capaz de dizer o que os distinguia uns dos outros. Tive apenas uma impressão: eu estava diante do banco de um bonde e todos estes passageiros anônimos espiavam o recém-chegado para lhe observar o ridículo.

[...]

Notei nesse instante que todo mundo se encontrava, se interpelava e conversava como num clube em que se fica feliz por estar com pessoas do mesmo ambiente. Foi assim que interpretei a estranha impressão de estar sobrando, um pouco como um intruso (CAMUS, 2015, p. 80).

A ausência de sentido desses ritos e regras e a insistente hostilidade da sociedade, sobretudo no processo do julgamento, contribuem severamente para o mal-estar do personagem-narrador. O absurdo faz então mais uma vítima e essa constante experimentação da absurdidade se manifesta através de um estado de completo desterro; Meursault se sente um estrangeiro dentro de sua própria pátria, visto que é incompreendido e odiado por seus compatriotas:

– Ah, não, isso basta – exclamou ele [o promotor] com uma tal veemência e um tal olhar de triunfo na minha direção que, pela primeira vez há muitos anos, tive uma vontade tola de chorar, porque senti até que ponto era detestado por toda aquela gente (CAMUS, 2015, p. 84).

Meursault é fiel apenas aos seus impulsos e desejos. A sua vontade restringe-se a seguir livremente o fluxo de seus hábitos, por isso ele se aborrece com tudo aquilo que afeta a sua rotina. O personagem-narrador vive para desfrutar todas as sensações prazerosas que a natureza, o mundo físico, tem para lhe oferecer, ele não compreende e não se importa com as significações que a sociedade, o mundo simbólico, busca dar às coisas:

Expliquei-lhe, no entanto, que o meu temperamento era este – meus impulsos físicos perturbavam com frequência os meus sentimentos. No dia em que enterrara mamãe, estava muito cansado, e com sono. De forma que não me dei muito bem conta do que se passava (CAMUS, 2015, p. 64).

Não obstante, em consonância com Vargas Llosa, é necessário salientar que emerge daí um importante conflito entre a liberdade individual afirmada pelo protagonista e as concessões demandadas pela vida em sociedade. Uma contradição que, por sua vez, não pode ser desprezada, visto que a existência de consensos entre seus integrantes é necessária para a formação e sustentação de uma sociedade; ou seja, certos ritos comuns devem ser respeitados para que se tenha a mínima

convivência. Enfim, as representações sociais são fundamentais, não dá para se condenar a sociedade contemporânea por isso, ela não é mais teatral do que as outras:

O sentimento fingido é indispensável para assegurar a coexistência social. [...] Se os homens fossem, à maneira de Meursault, puro instinto, não somente desapareceria a instituição da família, mas da sociedade em geral, e os homens terminariam se matando da mesma maneira banal e absurda que Meursault mata o árabe na praia (LLOSA, 2004, p. 202).

É claro que não se pode também diminuir, por outro lado, a forma absurda, tanto ética quanto juridicamente, com que se conduz o julgamento de Meursault – conduta essa que, diga-se de passagem, continua sendo infelizmente bastante verossímil. Entretanto, a principal questão aqui talvez seja pensar como, para nós, deveriam ser esses jogos de representações sociais; quais deveriam ser; e como deveriam se dar as suas regras.

## **O TEMPO DA MÁQUINA HUMANA**

*O estrangeiro* de Camus também materializa em sua narrativa a mecanicidade e inutilidade da vida do ser humano contemporâneo. O personagem-narrador do romance, durante a primeira metade do livro, vive irrefletidamente uma insípida rotina até vê-la ser perturbada pelo fatídico acontecimento na praia de Argel. Com efeito, é na segunda metade da obra, durante o julgamento pelo assassinato, que Meursault se dá conta efetivamente, tal qual Sísifo, da queda de sua rocha. É, portanto, ao longo desse processo que ele adquire uma consciência plena de que é uma vítima do absurdo, do quão desgraçado é o seu destino, do quão efêmera e inútil é a sua existência. No entanto, é mais precisamente durante o seu encarceramento, tendo em vista a situação extremamente limitadora da cela, que a mecanicidade da sua vida fica ainda mais patente – análoga à do herói mítico grego:

Quando, um dia, o guarda me disse que eu estava lá há cinco meses, acreditei, mas não compreendi. Para mim era sempre o mesmo dia que se desenrolava na minha cela, e era sempre a mesma tarefa, que eu perseguia sem cessar (CAMUS, 2015, p. 77-78).

