

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA PORTUGUESA/
LIBRAS/ LÍNGUA INGLESA

DEIVITY KÁSSIO CORREIA CABRAL

A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR, E O ESTRANGEIRO, DE ALBERT CAMUS: A CONSTRUÇÃO DA EXISTÊNCIA ATRAVÉS DA PALAVRA

AMARGOSA

2019

DEIVITY KÁSSIO CORREIA CABRAL

A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR E O ESTRANGEIRO, DE ALBERT CAMUS: A CONSTRUÇÃO DA EXISTÊNCIA ATRAVÉS DA PALAVRA

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Colegiado de Letras: Língua Portuguesa /Libras/ Língua Inglesa, para obtenção do grau de licenciatura plena em Letras: Língua Portuguesa e Língua Inglesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ângela Vilma Santos Bispo

AMARGOSA

2019



CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
LICENCIATURA EM LETRAS/ LÍNGUA PORTUGUESA/ LIBRAS/ LÍNGUA INGLESA

TERMO DE APROVAÇÃO

DEIVITY KÁSSIO CORREIA CABRAL

*A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR, E O
ESTRANGEIRO, DE ALBERT CAMUS: A CONSTRUÇÃO DA
EXISTÊNCIA ATRAVÉS DA PALAVRA*

Monografia apresentada a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como parte das exigências para a obtenção do título de Licenciado em Letras: Língua Portuguesa- Língua Inglesa.

Aprovado em: 25 de fevereiro de 2019

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Ângela Vilma Santos Bispo
Orientadora



Prof. Dra. Ana Rita Santiago
Examinadora



Prof. Me. Ricardo Pacheco Reis
Examinador

À minha mãe e irmã dedico este estudo, uma vez que souberam compreender a minha constante busca e minhas ausências inevitáveis. E à Literatura por despertar em mim o “ser” indivisível e imanente às coisas, me possibilitando um contato sensível com a vida.

O que é de pensar sobre a existência? Há múltiplos aspectos de pensá-la, há insubstituíveis experiências de senti-la, e há, ainda assim, uma absurda compreensão ao concebê-la: o nada.

Tabacaria

[...]

Sempre uma coisa defronte da outra,
Sempre uma coisa tão inútil como a outra,
Sempre o impossível tão estúpido como o real,
Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de
[mistério da superfície,
Sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem
[outra.

Mas um homem entrou na Tabacaria (para comprar tabaco?)
E a realidade plausível cai de repente em cima de mim.
Semiergo-me enérgico, convencido, humano,
E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário.

Acendo um cigarro ao pensar em escrevê-los
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.
Sigo o fumo como uma rota própria,
E gozo, num momento sensitivo e compentente,
A libertação de todas as especulações
E a consciência de que a metafísica é uma consequência
[de estar mal disposto.

Depois deito-me para trás na cadeira
E continuo fumando.
Enquanto o destino mo conceder, continuarei fumando.
(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira
Talvez fosse feliz.)
Visto isto, levanto-me da cadeira. Vou à janela.

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?)

Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica.
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)
Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.
Acenou-me adeus, gritei-lhe *Adeus ó Esteves!*, e o universo
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono
[da Tabacaria sorriu.

(Poema de Álvaro de Campos- heterônimo de Fernando Pessoa)

AGRADECIMENTOS

Início meus agradecimentos reconhecendo a força infinita de Deus existente em todo o universo, bem como os traços escritos pelo tempo e o acaso que ao transcorrer as páginas de minha narrativa, constroem novos rumos e jornadas. Sou obra inacabada e dela capto personagens, momentos, sentimentos e imprevistos que reconstróem os rumos de minha biografia e moldam a forma de que sou feito. Não poderia deixar de expressar meu reconhecimento às pessoas que fizeram e fazem parte desta história; aquelas que me preencheram, positivamente, com o que existia de melhor dentro delas. Em vista disso, cito uma breve passagem da *Divina Comédia Humana*, de Belchior: “Oras direi, ouvir estrelas, certo perdeste o senso/ eu vos direi, no entanto/ Enquanto houver espaço, corpo e tempo e/ algum modo de dizer não/ Eu canto. ”

Então eu canto! Canto a vida pelo presente de chegar ao fim de mais uma jornada. Canto pela vida de minha mãe Cacirlene, de minha irmã Deise, de meu cunhado Nilson e de meu amor pequenino Valentina, minha sobrinha e afilhada querida. Obrigado por até hoje serem o melhor de mim e me mostrarem o melhor que há em mim. Canto por todos aqueles que passaram em minha vida durante este período que de alguma forma contribuíram na minha evolução pessoal e profissional. Canto pela vida de Beliana, pela amizade, e por ter me acolhido quando dei um passo importante no meu amadurecimento pessoal. Canto pela vida dos meus colegas e amigos que trilharei comigo essa jornada: Malu, Leandro, Pricila, Letícia e Andreza. Muito obrigado, seus lindos, pelo carinho e brigas de sempre, saibam que os nossos defeitos foram incapazes de destruir a nossa relação e convívio diário. Canto a vida de Ricardo pelos muitos momentos compartilhados. Canto pela vida de Sabrina, Ana, Franciele, Morrison, Eduardo que me acolheram e me mostraram o calor do ser humano onde havia tanto frio. Canto pela vida de Laís que, sempre quando pode, se faz presente, me dando alegria e motivação. Canto pela vida de Lucas e família que possibilitaram, no início desta caminhada, experiências nunca antes experimentadas. Eu canto a vida de Renatinha da xerox pelo carinho e conversas nas horas de desconsolo da rotina acadêmica. Eu canto pela vida de Belmiro, segurança do CFP-UFRB pelo carinho e risadas de sempre, alegrando não só o meu dia, mas o dia de muitos estudantes. Canto a vida de todos os servidores que têm o bom senso de ajudar os estudantes, reconhecendo as nossas lutas e desafios diários.

Canto também a vida dos profissionais que confiaram e confiam na minha competência: canto pela vida de Ângela, sua dedicação, parceria, orientação e os muitos momentos partilhados com afeto e conhecimento. Meu muito obrigado, mestra, por direcionar meu olhar na produção deste trabalho, bem como no meu processo de formação intelectual e pessoal. Aprendi e aprendo muito com você. Canto pela vida de Jaqueline, coordenadora do grupo HIPERJOR, e a todos os integrantes do grupo pela amizade. A Silvia Letícia e Adriana, que a ressonância de meu canto preencha a vida de vocês. Canto a vida das professoras Lucia de Gracia e Carla Carolina por marcarem minha trajetória, abrindo as primeiras portas em minha atuação como pesquisador. Canto a vida dos professores (as) Ana Rita, Pacheco, Gredson, Silvio Paradiso, Fernanda e Silvana pelo aprendizado e dedicação. A todos os coordenadores do projeto Universidade Para Todos (UPT-UNEB) e ao SEMED-PMA pela oportunidade e credibilidade. Canto pela contribuição do CNPq no meu auxílio-permanência, me dando subsídio em boa parte do meu período de graduação. E, por fim, a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu canto de agradecimento.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	13
CRÍTICA E HISTÓRIA: “A GERAÇÃO DESERDADA” ENTRE O <i>PATHOS</i>, EM CLARICE LISPECTOR E O <i>LOGOS</i>, EM ALBERT CAMUS	13
1.1 AS ESCRITURAS: UMA INCURSÃO PELA CRÍTICA	14
CAPÍTULO 2	30
ASPECTOS DA FORMA: A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DE CLARICE LISPECTOR E ALBERT CAMUS	30
2.1 O ENIGMA DA IDENTIDADE: O NOME, INVÓLUCRO DO SER	31
2.2 UM ESTILO PARTICULAR: A CONTENÇÃO E A OPULÊNCIA VERBAL	40
2.3 SOB O SIGNO VERBAL, A LUCIDEZ DO SILÊNCIO	54
2.4 A REALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO: A TENSÃO DO REAL E O IRREAL NO TEXTO FICCIONAL	63
CAPÍTULO 3	74
SOB UMA APARENTE DIFERENÇA, HÁ UMA SEMELHANÇA LATENTE	74
3.1 ESTABELECENDO PROXIMIDADES	74
3.1.1 UM CONTRATO IMPLÍCITO DE LEITURA	75
3.1.2 A INTRASITIVIDADE VERBAL	80
3.1.3 A CONSCIÊNCIA IMANENTE DE VIVER	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	90

RESUMO

Este estudo investiga aspectos formais e temáticos construtores da existência nas respectivas obras literárias: *A Paixão Segundo de G.H.*, de Clarice Lispector e *O Estrangeiro*, de Albert Camus. As minhas reflexões estão orientadas acerca das relações ético-sensoriais e o modo que a existência humana está retratada nas obras supracitadas. Posto isso, problematizo aspectos concernentes à fortuna crítica de ambos os autores, evidenciando conceitos interpretativos que auxiliem na compreensão estética, filosófica e sócio histórica referentes às obras supracitadas; busco inter-relacionar elementos semelhantes e distintivos, identificados na análise de ambas narrativas; seleciono aspectos estéticos ligados à forma e ao conteúdo concernentes às ambas experiências ficcionais das personagens, viabilizando discussões acerca da convenção social, dos valores morais e a formação subjetiva do homem na modernidade; e, por fim, discuto a percepção do *Absurdo*, vivenciada por cada personagem, compreendendo suas distintas experiências filosófico-existenciais. À medida que analiso as existências narradas, uma vasta perspectiva de observação se faz perceptível. No entanto, as percepções, atos e demais aspectos que formam a vida de cada personagem foram os elementos que orientaram as relações estéticas, filosóficas e psicológicas, aqui realizadas. Diante das discussões feitas, concluo que Camus e Clarice, sob estéticas diferentes, nos levam a divisar com os mesmos “muros” do absurdo, onde a razão se restringe diante da incompreensão da vida. Ambos romances nos direcionam a atitudes lúcidas, posto que uma economia de pensamento e de linguagem orienta o processo de subjetividade do homem na contemporaneidade, levando-o a equilibrar seus desejos e a sobreviver diante da irracionalidade de sua própria condição existencial.

Palavras-chave: Estudos literários; Filosofia; Existencialismo; Absurdo; estética;

INTRODUÇÃO

O estudo comparativo, abordado neste trabalho, analisa a construção da existência através de aspectos formais e temáticos concernentes às respectivas obras literárias: *A Paixão Segundo G.H.* (PSGH), de Clarice Lispector e *O Estrangeiro* (O.E), de Albert Camus. A favor de tal investigação, foram rastreados elementos “concretos e intuitivos”¹ (linguísticos, sensoriais, imagéticos, aspectos sociais, discurso filosófico etc.), manifestados na análise crítica de ambas as obras e servindo como tópicos interpretativos no direcionamento deste trabalho. Isto é, foi por meio de tais elementos estéticos que pude alcançar uma inerente filosofia de vida entre os romances supracitados.

A escolha deste assunto, a construção da existência através do verbo literário, não ocorreu de maneira fortuita ou por influência. Desde muito tempo, vinha sendo seduzido pela literatura de Clarice Lispector, seja por sua forma introspectiva e verborrágica, seja por sua capacidade de revelar aquilo que subjaz no espírito de qualquer ser humano: o “ser”. Já Camus foi a soma indispensável e irredutível deste trabalho, pois que a razão, “a fala justa”² de suas personagens, me revelou, com clareza, a inexorável face do mundo: *O Absurdo*.

Partindo desse âmbito, a proposta desta pesquisa é perceber as diferentes perspectivas de compreensão e concepção desse *Absurdo* pelas personagens. Quando observei, minuciosamente, as atitudes, o discurso, as paisagens, os diferentes silêncios, e os demais objetos estéticos postos no enredo dos supracitados romances, constatei que a ética e as tendências emocionais de cada personagem (G.H. e Meursault) se diferenciavam; entretanto, na sucessão de seus conflitos existências havia uma convergência a um mesmo estado de consciência: a fratura moral-metafísica dos indivíduos com a realidade. Ambas as personagens, após desvelarem o Absurdo, se desagregam dos valores convencionais, morais e metafísicos.

Para melhor esclarecer esta análise, alguns teóricos foram insubstituíveis, sendo alicerces nesta pesquisa: Vicente Barreto (1971); Camus (2018); Barthes (1971, 2004); Bakhtin (2002); Holanda (1992); Olga de Sá (1979); Blanchot (1997); Nunes (1989, 2009); Gotlib (1995); Lebrun (2009) e Pamuk (2011).

No primeiro capítulo “Crítica e história: “a geração deserdada” entre o *pathos*, em Clarice Lispector e o *logos*, em Albert Camus”, fiz uma breve incursão pelo universo da crítica, referenciada a ambos os escritores e suas escrituras. A proposta é de evidenciar aspectos

¹ Bakhtin, 2002, p. 33.

² Blanchot (1987)

estruturais, sociais, culturais e históricos que corroborem o entendimento estético e ético das narrativas, bem como viabilize desdobramentos investigativos acerca de cada obra estudada. Posto isso, esse capítulo fornecerá e esclarecerá ao nosso conhecimento que toda “forma literária”—visto que advém de um trabalho de linguagem—carrega em si uma “Moral da linguagem” (BARTHES, 1971, p. 15). A moral conceituada pelo autor está amalgamada aos acontecimentos, situações e ideologias, processadas ao longo do tempo histórico. A moral só existe por dar significação a um determinado contexto social. Assim, é perceptível que Clarice e Camus trazem, esteticamente, a voz e os anseios de sua geração, uma vez que ambos, afastados pelo Oceano Atlântico, estavam imersos em um mesmo desamparo social e existencial presente no século XX: a Segunda Guerra Mundial. De acordo com a simultâneos contextos históricos, é possível a fusão do ambiente social tanto pelo imaginário, quanto pela linguagem artística desses escritores, relação que influencia na especificidade formal e temática dos tipos de narrativas construídas.

No segundo capítulo “Aspectos da forma: a construção estética de Clarice Lispector e Albert Camus”, adentrarei um terreno mais profundo de minha análise: a composição estética das narrativas, visto que cada personagem, imagem, paisagem, atitudes e as ideias pensadas trarão uma forma outra de engendrar uma possível realidade— isto é, a suposta realidade vivenciada por G.H. e Meursault diante de uma experiência absurda. Em busca de apreender a forma de construção dessas experiências e existências, pontuei algumas dimensões de análise, posto que me permitiram conhecer as nuances de personalidades, realidades, silêncios e expressões das personagens.

No primeiro tópico “O enigma da identidade: o nome, invólucro do ser” fiz aproximações acerca da identidade de cada personagem, haja vista o nome ser a nossa representação simbólica, fundada num espaço social, cultural e histórico. Mediante isso, tal representação nos leva a talvez, conhecer o “ser” de cada personagem; isto é, ao questionarmos o nome cifrado de G.H. ou o segredo oculto diante da opacidade de Meursault, podem ser revelados aspectos da filosofia de vida e da experiência pessoal de cada indivíduo, servindo como meio de compreendermos o enigma arraigado ao enredo. São primeiros vestígios que me permitem apontar aproximações e distinções às personalidades descritas.

No segundo tópico, “Um estilo particular: a contenção e a opulência verbal” analisei o artifício de linguagem na construção estética de ambos os autores. A abordagem usada situa a singularidade linguística de cada escritor: a introspecção, o fluxo consciente e o discurso circular de Clarice Lispector; e a exatidão, a objetividade e a depuração verbal de Albert Camus.

É através da forma que se é possível projetar um mundo, expressar nossas emoções, demonstrar nossa adesão e tornar concretas as ideias imaginadas.

O terceiro tópico, “Sob o signo verbal, a lucidez do silêncio”, demonstrou ser a dimensão de análise terminantemente abstrata, pois que, como afirma Barthes (1971), “a função não é mais comunicar ou exprimir apenas, mas impor um além da linguagem”. Não há como compreendermos e apreendermos as vidas narradas sem questionarmos e investigarmos as lacunas de silêncio postas durante o enredo, bem como subjacentes às figuras de linguagem e demais sinais retóricos. O silêncio é o “entre-lugar”, no qual a linguagem literária inscreve o signo essencial, ampliando a significação do texto.