Entretanto, também semelhante a Sísifo, Meursault aprende a se habituar à sua condição de prisioneiro:

Nessa época pensei muitas vezes que se me obrigassem a viver dentro de um tronco seco de árvore, sem outra ocupação além de olhar a flor do céu acima da minha cabeça, eu teria me habituado aos poucos (CAMUS, 2015, p. 74-75).

E compreende também, com isso, que o ato de acostumar-se a um castigo era um modo de remediar o seu mal, pois, quando se habitua a uma pena, ela deixa, em alguma medida, de ser penosa:

Não entendia por que me privaram de algo que não fazia mal a ninguém. Mais tarde compreendi que isto também fazia parte do castigo. Mas, a esta altura, já me habituara a não fumar e isso deixara de ser um castigo pra mim (CAMUS, 2015, p. 76).

A mecanicidade da vida humana contemporânea também se presentifica n'O *estrangeiro*, ainda que por perspectivas distintas, através da atuação de dois personagens secundários – casos esses que até causam estranheza em Meursault e atizam, por isso, a sua curiosidade.

Uma dessas personagens tem uma passagem fugaz pela trama, quase tão rápida quanto seus gestos acelerados. É o caso de uma mulher anônima que surge no restaurante do Céleste durante o jantar de Meursault. A passagem dessa pessoa se dá como uma espécie de ritual mecanicamente preciso e cronometrado, como se todos os seus gestos obedecessem automaticamente a uma lógica superior que lhes exigisse exatidão e urgência, tal qual uma pessoa comum no mundo contemporâneo:

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. Tirou o casaco, sentou-se e consultou febrilmente o cardápio. Chamou Céleste e imediatamente fez todos os seus pedidos, com uma voz ao mesmo tempo precisa e acelerada. [...] Enquanto esperava o prato seguinte, tirou da bolsa um lápis azul e uma revista que dava os programas radiofônicos da semana. Com o maior cuidado assinalou uma a uma quase todas as transmissões. Como a revista tinha umas doze páginas, continuou meticulosamente este trabalho durante toda a refeição. Eu já havia acabado de comer e ela ainda assinalava com a mesma aplicação. 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, 2015, p. 47-48).

O outro caso é a controversa relação de apego e ódio entre o vizinho de Meursault, o velho Salamano, e o seu cão. Essa relação, por seu turno, parece justamente metaforizar a ligação contraditória que muitas vezes o ser humano estabelece com a sua própria vida – uma existência repetitiva, precária e efêmera:

Ao subir, esbarrei na escada escura com o velho Salamano, meu vizinho de andar. Estava com o seu cachorro. Há oito anos que são sempre vistos juntos. O *cocker 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. Tem crostas avermelhadas no rosto e o cabelo amarelo e ralo. Quanto ao cão, esse assimilou do dono uma espécie de aspecto encurvado, o focinho para a frente e o pescoço esticado. Parecem ser da mesma raça e, no entanto, detestam-se. Duas vezes por dia, às onze e às seis horas, o velho leva o seu cão para passear. Há oito anos que não mudam o itinerário (CAMUS, 2015, p. 32).

A relação de Salamano com o seu cão é a relação de um velho com o seu modo de vida, relação essa que fica ainda mais evidente quando o cão desaparece. Dá-se ali uma demonstração de uma enorme dependência dos hábitos; esse velho é tão acostumado ao seu cão quanto é ao seu dia a dia, como se o cachorro fosse uma espécie de espelhamento da sua rotina:

[Salamano]:

– Vão tomá-lo de mim, compreende. Pelo menos se alguém o recolhesse... Mas não! Com aquelas feridas enjoa todo mundo. A carrocinha vai apanhá-lo, tenho certeza (CAMUS, 2015, p. 42).

– Não vão tirá-lo de mim, não é, Sr. Meursault? Vão devolvê-lo, não vão? Senão, o que vai ser de mim? (CAMUS, 2015, p. 43).

Disse ao velho Salamano que poderia arranjar outro cão, mas ele respondeu, com toda a razão, que estava habituado àquele (CAMUS, 2015, p. 48).

Entretanto, há também ali um insistente conflito entre eles, pois é como se o velho visse, à sua imagem e semelhança, o apodrecimento da vida no corpo do cão. O senhor Salamano esbraveja ao ver nele a absurdidade e precariedade da sua existência, ao enxergar o seu próprio esmagamento pelo tempo sendo refletido no seu companheiro de vida:

Eu lhe disse então que se dirigisse ao depósito de cães e que ele devolveria, mediante o pagamento de alguma taxa. Perguntou-me se era muito caro. Eu não sabia. Então, irritou-se:

– Dar dinheiro por aquele cão nojento! Ah, ele que se dane! – E pôs-se a xingá-lo (CAMUS, 2015, p. 43).

O ódio e a tristeza do velho se devem, na verdade, à sua condição humana de impotência diante do mundo, perante a implacável violência do tempo:

Todas as noites e todas as manhãs, desde que o cão pegara aquela doença de pele, Salamano passava pomada nele. Mas na sua opinião a sua verdadeira doença era a velhice, e a velhice não se cura (CAMUS, 2015, p. 49).

O velho Salamano é um homem que sente o absurdo de sua existência ao se dar conta da sua precariedade e efemeridade, ao perceber que a velhice é uma mazela irremediável e que a morte não é um momento pontual da nossa existência, mas um processo gradual de seu perecimento.

## **ANONIMATOS DE TIPOS ANTAGÔNICOS**

A concepção dos personagens do romance estreante de Camus guardam ainda um importante elemento estrutural da obra; uma característica que, por sua vez, reitera o seu caráter ambíguo. Tirando o próprio protagonista Meursault e alguns personagens próximos a ele, como por exemplo Marie e Raymond, os demais personagens do enredo são em geral destituídos de nome próprio e constituídos a partir de basicamente duas formas de tipificação; formas essas que são utilizadas para mascará-los e pô-los numa condição simbólica de anonimato. Todavia, esses dois modos de tipificação são de naturezas antagônicas e exercem funções bem distintas dentro da trama, pois enquanto, de um lado, há o estereótipo de uma determinada etnia – denunciando uma injustiça social –, do outro, há determinados arquétipos de autoridade que a princípio representam a justiça humana.

Não obstante, antes de dissecarmos essas tipificações, é importante salientar aqui que o romance *O estrangeiro* foi publicado em Paris, em 1942, pouco tempo depois de Camus ter saído da Argélia rumo à França:

Com o fechamento do jornal em que trabalhava, e com suas constantes campanhas para denunciar a miséria dos mulçumanos, Camus é obrigado a deixar a Argélia e refugiar-se em Paris em 1940, mesmo ano em que se casa com Francine Faure. *L' étranger* [*O estrangeiro*] é publicado em 1942 e

Camus descobre a fama da noite para o dia aos trinta anos (BINDA, 2013, p. 30).

Note que o ano de 1942 está inserido no período da Segunda Guerra Mundial e sobretudo no insistente e longo processo de colonização do país do Norte da África pelo país da Europa Ocidental. Ademais, nessa época, os árabes mulçumanos – a etnia numericamente preponderante da Argélia – viviam majoritariamente em situação de pobreza, enquanto que os brancos cristãos ocupavam a maior parte dos cargos de poder no país.

Dito isso, pode ser observada n' *O estrangeiro* uma marcada desumanização e generalização estereotipada das pessoas de etnia árabe. A narrativa do romance trata de forma notadamente impessoal esses indivíduos ao restringi-los e reduzi-los ao termo “árabe” e ao colocá-los em posições tipicamente subservientes e ou marginalizadas:

(1) Vi um grupo de **árabes**<sup>8</sup> encostados na vitrina de uma tabacaria. Olhávamos em silêncio, mas à maneira deles, como se fôssemos pedras ou árvores mortas. [...] Marie não compreendia muito bem e nos perguntou o que se passava. Expliquei-lhe que eram uns **árabes** que tinham raiva de Raymond (CAMUS, 2015, p. 52).