E no quarto tópico do segundo capítulo, nomeado “A realização do imaginário: a tensão do real e o irreal no texto ficcional”, tento revelar as distintas formas miméticas de inscrever o imaginário na ficcionalização do real. Este tópico une todos os outros elementos que compõem a estética de cada autor, pois que, acredito, não haver literatura se não viabilizar a tensão do real e irreal na produção artística: “Não há lugar para a ficção arbitrária [...]. Mas de uma ficção de fronteiras, que roça o real e o desafia, que o toca e dele se esquivava”³. Portanto, cada autor terá um artifício diferente na “irrealização do real” dentro da tessitura literária, uma vez que Clarice problematiza e metaforiza suas referências extraliterárias e Camus busca a objetividade na ilustração realística da existência.

No último capítulo deste trabalho “Sob uma aparente diferença, há uma semelhança latente”, diferindo de toda abordagem anteriormente feita, objetivo aproximar ambas as escrituras em análise, propor afinidades, inter-relações entre as experiências ficcionais comparadas. Nesta via, ao aproximar *A Paixão Segundo G.H.* e *O Estrangeiro*, pude constatar diversos pontos de análise em comum: os prováveis leitores das narrativas que, possivelmente, se dirigem às experiências engendradas em busca de compreensão sobre a vida ou intrigados pelo enigma subjacente a ambos os textos; a intransitividade do discurso (o intervalo entre as palavras e a “verdade”); e, ainda assim, a conduta “gratuita” de ambos os personagens, a desvinculação destes indivíduos da convenção social. Todos estes fatores nos revelam um modo vital para compreender a criação literária, posto que funde a experiência de vida do artista e leitor com a elaboração da narrativa. A vida ficcional narrada salta aos nossos olhos e nos aproxima, levando-nos a perceber e viver, juntamente com cada personagem, uma experiência do *Absurdo*, uma vez que o sentimento da absurdidade é passível de ser vivido por qualquer um.

³ Castello (2007, p. 72)

De acordo com Holanda (no prelo) “A literatura transforma nossos conflitos em narração para melhor poder vê-los”. Assim, este trabalho justifica-se inicialmente, por mostrar às pessoas que a literatura é uma das poucas possibilidades que nos é oferecida para compreendermos a absurdidade da existência e desmascararmos as complexas relações humanas. Antes da Literatura eu estava limitado ao hábito convencional; assim que me doei ao prazer do texto e suas relações sensoriais/afetivas, pude reconhecer a infinidade do que eu posso ser e até onde posso chegar pelo exercício da leitura. Eu e o mundo comungamos de uma mesma fonte: o desconhecido. Mas para vivermos esta “realidade”, esta inenarrável existência, deveremos adquirir pensamentos “razoáveis, sem sentimentos extremos e desejos irracionais.

Camus e Clarice por meio de propostas diferentes, me possibilitaram uma profunda compreensão sobre as sensações humanas e suas relações convencionais. Forças que, anteriormente, pareciam antagônicas, como a paixão e a razão, estão conjugadas com a existência humana e ambas são necessárias na resolução de nossas frustrações. Toda ação do homem se inicia pelo movimento instintivo da paixão, mas a sensatez se adquire em virtude de conciliar, através de um juízo consciente, as paixões e não as dispensar. Uma certa economia psíquica e linguística se torna necessária na resolução das frustrações e a angústia do homem frente ao *Absurdo*, uma vez que tais problemas advêm em respeito a um nó de relações que os indivíduos tecem, subjetivamente, com a realidade presente.

CAPÍTULO 1

CRÍTICA E HISTÓRIA: “A GERAÇÃO DESERDADA” ENTRE O *PATHOS*, EM CLARICE LISPECTOR E O *LOGOS*, EM ALBERT CAMUS

“[...] a crítica literária deve ser livre (metodicamente), pois não existe sentido verdadeiro *de uma obra, a não ser que se identifique abusivamente a verdade dessa obra com sua letra, sua origem, sua história etc.* O crítico, é verdade, não pode dizer “qualquer coisa”, [...]; *mas pode dizer muitas coisas: a crítica é plural.* ” (Grifos do autor).

Roland Barthes (2004)

1.1 AS ESCRITURAS: UMA INCURSÃO PELA CRÍTICA

O pensar é antes de tudo criar um mundo. O filósofo é sempre um criador. Inversamente o escritor é um pensador. O grande escritor não conta história, mas cria o seu próprio universo. Encontramos no romance a mesma ambiguidade de certos filósofos.

(Vicente Barreto)

*Clarice não é um filósofo, um pensador, mas uma escritora, fundamentalmente comprometida com o ser **sob linguagem**[...] (Grifo meu)*

(Olga de Sá)

Antes de percorrermos as análises estruturais das duas obras, é relevante pensarmos sobre os desdobramentos críticos e o contexto histórico-social da literatura de Clarice Lispector e Albert Camus. As realidades vividas e os simultâneos momentos sócio históricos que, muitas vezes, ambientaram o imaginário e a produção artística destes escritores, tornando-se aspectos influenciadores tanto nas experiências ficcionais engendradas, quanto na especificidade formal e temática dos tipos de narrativas construídas.

No decorrer desta contextualização de perspectivas de análise sobre a narrativa clariceana, é importante frisar que boa parte dos estudos realizados sobre Clarice Lispector e suas respectivas obras literárias, se baseiam em três vertentes analíticas: crítica feminista, crítica psicanalítica e a crítica voltada ao universo da linguagem (AMARAL, 2005, p. 90). A análise deste trabalho foi pensada e voltada para o universo da linguagem. Entretanto, na iminência com que nos aproximamos da linguagem, desvelamos outros domínios de investigação que, acima ou abaixo da linha das palavras, encontram condições significativas para suas discussões. Isto é, as relações sociais das personagens, os discursos construídos, a recepção da obra pelo leitor e demais discussões envolvendo outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a psicanálise. Pensar na escritura clariceana e camusiana, antes de qualquer certeza, exige-se reflexão sobre a linguagem, pois é através dela que desvendaremos a problemática existencial subjacente às atitudes e discursos das personagens.

Quando me refiro à problemática existencial, procuro investigar o modo como se constrói a existência de cada personagem. Isto é, quais elementos estruturadores, inscritos nas histórias narradas, me possibilitam tecer relações e divergências às condições existenciais das personagens (G.H. e Mersault)? Para tanto, primeiramente, conceituarei o Existencialismo pela perspectiva filosófica de Albert Camus, como modo de entendermos essa temática atrelada às narrativas literárias; e, logo após, trarei as contribuições críticas dos principais autores,

selecionando categorias que conduzirão minha análise. Tais categorias são os conceitos já consolidados sobre a fortuna crítica de Clarice e Camus, e que busco explicar para direcionar a análise de minha pesquisa.

O Existencialismo deve ser percebido como o despertar do homem para sua irremediável condição. É por meio da percepção como estímulo primordial, que a existência se desvela ao olhar humano: a verdade intransponível do mundo, sua ilogicidade e o desamparo do homem frente ao *nonsense* da vida: “(...) no fundo de toda beleza jaz alguma coisa de inumano e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos das árvores, eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório de que os revestimos, (...)”⁴. Assim, por meio desse olhar pungente e transformador, capaz de relevar a inumanidade da vida à consciência humana, é que se caracteriza o *Absurdo*.

Esse desconforto diante da inumanidade do próprio homem, essa queda incalculável diante à imagem do que nós somos, essa "náusea" como a denomina um autor dos nossos dias, é também o absurdo. De igual modo o estranho que em determinados momentos vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e, no entanto, inquietante que reencontramos em nossas próprias fotografias, é ainda o absurdo. (M.S⁵,2018, p. 15).

De acordo com o filósofo, no excerto, o *Absurdo* deve ser compreendido de maneira similar à *Náusea* sartreana. No entanto, algumas diferenças podem ser apontadas entre ambos os filósofos: Sartre construiu uma filosofia baseada na realidade material do homem—suas escolhas e valores—definindo, assim, seu projeto de vida; já Camus postulava “um tratamento existencial do problema do absurdo” (BARRETO, 1971, p. 46), uma vez que o homem precisa ter consciência de sua situação no mundo, a ilogicidade entre ele e as situações contingentes. Outro aspecto é que Sartre define que a existência precede o “ser”, não havendo quaisquer coisas que nos limite, pois somos aquilo que fazemos de nós mesmos: “somos livres na escolha de nossos valores” (RIBEIRO, 2008). Camus pensa diferente: o homem não é livre, a irracionalidade da vida sempre fugirá à compreensão humana, bem como as nossas escolhas são limitadas pelo “outro” sob qualquer circunstância.