(2) Aí, encontramos nossos dois **árabes**. Estavam deitados, com os seus macacões gordurosos. Estavam com a expressão totalmente calma e quase contente (CAMUS, 2015, p. 57).

(3) No dia da minha prisão fecharam-me, primeiro, num quarto onde já havia muitos detidos, **árabes** em sua maioria. Riram ao ver-me. Depois, perguntaram-me o que havia feito. Disse que tinha matado um **árabe** e ficaram todos em silêncio (CAMUS, 2015, p. 71).

(4) A maioria dos prisioneiros **árabes**, assim como suas famílias, estava de cócoras, frente a frente. Estes não gritavam. Apesar do tumulto conseguiam entender-se falando em voz muito baixa. O seu murmúrio surdo, vindo mais de baixo, formava como que um fundo para as conversas que se entrecruzavam acima das suas cabeças (CAMUS, 2015, p. 72).

Esse modo de anonimato é utilizado para achatar a pluralidade dessas pessoas e, sobretudo, para destituí-las de suas individualidades, transformando-as em meros tipos estéreis; uma forma, portanto, de o enredo salientar e denunciar a condição de indigência a que muitos dessa etnia eram submetidos na Argélia da época.

---

<sup>8</sup> Grifos meus.

É necessário observar como o anonimato dessa tipificação, atrelado ao contexto das ações, coisifica esses indivíduos, ou seja, como essas pessoas são, com isso, postas numa condição subalterna e quase totalmente descaracterizadas. Até mesmo as duas maiores vítimas do romance são coisificadas e reduzidas ao atributo “árabe” (ou “mouro”); pois tanto a amante de Raymond, vítima de suas agressões, como o homem assassinado por Meursault são destituídos de uma personalidade e de uma história ao serem ambos limitados a um mero rótulo étnico<sup>9</sup>. É como se a presença dessa característica numa pessoa fosse, aos olhos de uma cultura eurodescendente e cristã, um motivo para apagar toda a sua individualidade<sup>10</sup>. Faz-se necessário afirmar, portanto, que a banalização da vida presente n’ *O estrangeiro* tem também cunho racial, e que a trama do romance apresenta em suas entrelinhas uma denúncia do racismo estrutural da Argélia da época<sup>11</sup>.

A outra forma de tipificação recorrentemente empregada na composição d’*O estrangeiro* é, como mencionado, a constituição de determinados arquétipos de autoridade; figuras essas que são concebidas sobretudo como certas forças representantes de uma justiça eurodescendente e de valores morais cristãos. Tais tipos, sob os codinomes de *juiz de instrução*, *presidente* (do tribunal), *promotor*, *advogado* e *capelão*, são os responsáveis diretos e indiretos pela condução de todo o julgamento de Meursault. O anonimato dessas figuras está, portanto, a serviço da importante função desempenhada por cada uma delas dentro do processo. Julgamento esse que se mostra, por sua vez, espetaculoso e absurdo, visto que essas autoridades estão muito mais preocupadas em julgar os hábitos e valores do réu do

---

<sup>9</sup> Essa desumanização dos árabes é tão significativa n’ *O estrangeiro* que, décadas depois, o autor argelino (e árabe) Kamel Daoud escreve o livro *O caso Meursault*: um monólogo onde a vítima de Meursault ganha nome (Moussa) e voz através de seu irmão mais novo (Haroun).

<sup>10</sup> Problema esse que, diga-se de passagem, é até hoje enfrentado no Brasil, tanto pelas pessoas negras como pelas indígenas.