A diferença substancial do “Absurdismo” de Camus frente aos pressupostos filosóficos de Sartre, é que, enquanto naquele o absurdo é visto como “um ponto de partida”, neste, a transfiguração da existência, a *Náusea*, é vista como “uma conclusão” (BARRETO, p. 44). Camus trata o problema do absurdo como ponto de partida, pois que ao dar lucidez ao homem da sua condição do mundo, esse pode começar a viver de maneira mais livre, mesmo sabendo

⁴ *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus

⁵ Cifra referente ao livro *O Mito de sísifo* (1942)

que não é livre. Já Sartre trata a existência como uma conclusão, pois ao ponto em que ele diz que o homem é livre, a vida deixa de ter “um valor dado *a priori*” (RIBEIRO, 2008) e o homem terá liberdade de definir seus próprios valores.

Portanto, Camus pressupõe que o homem deve viver sua condição no mundo conscientemente, enfrentando lucidamente os desafios e agindo sobre a realidade concreta de maneira perspicaz, alheio às irracionais moralidades. Diante de tal “ideia” é que se deu o rompimento entre Sartre e Camus, dado que aquele defendia um partido político (o Comunismo) e Camus era apartidário, não defendia ideais absolutos e governos extremistas.

Dando prosseguimento aos desdobramentos analíticos das obras em análise, é importante ressaltar que na fortuna crítica de ambos os autores, poucos ou nenhum estudioso trouxe a relação tácita da “construção da existência entre Albert Camus e Clarice Lispector”. Por mais que transpareça haver uma diferença gritante no confronto de ambos os estilos, perceberemos, a partir desta análise, que há uma substancial e velada semelhança. Clarice e Camus exprimem distintos manejos técnico-formais na revelação de um mesmo dilema moral: o confronto da racionalidade humana frente à aterradora absurdidade da vida.

Em 1944, na Literatura Brasileira, houve o surgimento de um estilo autoral, que, rompendo com o tradicional fazer literário, trouxe uma nova expressão estética, um novo ritmo e proximidade com o leitor. Clarice Lispector levou seus leitores a agirem frente a um diálogo tensionado, a uma expressividade emocional e a um jogo, no qual a estrutura sintagmática das orações e a associação de ideias exploradas no texto formaram o tônus da narrativa. Consoante a tal aspecto, Igor Rossoni dissertara sobre a especificidade estética da autora no que concerne à linguagem no sentido sintagmático e semântico como elementos de busca de si mesma, chegando “à propensão mística” (ROSSONI, 2002, p.25).

Candido foi o primeiro crítico a apontar o primeiro livro de Clarice (“Perto do Coração Selvagem”) como uma narrativa pensada e trabalhada pela linguagem: “uma tentativa impressionante de adaptar nossa língua a domínios poucos explorados da mente, indicando o aparecimento do “romance metafísico” no Brasil” (*apud* SÁ, 1979, p. 140). O que Candido, assim como Álvaro Lins, Milliet, Massaud Moisés e tantos outros viram na escritura de Clarice foi uma quebra da narrativa, temporal-espacial, unindo forma e conteúdo na inovação e amadurecimento do que vinha sendo feito na década de 1930⁶. Nesta perspectiva, concordo com Candido (*apud* SÁ, p. 130) no que tange à nova proposta da Literatura Brasileira, com a presença de Clarice Lispector, de fazer da língua um instrumento de pesquisa e descoberta.

⁶ Cândido *apud* (SÁ, 1979, p. 129 e 130).

Clarice soube, através da linguagem, realizar sua experiência metafísica, utilizando a língua como instrumento de pesquisa e descoberta, unindo “o pensamento sensível e a sensibilidade inteligente” Cândido (*apud* SÁ, 1979) no desvendamento do “ser-existencial”, repercutido no “ser sob linguagem”. À vista disso, parto deste ponto de vista, que é a repercussão do ser, como busca de autoconhecimento das personagens, através da linguagem como meio de entendermos a construção da existência na obra de Clarice Lispector. Isto é, a existência será vista na obra clariceana por esse despertar da consciência das personagens diante da profunda realidade de ser das coisas.

Benedito Nunes, um dos principais críticos da narrativa clariceana, de 1966 a 1973, contribuiu com bastante relevância no entendimento da estrutura formal das diversas narrativas da escritora. De acordo com o autor, a ambiência cotidiana que caracteriza as personalidades humanas nas narrativas de Clarice Lispector, concede à sua escritura uma aparência “frívola” e “simplória” como artifício na revelação de um enigma subjacente a uma experiência abstrata (NUNES, 1989, p. 152).

Acerca de tal princípio, Nunes corrobora o entendimento da narrativa de *A Paixão Segundo G.H.* (PSGH), quinto romance publicado por Clarice Lispector, lançado em 1964, considerado por muitos críticos como o livro mais enigmático e hiperbólico da autora. Neste livro é narrado um dia atípico da vida burguesa de G.H., personagem que após a dispensa da empresa, se vê impelida a arrumar o quarto dos fundos, imaginando estar bagunçado. Portanto, Nunes ao dissertar sobre o espaço, os elementos que compõem a existência das personagens clariceanas, situa, primordialmente, a reversão de um espaço banal a um lugar indeterminado na narrativa de a PSGH:

Essa reversão do espaço ambiente para um espaço indeterminado, que funde, numa só paisagem única e onírica, outros locais e outras paisagens completar-se-ia depois, já no curso da experiência que a aparição do inseto causaria, pela supressão das coordenadas espaço-temporais. É muito significativo que isso venha a ocorrer no quarto da empregada—parte de baixo da sociedade incrustada no seu topo, sem vista do exterior por falta de janela—e onde, afinal, se localiza a existência com o poder de uma força hostil, desagregadora da segurança cotidiana e do *eu* da proprietária. (NUNES, 1989, p. 115).

O que Nunes argumenta é o próprio processo da trama de a PSGH, em que a personagem-narradora atravessa um itinerário de autoconhecimento, de fortes sensações, de concepções contraditórias aos valores ditos morais e éticos, revisitando o passado neutro e primordial da condição do homem. É possível, diante de tal assertiva, interligarmos a tantas outras personagens clariceanas, pois que partem a um lugar inexplorado na busca do “ser”, na busca de uma compreensão profunda de suas existências.

A existência na obra clariceana se inicia pela linguagem, sendo pela mesma via construídos o espaço da trama, as atitudes das personagens e o fluxo temporal da experiência. A expressividade de Clarice ganha dimensão universal por utilizar a língua de maneira sensível e subjetiva. Assim, partindo desse primeiro conceito, o caráter abstrato do mundo clariceano, Nunes diz ser esse mundo engendrado “escatológico”, “sexuado”, “ritmado por pulsões”: “mundo nauseante, de odores fortes, crus, podres e sensuais” (NUNES, p. 115). As personagens, inclusive a personagem-narrador G.H., buscam a natureza das coisas, contrastando com uma anterior humanidade organizada e prática. Para tanto, a linguagem de Lispector deverá captar “sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda” (NUNES, p. 117).

Sabendo, portanto, que as personagens clariceanas caminham para essa revelação—o confronto irremediável a uma situação-limite, o *Absurdo*—, o relato ficcional será construído por específicos elementos técnicos-formais: “a emoção do instante existencial, em que o mal-estar se fará presente”; “o empolgamento da consciência” (ou melhor, o fluxo de consciência cujos fatos se processam); e “a teia de significações ligando o sujeito ao objeto” narrativo. Todos esses momentos se relacionam ao ponto clímax da narrativa (o momento epifânico), no qual linguagem obtém uma tonalidade metafórica e a experiência ganha uma dimensão metafísica (NUNES, 1989, p. 135). De acordo com Nunes, esse efeito epifânico, sublime, em que a experiência caminha “subtrai o sentido do mundo”, podendo ser visto como o grau máximo da escritura clariceana: “A náusea [ou o Absurdo] é o modo extremo do descortino contemplativo e silencioso que a fascinação das coisas provoca nos personagens de Clarice Lispector” (NUNES, 1989, p. 122).