<sup>11</sup> Há basicamente duas razões para que a invisibilidade dos árabes apresentada em *O estrangeiro* seja interpretada como uma forma de denúncia ativa do racismo estrutural e não como uma reprodução – involuntária ou não – dessa discriminação. A primeira razão é fundada na biografia do próprio autor, já que Camus publicou na década de 1930, no jornal *Alger républicain*, uma série de 11 artigos criticando as condições de miséria às quais os mulçumanos eram submetidos na Argélia da época e repudiando a não aprovação da *Blum-Viollette*: um projeto de lei, proposto em 1937, que daria cidadania a 60 mil árabes (FIGUEIREDO, 2017). A segunda e principal razão está ligada à economia do romance, pois se a vida do homem árabe assassinado fosse insignificante para a trama como era para Meursault e para o tribunal, o contraste do absurdo no julgamento não poderia ser devidamente produzido. Ou seja, o desprezo pela vida da vítima no julgamento não causaria o estranhamento desejado pelo romance, se os árabes fossem seres realmente insignificantes para a obra e o seu autor. É justamente por essa articulação do texto que podemos perceber a indiferença que a classe dominante daquela sociedade sentia pelos árabes.

que o assassinato que ele cometeu. O homicídio em questão tem, por exemplo, menos importância para esses representantes da moral cristã – exceto para o advogado – que o fato de Meursault não acreditar em Deus ou o de ele ter ido à praia e ao cinema no dia seguinte ao enterro de sua mãe:

Mas do outro lado da mesa ele [juiz de instrução] já brandia o Cristo sob os meus olhos e gritava de maneira irracional:

– Eu sou cristão. Peço perdão pelos seus pecados a esse aqui. Como pode não acreditar que ele sofreu por você?

[...]

– Nunca vi uma alma tão empedernida quanto a sua. Os criminosos que aqui estiveram diante de mim sempre choraram diante desta imagem da dor (CAMUS, 2015, p. 68).

[Promotor]:

– Senhores jurados, no dia seguinte à morte de sua mãe, este homem tomava banho de mar, iniciava um relacionamento irregular e ia rir diante de um filme cômico. Nada mais tenho a lhes dizer (CAMUS, 2015, p. 88).

[Capelão]:

– Deus irá ajudá-lo, então – observou. – Todos os que conheci no seu caso se voltaram para Ele (CAMUS, 2015, p. 105).

Ao contrário dos personagens “árabes” – que são praticamente emudecidos na obra –, esses tipos da justiça têm voz, inclusive mais voz até do que o próprio réu no tribunal. Em suma, ainda que o enredo seja todo narrado por Meursault, é o discurso desses arquétipos anônimos da autoridade que em grande parte ditam o curso da segunda metade do romance, visto que o julgamento é preponderantemente uma oratória da moral cristã construída quase sempre à revelia das opiniões do réu Meursault.

Portanto, além de sedimentar a estrutura contraditória do romance, essa contraposição dos tipos presente na obra acaba remetendo ao contexto social que a circunscreve. Esse contraste entre o estereótipo dos árabes e os arquétipos da moral cristã denuncia uma espécie de hierarquização racial da existência humana intrínseca à sociedade argelina da época, onde os cargos de poder e prestígio são geralmente ocupados por homens brancos e onde a população, majoritariamente árabe, é submetida a uma vida mazelenta.



## DA ISENÇÃO À REVOLTA; A ESTRANHA E CONTRASTANTE AUTENTICIDADE DE MEURSAULT

Enfim, retomando a caracterização do protagonista Meursault, vale ainda pontuar que, ao longo da primeira metade do romance, a sua postura é de tal modo indiferente aos valores e convenções sociais que se configura muitas vezes como um posicionamento de plena passividade. As experiências e modos de vida são para o protagonista de tal forma indistinguíveis, que não há motivos para deliberações e escolhas, ele simplesmente segue seus impulsos. Com isso, há no personagem-narrador do romance uma espécie de abstenção da decisão diante das múltiplas situações do seu dia a dia, uma forma de isenção que se manifesta recorrentemente através de evasivas respostas como “tanto faz”:

(1) [Raymond] queria pedir-me um conselho a propósito deste assunto, que eu, sim, era um homem que conhecia a vida, que podia ajudá-lo e que em seguida ficaria meu amigo. Não disse nada e ele me perguntou de novo se eu queria ser amigo dele. Respondi que **tanto fazia**<sup>12</sup>; ele ficou com um ar satisfeito (CAMUS, 2015, p. 34).