Partindo desse pressuposto de que a linguagem na narrativa clariceana é o meio condutor ao “ser-existencial”, deduzo que assim como as personagens clariceanas estão sujeitas à busca de suas próprias identidades (ao âmago do “ser existencial”), a linguagem, enquanto materialidade formal da narrativa, também estará em processo de transformação, de auto-revelação, no âmago do “ser sob linguagem”.

A escritora Clarice manipulou a linguagem para tentar expressar aquilo que as palavras seriam impossíveis de dizer: a face oculta da vida. As construções, as comparações, as figuras de linguagem, as pontuações funcionais etc., servem como instrumentos expressivos no percurso de busca das personagens clariceanas.

Ampliando o nosso olhar referente aos elementos formais da narrativa, cito Alfredo Bosi (2006, p. 102), cujo proposta é de sugerir uma interpretação perspicaz ao revés do juízo de valor

(tantas vezes injusto) da crítica. Três fatores o autor pontua ao analisar a obra a PSGH: “o uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência e a ruptura com o enredo factual” (AMARAL, *apud* BOSI, p. 102). Correspondendo às pontuações do crítico, Bosi acredita que o primordial efeito da narrativa clariceana está no seu legado “supra-pessoal”; a escritora relegando o social, o documental, o exterior, volta-se para uma dimensão interior, “supra-individual”. Bosi também afirma que o relato de a PSGH. é uma educação existencial, pois que a personagem se dirige “a um ser ausente”, apresentando-a uma nova experiência sobre a razão de viver.

Sá (1979, p. 297), seguindo a mesma perspectiva analítica, diz ser o estilo da escritora metafórico-metafísico. Isto é, como anteriormente apontado, a narrativa de Clarice caminha para um instante de revelação, em que a vida se transfigura, alcançando propriedades místicas e sentidos inesperados. Contudo, para que tal evento acontecesse, as personagens precisariam explorar o significado/significante da palavra, recorrendo ao jogo metafórico e comparativo por acreditarem que alcançariam um sentido absoluto sobre a vida.

O que Sá afirma, reforça o que anteriormente Nunes (1989), como também Bosi (1972) conceituaram: Clarice Lispector cria personagens plásticas-picturais alheios à concepção naturalista de verossimilhança da “realidade”, na busca de romper com o enredo factual, documental e sócio histórico. A estética da autora ganha uma tonalidade abstrata, engendrando um espaço, uma existência e um tempo metafórico-metafísico; e o próprio canal linguístico torna-se o instrumento condutor da experiência ao ser que prescinde de linguagem. A existência das personagens clariceanas, em especial G.H., se origina na atmosfera da linguagem e tem por finalização o fracasso irremediável da própria linguagem. Isto é, as personagens, ao vivenciarem uma experiência suprassensível, epifânica e sublime, percebem a impossibilidade da linguagem de dizer. Assim, o silêncio ganha forma de linguagem, tornando mudo e inexplicável o “estado de elevação”.

A sociedade brasileira, no século XX, não estava preparada para o surgimento das narrativas de Clarice, assim como não estava para o surgimento da estética modernista de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Guimarães Rosa, visto que a proposta de Clarice era exorcizar suas indagações interiores, sua experiência existencial pela linguagem, mesmo que compreendo ser este canal inexato de pesquisa. A escrita de Clarice “surgia com impacto surpreendente. Romance de formação [...], aventura da linguagem por excelência, [...], em sua porosa estrutura, a palavra como sendo a grande estrela da narrativa, mais importante do que os fatos ou histórias em si” (NINA, EdIPucRS, 2003).

Deste modo, todos estes escritores citados: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector romperam com a concepção clássica e neorrealista de narrativa: romance linear, romance de enredo, personagens de aspectos reconhecíveis e tempo-espaço definido.

A “extraordinária narradora que se esconde em Clarice Lispector **criou uma estilística das sensações**”, que rege sua adjetivação e a natureza do seu dicionário pessoal. “A extraordinária carga emocional que os seus vocábulos carregam, aquelas palavras-chaves produzem um efeito que é antes de tudo estético. Estético e eficaz. E para ser mais eficaz, mais móvel, o seu discurso se serve de ritmos intercambiantes, ao mesmo tempo velozes e lentos”. Para criar esses ritmos, ela se vale de uma pontuação funcional (não gramatical), de articulações coordenativas, repetições de vocábulos e construções. Seu expressionismo, “de fabricação pessoal”, desconcertou os críticos acostumados aos “contadores de histórias” e simboliza um novo estágio da cultura brasileira. (Grifo meu) (SÁ, 1979, p. 42).

O que torna a narrativa de Clarice um “deslocamento pela diferença” (SANT’ANNA *apud* AMARAL, 2005, p. 134) se concentra tanto na sua nova proposta de criação literária, de um jeito mais expressivo—trabalhando a esfera discursiva além da racionalidade de pensamento, propondo uma construção simbólica e impressionista—, quanto sua capacidade de transcender o concreto, o “real”, o formal, problematizando as regularidades convencionadas na busca de exteriorizar suas sensações interiores, o espírito renegado, velado pelo pragmatismo da linguagem.

Neste mesmo panorama interpretativo, cito o trabalho de Luiz Costa Lima, no qual são apontados três momentos ou círculos da narrativa a PSGH: o primeiro círculo o autor denominará de a “terceira perna”; o segundo círculo “suspensão de crenças e valores” e por fim, e o que considero mais importante, a “filosofia da práxis” (LIMA *apud* AMARAL, 2005).

O mais importante do trabalho de Costa Lima é que apesar de retomar aspectos já consolidados, exige uma nova ótica realista às escrituras clariceanas. O autor aponta a uma “filosofia da práxis”, aproximando-se das contribuições de Bosi. De acordo com essa filosofia, relaciono-a com a PSGH, uma vez que G.H. desloca a visão religiosa transcendentalista de Deus para a própria imanência da vida humana. Já não se trata de recuperar as “esperanças” e acreditar numa existência transcendentalista; G.H. traz tudo ao presente, reconhecendo a finitude do “agora-já”. A “filosofia da práxis” se justifica nesse deslocamento, cujo aspecto motor é a saída da personagem clariceana de uma visão metafórica-metafísica para a concretude das ideias, bem como para a racionalidade da condição humana.

É possível, diante disso, associar a perspectiva realista da narrativa clariceana aos pressupostos de Camus, o qual abandona ideais religiosos, absolutos e propõe a ação do homem “sobre uma realidade concreta”. Pela minha ótica interpretativa, G.H. acessará esse

conhecimento depois da descoberta do absurdo, como desígnio diante de sua solidão e da solidão de toda a humanidade, uma vez que a única solução possível à personagem é viver no equilíbrio entre o mundo irracional e a condição precária da racionalidade humana.

Como Bosi antes dissera: “G.H. movida pela força do *pathos* ultrapassa o estado nauseante do instante existencial, reduzindo a própria linguagem ao silêncio” e assumindo uma nova consciência diante da vida, aceitando a realidade que existe sob um novo olhar. Isto é, não é mais se angustiar ao vazio de respostas perante o momento exato que a existência é desvelada, mas enfrentar a vida como ela é, como mais uma nova condição. Costa Lima complementa com esta mesma ideia, no momento em que G.H. retorna ao cotidiano sabendo que não é “o clímax que dirá o homem humano, mas o inverso: a capacidade de suportar a titânica indiferença que está interessada em caminhar: a vida” (LIMA *apud* AMARAL, 2005, p.107).

De 1960 a 1970, novos críticos surgirão dando continuidade aos estudos interpretativos das narrativas clariceanas. Eduardo Portella, um dos críticos desta época, identifica dois recursos expressivos na estilística de Clarice: “O estilo indireto livre e o ponto de vista”; isto é, recursos importantes, assim como as pontuações não gramaticais, as articulações sintáticas coordenativas e subordinadas, e também as repetições expressivas. Todos estes recursos elevaram o relato de Clarice a um entendimento não só de uma narrativa metafórica-intimista, mas de uma estética cosmopolita. O cosmopolitismo se atribui à própria estética “artesanal e reveladora” de Lispector que lhe aproxima de outros grandes escritores (Joyce e Mansfield), criadores do estilo epifânico, retratando a vida a partir da observação sensorial, repleta de flashes e de momentos inusitados.