(2) **Tanto fazia** ser ou não amigo dele, e ele parecia realmente ter vontade disso. Lacrou a carta e acabamos o vinho. Depois ficamos um instante fumando, sem nada dizer (CAMUS, 2015, p. 37).

(3) Disse que era preciso que eu servisse de testemunha. A mim **tanto fazia**, mas não sabia o que devia dizer. Segundo Raymond, bastava declarar que a mulher o enganara. Aceitei servir de testemunha (CAMUS, 2015, p. 42).

(4) [O patrão] pretendia instalar um escritório em Paris, para tratar de seus negócios, diretamente com grandes companhias, e perguntou-me se eu estava disposto a ir pra lá. Isto me permitiria viver em Paris e viajar durante parte do ano.

– Você é novo e acho que essa vida lhe agradaria.

Disse que sim, mas que no fundo **tanto fazia** (CAMUS, 2015, p. 45).

(5) À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que **tanto fazia**, mas que se ela queria, poderíamos nos casar (CAMUS, 2015, p. 46).

Em princípio, há nessa atitude de Meursault uma certa inconsistência, pois se, por um lado, o seu desejo e a sua busca por viver o máximo possível de experiências pressupõem uma conduta ativa; por outro, a sua extrema indiferença confere-lhe uma postura passiva. Dito de outro modo, ainda que, na primeira metade do romance, o

---

<sup>12</sup> Grifos meus.

protagonista viva segundo os seus impulsos, ele acaba frequentemente transferindo o poder e a tarefa de escolha para os outros, deixando assim os acontecimentos de sua própria vida à mercê da vontade alheia.

Não obstante, nessa primeira etapa da obra, Meursault vive a sua vida irrefletidamente. Não há, nesse período do enredo, nada que determine suas ações, pois ele não se mostra plenamente consciente. É apenas ao longo do processo de seu julgamento, sobretudo após a sua condenação, que a sua consciência se manifesta de forma permanentemente lúcida. É somente após adquirir uma efetiva “noção do absurdo” que Meursault pôde verdadeiramente “estar diante do mundo com a maior frequência possível” (CAMUS, 2014, p. 73). É só nesse momento de lúcido confronto do protagonista com a sua realidade trágica que eclode a sua revolta – a autêntica resposta de afirmação da sua condição existencial absurda.

É no último capítulo d’*O estrangeiro*, durante a conversa com o Capelão, na escuridão de uma cela, que a revolta metafísica de Meursault atinge o seu ápice. O protagonista do romance, que ao longo de sua narrativa quase sempre demonstrou uma trivial apatia, faz a sua revolta metafísica eclodir fisicamente, transbordando-a em intensas expressões e gestos de euforia e ódio:

Então, não sei por que, qualquer coisa se partiu dentro de mim. Comecei a gritar em altos berros, insultei-o e disse-lhe para não rezar. Agarrara-o pela gola da batina. Despejava nele todo o âmago do meu coração com repentes de alegria e de cólera. 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 (CAMUS, 2015, p.108).

Meursault é fiel a si mesmo até o fim de sua história. A autenticidade do personagem-narrador d’*O estrangeiro* expressa-se em sua revolta diante das investidas cristãs do Capelão, visto que “o revoltado defende aquilo que é” (CAMUS, 2017, p. 28). Meursault, sabendo que é um assassino e aceitando sem resignação o seu conseqüente destino de condenado, insiste em viver verdadeiramente até o final. O protagonista d’*O estrangeiro* afirma então a absurdidade da sua existência e refuta a promessa da vida eterna com Deus. Meursault insurge-se na intenção de reivindicar “uma unidade feliz contra o sofrimento de viver e de morrer” (CAMUS, 2017, p 38).

Mas ele rejeita a esperança dos valores cristãos, recusando qualquer artifício ou mentira que o faça fugir de algum modo de sua verdade: a sua existência absurda. Meursault, portanto, revolta-se porque quer viver a realidade dos seus últimos instantes de vida:

Queria continuar a me falar em Deus, mas eu avancei para ele e tentei explicar-lhe, pela última vez, que já não dispunha de muito tempo. Não queria perdê-lo com Deus. Tentou mudar de assunto, perguntando-me por que motivo eu o tratava de “senhor” e não de “meu pai”. Isto me enervou e respondi-lhe que ele não era meu pai: estava do lado dos outros (CAMUS, 2015, p. 108).