Por último e não menos importante, está Affonso Romano de Sant’anna, crítico que postulava, em 1962, ser a relação de Clarice Lispector de grande afinidade com linguistas e filósofos. Esse autor pontua está evidenciado à própria prática da escritora no seu processo de criação, ato contínuo de trabalho com a linguagem. Affonso Romano, talvez seja o crítico que melhor abordou o “todo” de Clarice, reconhecendo sua gestação criativa como elemento advindo da percepção: “a percepção é a primeira forma de pensamento, o pensamento se manifesta através da linguagem e a linguagem pode desenvolver e enriquecer o pensamento descobrindo o mundo e o homem” (SANT’ANNA *apud* SÁ, p. 75).

Seguindo o pensamento de Affonso, três ensaios escritos pelo crítico, em 1962, delinearam sua linha de raciocínio, referentes aos seus trabalhos voltados à escritura de Clarice Lispector. No “ritual epifânico do texto”, último ensaio e o mais importante a este trabalho, o autor analisa algumas peculiaridades enigmáticas e inconscientes, que caracterizam a estrutura

poética de a PSGH: a linguagem labiríntica, a estrutura narrativa sob discurso poético, a intermediação por efeitos mágicos, rítmicos, metafísicos e hipnotizadores. Sant'Anna (2013, p. 121 e 122) ao vislumbrar as margens do itinerário de desagregação de G.H. (todos os efeitos anteriormente citados, que desagregam a narrativa e a personagem de uma anterior organização), nos leva a perceber o fluxo de consciência que se origina sob uma estrutura linguística (figuras de linguagem, errância, discurso parafilosófico, repetições etc.), evidenciando as estratégias de criação do fazer literário de Clarice Lispector. Segundo o autor, “o texto é uma massa que vai se espalhando sobre o papel em círculos concêntricos. Em espiral ou espirais” (p. 122). Neste preâmbulo, as ligações estilísticas que o autor situa está presente num nível intratextual e intertextual, ou seja, tanto no que diz respeito à estrutura interna da obra, quanto à ligação da obra a outras narrativas.

Deste modo, é possível, com este panorama, analisarmos alguns pontos estruturantes que nos possibilitam conceber a existência construída na narrativa clariceana: personagens movidas por diversas sensações; relato representativo de situações-paradigmáticas do homem no mundo; monólogo interior; “o ser existencial” em fusão com a linguagem ficcional; a vida que se revela numa dimensão inconsciente, através de um fluxo atemporal e os recursos linguísticos, como figuras de linguagem, pontuações gramaticais e agramaticais, etc. São estes aspectos imprescindíveis à nossa compreensão e que por meio de uma historiografia literária até os dias atuais, estão sendo descobertos, redescobertos e aprofundados.

Clarice Lispector instaurou uma nova concepção narrativa na Literatura Brasileira, mesmo que a autora uma vez tenha dito que seu problema não é de expressão, mas de concepção. É perceptível como Clarice tinha conhecimento da profundidade de sua escritura, principalmente do seu paradoxo estético com a tradição literária. Como escreveu João Gaspar de Simões (*apud* SÁ, 1979, p. 66), com a literatura inaugural de Clarice começou a surgir “o cosmopolitismo numa literatura em que dominara até então o regionalismo nordestino”. O que o crítico situa é histórico no marco da subjetividade de Lispector; por isso é inegável dizer que a escritora não soubesse dos efeitos de sua criação “mística e intimista”, à qual rompeu e desconstruiu a linha tênue do realismo crítico, propondo um novo realismo, em que a experiência subjetiva de cada indivíduo retratasse a realidade exterior numa dimensão interior.

Veremos agora outra especificidade de escritor que uniu ética e estética na criação ficcional de seus romances: Albert Camus. Segundo Barreto (1971, p. 62), “a obra do escritor para ser verdadeira e fecunda é necessário que seja um reflexo parcelado da experiência vivida e refletida pelo artista. O vigor da obra está mais naquilo que sugere do que no que descreve”

(grifo meu). Tomando como ponto de partida o excerto, anteriormente grifado, ao se afirmar que o significado da obra está naquilo que ela sugere, e, no pensamento refletido pela experiência do artista, adentraremos uma premissa controversa, cujo fundamento categoriza os *Romances de Tese*:

Reconhecidos como meios de conhecimento, a arte e mesmo o romance estão obrigatoriamente destinados a se encontrar com outras disciplinas intelectuais. Esse encontro nada tem de extraordinário, foi quase uma constante em toda a história do pensamento. Dos pré-socráticos a Dante, de Leonardo da Vinci a Goethe, de Cervantes a Kafka, **a história está repleta de obras de arte que não apenas expõem ideias, mas também as encontram, não se contentam em ilustrar certa imagem da nossa condição, mas a aprofundam e transformam.** (Grifo meu) (BLANCHOT, 1997: 189).

É neste encontro entre um pensamento e a expressão concreta, através do canal artístico, que deveremos entender a obra literária-filosófica de Albert Camus, um entre tantos filósofos que propôs seus postulados filosóficos por meio da criação literária, buscando uma melhor expressão e sentido no retrato absurdo da existência humana. O romance de tese, embora proponha um sentido, uma concepção pessoal de se entender o mundo, é julgado pela crítica literária por mostrar o que significa, e, trazer de forma expressiva, o porquê do mundo representado. No entanto, tais pensamentos assumem outras percepções a partir da estética literária, dado que a palavra explora múltiplos horizontes de sentidos.

Deste modo, atendo-me ainda ao excerto anterior, é de total importância enfatizar o que Blanchot dissertara sobre as obras conceituadas, em que “(...) não se contentam em ilustrar certa imagem da nossa condição (...)”. A imagem é a pedra angular de Albert Camus, utilizando-a como processo escritural na ilustração do cotidiano absurdo. Ao ilustrar a imagem da vida humana, a obra camusiana sugere um silenciar do falatório sem solução, aliciado pelo discurso verborrágico e repleto de metáforas. A imagem, portanto, é o único modo capaz de subverter a norma da linguagem, sendo ofício do filósofo/escritor “aprofundá-la” e “transformá-la” na busca de uma expressão pungente.

Partindo desse entendimento ético/estético da obra camusiana, é importante correlacionar com o contexto histórico de surgimento do autor. Segundo Barreto (1971), no século XX, com diversos acontecimentos que abalaram o mundo—as duas Guerras Mundiais (1914 e 1939); a crise econômica (chamada de A Grande Depressão), iniciada pela queda na bolsa de Nova York (1929); a Guerra Civil Espanhola (1936-1939); os massacres e destruições de populações inteiras na 2ª Guerra Mundial (judeus, homossexuais, orientais, etc.) e com a destruição cientificamente controlada de Hiroshima e Nagasaki—os escritores conduziram os problemas e o drama social daquela época ao espaço imaginário de suas obras, tendo como marcos históricos, de 1901 até os dias atuais, as mudanças diacrônicas da sociedade.

Albert Camus, Sartre, André Malraux, Gide, Kafka fizeram parte de uma geração movida e espantada frente ao Absurdo da condição humana. Segundo Barreto (1971) esse grupo de escritores foi chamado de “A geração deserdada”: homens e mulheres deserdados de todos os sonhos e esperanças, calados perante as injúrias e misérias que antecederam o rumo de suas vidas, e de toda uma coletividade. Mais especificamente, milhares de pessoas inconformadas perante às leis, ideologias, valores que surgiram a partir do século XX, construindo, simetricamente, uma nova mentalidade de ser homem e mulher, bem como modelando um novo sistema socioeconômico.

A realidade cotidiana entrou em suas páginas obrigando-os a esquecer os ideais de beleza, verdade, moralidade, que serviram como ponto de referência para as gerações passadas. As ansiedades e perplexidades dos primeiros cinquenta anos do século XX foram testemunhadas nas obras de escritores como Malraux, Sartre, Graham Greene, Hemingway e Camus (BARRETO, 1991, p. 10).

O que Barreto afirma é simultâneo ao que é discutido na literatura de Albert Camus, na qual veem-se transferidos seus postulados filosóficos, a sua realidade social, através da criação literária como forma de dar concretude às suas experiências e pesquisas teóricas sobre o *Absurdo*, conscientizando a humanidade de sua irredutível condição. Não é equívoco dizer que Albert Camus, segundo Barreto (1971), foi “a consciência de sua geração”. Ao lermos *O Estrangeiro*, lançado em 1942 (versão francesa) e 1979 (versão brasileira), fazendo parte do ciclo do absurdo, juntamente, com *O Mito de Sísifo* (1942) e *Calígula* (1945), inicialmente sentiremos uma rejeição às atitudes do personagem principal: Meursault, uma vez que a nossa moral social se estranha perante a noção de gratuidade e a consciência livre de valores do personagem-narrador. Todavia, ao conhecermos a tese do *Absurdo* de Camus, perceberemos que aquela aversão aparente ao personagem se transformará num elo de sentimentos e compadecimentos à situação-limite de Meursault. O personagem, desde o início da narrativa, percebe a contingência do que é viver. Assim, o leitor reconhecerá, no simulacro dessa experiência, o espelho de sua vida, uma vez que a moralidade do mundo é imposta sobre o homem como forma de “educá-lo” a uma concepção de sociedade e de “ser humano”.

Albert Camus foi considerado a “consciência de sua geração”, porque ele trouxe em seus postulados a problematização concreta da condição humana, cuja irracionalidade da vida ocasionou a muitos homens e mulheres atitudes abruptas na resolução de seus problemas existenciais—muitas vezes, “o suicídio físico” ou “o suicídio filosófico” (BARRETO, 1971, p. 50). Neste contexto, o homem ao perceber-se existindo, fora de uma visão habitual (com obrigações, uma rotina regular e cotidiana), constata a profunda inexorabilidade do mundo à sua razão, sendo neste momento revelado o *Absurdo*. É a partir desse confronto existencial com

o Absurdo que a questão central é discutida: morrer fisicamente ou morrer filosoficamente, fugindo do confronto lógico, em virtude de alguma ilusão (drogas, religião, sociedade, etc.)? Camus afirma que “o homem precisa estar vivo para dizer que a vida é absurda” (Barreto, 1971, p. 69). Logo, o *Absurdo* só existirá na vida do homem se ele suportar, conscientemente, sua própria existência, sem fuga, sem extremismo diante da impossibilidade de uma resposta ontológica.

Albert Camus, em o *Mito de sísifo* (1942), ao dissertar sobre a condição humana, propõe um novo motivo de mudança, uma forma lúcida de convivência inter-humana, abandonando todo tipo de “crenças românticas” (religiosa, científica, libertária, social e política). Posto isso, Camus conceitua um eventual “sentimento do absurdo”, que não se resume apenas na percepção da realidade envolta, mas se conclui no elo entre a ação investigativa do homem e o silêncio deste mundo incompreensível. A partir de tal sentimento, o homem perceberá os limites que a existência o condiciona, passando a viver de maneira moderada, sem esperanças e tendo a revolta como princípio de agir sobre a realidade injusta.

Desde a época de Camus até a nossa contemporaneidade, todos os valores construídos sobre um ideal de sociedade, como também os diversos campos teóricos-científicos não transmitiram quaisquer certezas além de esperanças, “verdades absolutas”, sentimentos inverdadeiros e condições de vida desiguais:

Camus e os escritores engajados presenciaram concretamente, e não em termos teóricos, o fracasso do progresso, da ciência, da liberdade, da democracia, da razão e finalmente do próprio homem. Malraux escreveu certa vez que a nossa civilização, e aí está a sua originalidade, é a primeira a ser privada de transcendência [...] (BARRETO, 1991, p.12).

É em busca de aprofundar sua experiência filosófica do absurdo que as obras literárias serviram e servem aos filósofos existencialistas, em especial, a Albert Camus. *O Estrangeiro*, assim como *A queda* e *A peste* são obras comunicadoras das duas categorias centrais do autor: *o Absurdo* e a *Revolta*. À vista disso, em meio a tensões desesperadoras, com total privação de razões e respostas concretas, é que surgem as teses de Camus, propondo a lucidez frente ao desolamento da vida humana, sem dar voz à transcendência como caminho de solução das frustrações humanas.

Como anteriormente tinha falado, *O Estrangeiro*, obra inaugural de Camus, possivelmente propõe retratar e descrever o “homem absurdo”. Contudo, para entendermos essa razão prévia e adquirirmos um olhar consciente sobre a figura de Meursault, um conhecimento da tese do *Absurdo*, de Albert Camus, seria relevante. No entanto, não limito a relevância de

uma leitura leiga, pois que a realidade espelhada na obra é passível de ser vivida por qualquer um.

Camus, atento a que a linguagem não escape à medida, encaminha sua personagem nesse sentido da exigência de depuração. Ele, ora está reconsiderando o que dissera (pp. 48 e 52), ora anuindo para não ter que falar (p.49). Ou dissolvendo seu discurso no modo aporético: “repliquei que tanto me fazia” (p. 84). Ou ainda, como na fala a Salamano, “para não dizer alguma coisa” (Grifo meu) (HOLANDA, 1992, p. 35 e 36).

O depuramento, este sobre o qual Holanda se refere, é relativo à concisão narrativa do estilo de Camus que utiliza de uma expressão própria, intrincado a uma estética absurda, como forma de descrever a realidade irracional da existência humana, sem dar margem a pensamentos que fogem a situação narrada. A linguagem será o principal elemento a sofrer reformulação na estrutura narrativa, pois como foi dito anteriormente, somos intermediados pela linguagem. Camus foge da abstração, foge da linguagem gregária, da doutrina abstrata, da teoria cega e propõe a concretude da ação: “Para os gregos a revolta não era uma abstração, mas alguma coisa vivida⁷” (BARRETO, 1971, p. 113). Barreto afirma algo que é próprio na construção do pensamento de Camus, pois este ao refletir a revolta grega, como uma “filosofia de limites”, apresentou o conceito de moderação e equilíbrio como meio de contestar a convenção; isto é, indo mais além, o filósofo renunciou a abstração em busca da prática, de uma expressão concreta. Falar menos e praticar mais. Se revoltar e não ceder. Antes de qualquer experiência absurda, ou depois dela, o que Camus enfatiza como aspecto precípua à sobrevivência do próprio homem é sua experiência, baseada na lucidez.

Como falar sem mentir? Como pretender pôr, nas palavras, a verdade individual toda inteira? A linguagem, sendo sempre transfiguração do real, está ligada à sua “mentira”. A linguagem por sua própria natureza é, portanto, *abstração*, enquanto não manifesta o real apenas tenta significá-lo. (HOLANDA, p. 41)

A arte, em especial a arte literária, foi o caminho privilegiado por Camus ao entrelaçar sua tese filosófica na concretização “empírica” de uma vida absurda. Escritor e personagem se justapõem, na expressão de uma experiência pungente. Blanchot (1997) afirmou ser a arte o que nos “faz viver o que conhecemos no modo do desconhecido”. Escritor e personagem, pelo intermédio ambíguo da linguagem, dispõem de uma outra realidade que lhe escapa. A palavra, por não representar o real, mas ser uma significação, é posta no tribunal: sendo subjugada pelos seus acréscimos que nos condenam à abstração doutrinária.

⁷ Barreto, neste excerto, faz referência aos pressupostos camusianos em *O homem revoltado*, publicado em 1951, no qual Camus diz que a genuína *Revolta* não se baseia em princípios abstratos, idealistas e absolutistas, mas na concretude da vida; as situações presentes devem ser julgadas perante os princípios nascentes pela convivência entre os homens, tendo a moderação como cerne de qualquer ato justo e libertário.