Em sua consciência lúcida, Meursault tem a coragem para viver sem apelos e o raciocínio para saber os seus limites, e tal qual um homem absurdo camusiano, ele segue a sua vida tendo a certeza de que a sua liberdade tem prazo determinado, de que a sua revolta não tem futuro e de que a sua consciência é perecível (CAMUS, 2014, p. 80). Após a sua explosão de euforia e cólera, Meursault exerce a sua liberdade de viver todas as suas últimas experiências. Permanentemente consciente, ele deixa-se então tomar pela paixão de uma vida em plena harmonia com a natureza, que apesar de lhe ter sido sempre indiferente, o faz reconhecer a sua felicidade.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Um romance absurdo, tal como defende o próprio Camus, atém-se apenas a descrever, e, criando sensações, propõe-se somente a apresentar o divórcio entre o ser humano e o mundo. Por isso Camus afirma que os grandes romancistas são aqueles que dizem menos, porque eles não cedem à tentação de explicar aquilo que ilustram, porque não tentam atribuir nenhum sentido superior àquilo que descrevem. Podemos, então, concluir aqui que O estrangeiro faz da narrativa romanesca o terreno favorável para a exploração da experiência de estranhamento inerente ao movimento de consciência do absurdo. Um personagem-narrador taciturno como Meursault – já que se importa apenas com as sensações e não com os significados – mostra-se, portanto, como a figura perfeita para conduzir a narrativa transparente e econômica exigida por O estrangeiro e para, assim, provocar em nós leitores o sentimento do absurdo. O romance camusiano ainda descobre no seu protagonista a contradição

apropriada entre arquétipo do absurdo e homem comum. A obra, ao promover uma oscilação rigorosa entre verossimilhança e inverossimilhança, consegue materializar com consistência a absurdidade da existência humana a partir da experiência estranha e particular de um personagem.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBÉRÈS, René Marill, et al. **Camus**. Paris: Hachette, 1964. (Collection Génies et Réalités).

BAKHTIN, Mikhail. **A teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A teoria do romance III: o romance como gênero literário**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2019.

BERSTEIN, Serge, et al. **História do século XX: volume I: 1900-1945, o fim do "mundo europeu"**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

BINDA, Angela. **A indiferença e o sol: Meursault, o herói absurdo em *O estrangeiro* de Albert Camus**. Vitória: EDUFES, 2013.

CAMUS, Albert. **L'étranger**. Paris: Gallimard, 1972.

CAMUS, Albert. **Le mythe de Sisyphe**. Paris: Gallimard, 2016. (Collection Folio Essais nº 11).

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2014.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COSTA, Alexandre. A promessa de Prometeu e o dilema de Sísifo: a tragédia do conhecimento e sua transgressão pela arte. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 8, vol. 2, n. 11, p. 117-129, 2007.

DAOUD, Kamel. **O caso Meursault**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. Albert Camus entre guerras: de *Combat* a *O primeiro homem*. **Organon**, Porto Alegre, v. 32, n. 63, 2017.

GRAHAM, Gordon. **Eight theories of ethics**. Londres: Routledge, 2004.

LÉVY, Carlos. Albert Camus entre scepticisme et humanisme. **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, n. 3, p. 352-362, 2002.

LLOSA, Mario Vargas. O estrangeiro deve morrer. In: **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2004.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1985.

MCBRIDE, Joseph. **Albert Camus: philosopher and littérateur**. Nova York: St. Martin's Press, 1992.

PAIVA, Rita. Consciência humana e absurdidade em Camus. **Discurso**, São Paulo, n. 33, p. 153-172, 2003.

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

SARTRE, Jean-Paul. Explicação de *O estrangeiro*. In: **Situações 1**: crítica literária. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

**Artigo recebido em: 20/04/2021**

**Artigo aprovado em: 03/09/2021**

**Artigo publicado em: 16/02/2022**