É por meio da criação ficcional, de uma experiência absurda que Albert Camus projetou novas perspectivas de confrontar e conceber a nossa própria realidade, engendrando em suas personagens novos valores e posicionamentos frente à vida. Assim, através da escritura literária, especificamente, o autor faz exposição de sua revolta, permitindo alusão a uma outra forma de revolta que desconstrói a moralidade humana e suas convenções sociais, a “revolta artística”:

No fundo a própria revolta é, em parte, para Camus, uma exigência estética. O artista sendo um revoltado também reconstrói o mundo por sua conta. A revolta do artista contra o real—e por isso ele se torna suspeito diante dos regimes totalitários—contém a mesma afirmação espontânea do oprimido. (...) **A verdadeira criação artística é uma manifestação equilibrada e ordenada do homem, sendo por essa razão condenado irremediavelmente pelos regimes totalitários. A arte está ligada umbilicalmente às origens da revolta na medida em que tenta dar forma a um valor que foge no vir-a-ser perpétuo.** Esse valor é previsto pelo artista e a obra de arte procura isolá-lo do contexto histórico. (Grifo meu) (BARRETO, p.104)

A arte é uma manifestação equilibrada do homem e da própria história, porque ela não fixa certezas, realidade, linguagem e valores sociais. A "revolta camusiana", paralela ao efeito transgressor da arte, está justificada nesse impasse da ação da humana frente a sua própria existência absurda, na qual o próprio homem deve “compreendê-la” e “vivê-la”, não mais buscando “ultrapassá-la” (BARRETO, 1971, p. 111). Portanto, Camus utiliza-se da transgressão da arte como meio e analogia na exteriorização de sua tese filosófica: o *absurdo* e a *revolta*. Nesta perspectiva, diferindo de todos os momentos históricos vivenciados até o século XX, o filósofo contestou as revoluções que inspiraram ideais políticos no Ocidente: a Revolução Francesa (1789-1799), Inglesa (1642-1651) e Russa (1917), constatando que todas elas diferiam da verdadeira revolta (fundamentada pelos princípios coerentes da arte), professando ideais absolutos, espíritos idealistas e homens românticos.

Barreto (1971, p. 104) disse ser a arte ligada "umbilicalmente às origens da revolta na medida em que tenta dar forma a um valor que foge no vir-a-ser perpétuo"; o autor diz ser a revolta camusiana, além de uma revolta metafísica, filosófica, também histórica: "Esse valor é previsto pelo artista e a obra de arte procura isolá-lo do contexto histórico". As obras literárias-filosóficas de Camus, denunciam qualquer tipo de valor absoluto decorrente da história e reconstrói um mundo novo, nos permitindo sondar outros pensamentos e descobrir outras realidades, isolando o homem do seu contexto histórico e propondo uma nova moral: de não firmar valores e recusar as injustiças e moralidades desse mundo.

É preciso reconhecer que essa fusão de uma tese filosófica através da linguagem literária não se dá de maneira tranquila e inalterada; ao contrário, o artista necessita tecer um autêntico trabalho de linguagem pela estética literária na exposição de suas ideias, assim como buscar um novo modo de compreensão daquilo que ele achava que entendia. A forma de Albert Camus na

exposição e aprofundamento dos dramas narrados se concentra na depuração da própria linguagem. A economia da linguagem coloca em evidência a fissura do indivíduo com sua realidade e, ainda assim, reivindica uma moral própria, lúcida, sem as ilusões da linguagem e da convenção.

A saída da narrativa camusiana é o total silenciamento, o silêncio perspicaz. O silêncio de Meursault, como veremos na narrativa *O estrangeiro*, é um silêncio lúcido, um silêncio embasado numa tese filosófica, pois pretende nos dizer algo, nos transmitir uma ideia preexistente. Se o *Romance de Tese*, de Albert Camus, tem como objetivo revelar as tensões inconciliáveis da existência do ser humano—longe de teorias doutrinárias e transcendência ontológica—a própria linguagem (instituidora da convenção) estará em risco, pois é a partir da necessidade do discurso e da multirreferencialidade da linguagem que todas estas significações abstratas, as teorias doutrinárias e as crenças absolutas, são por nós conhecidas.

À vista das incursões críticas e análises realizadas, tanto Camus, quanto Clarice fazem parte dessa geração nomeada por Vicente Barreto como “A geração deserddada⁸”. A estética, o estilo de Clarice Lispector, embora difira do estilo técnico-formal de Albert Camus e de sua intenção ética, fala de uma mesma realidade e de uma mesma situação-limite vivenciada pelo homem diante do *Absurdo*. Todavia, Clarice dará voz e visibilidade, à sua realidade, a partir de uma dimensão interior, por meio de um discurso movido pelo *pathos*; ao revés de Camus, que criará seu mundo ficcional baseado na “retórica clássica”⁹, descrevendo o externo de maneira realista, bem como renunciando a volúpia e a explicação em virtude de uma forma lúcida, baseada no *logos*, num discurso racional.

Camus e Clarice nos afastam da ideia de transcendência ontológica, expondo, por meio do saber narrativo, atitudes e pensamentos a uma melhor vida do homem neste mundo. Cito Camus: “(...) ao homem cabe tudo viver de forma consciente” (BARRETO, 1971, p. 35). Em busca de construir essa consciência, na tessitura da existência narrada, veremos, adiante, que a forma é o elemento ordenador desta concepção. Começamos pelo nome: G.H., uma incógnita, personalidade indefinida e de desejos irremediáveis. No outro lado da comparação, vemos

⁸ Esse termo será apresentado por Vicente Barreto no seu livro biográfico “Camus: vida e obra”. O autor cita diversos intelectuais da filosofia como da Literatura que durante o século XX perpassaram os diversos acontecimentos desoladores do mundo: as duas grandes guerras, a queda da bolsa de Nova York, em 1929, a dizimação em massa de Hiroshima e Nagasaki e os milhares de populações extintas e destruídas nas diversas guerras imperialistas. Todos estes acontecimentos trágicos serão impossíveis de serem apagados, servindo como afluentes no processo escritural destes escritores.

⁹ Barthes (2004, p. 48)

Meursault, nome próprio, identidade definida, de atitudes lúcidas e fala concisa. Ambos reconhecem o desolamento da vida humana, assim como a realidade que lhes ultrapassa.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS DA FORMA: A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DE CLARICE LISPECTOR E ALBERT CAMUS

“Eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o *conteúdo* (grifo do autor), para prová-la esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresse meu amor, minha certeza, minha adesão.”

Bakhtin (1988)

2.1 O ENIGMA DA IDENTIDADE: O NOME, INVÓLUCRO DO SER

O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem meu nome. E acabei sendo o meu nome. [...] Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes.

(PSGH, de Clarice Lispector)

Obrigaram-me outra vez a declinar minha identidade e, apesar da minha irritação, pensei que, no fundo, era bastante natural, pois seria muito grave julgar um homem em lugar do outro.

(*O Estrangeiro*, de Albert Camus)

Tudo começa pelo nome. Através das narrativas *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector e *O Estrangeiro*, de Albert Camus, eles são firmados entre ambas as personagens: o enigma velado sob a literalidade dos seus nomes, bem como as atitudes e as experiências absurdas vivenciadas no decorrer das narrativas. Qual a significação das iniciais G.H.? Qual o mistério escondido sob a opacidade de Meursault, o estrangeiro fadado ao inconformismo das relações e das convenções humanas?

Primeiramente, faço uma síntese dos enredos de cada narrativa. E, logo após, discuto o enigma da identidade. Em *A Paixão Segundo G.H.* narra-se aventura de uma personagem incógnita: G.H., melhor conhecida por sua voz narrativa de que pelas escassas características de sua personalidade. Durante seu itinerário existencial, a personagem começa a reviver momentos de um evento tormentoso, o qual a destituiu de suas antigas moralidades ao confrontar o oposto de si mesma. Isto é, G.H. confronta o Absurdo da existência. O evento se inicia em um acontecimento aparentemente banal: o encontro da personagem com uma barata, inseto que é esmagado à porta de um guarda-roupa, desestabilizando a personagem de seus hábitos e lançando-a ao núcleo selvagem da natureza humana. A partir de tal acontecimento, a única resposta possível à busca de G.H. foi o silêncio daquilo que é indizível, pois que o excesso de palavras articuladas pela personagem se tornou insuficiente para nomear a compreensão súbita concebida naquele instante-existencial. Nos dois primeiros capítulos da obra, somos imersos em um relato de confissão, prenunciando um acontecimento incompreensível:

-----**estou procurando, estou procurando.** Estou **tentando entender.** **Tentando dar** a alguém o que **vivi** e não sei a quem, mas não **quero ficar** com o que vivi. Não sei o que **fazer** do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não **confio** no que me **aconteceu**. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a **saber** como **viver**, **vivi** uma outra? A isso **quereria chamar** desorganização, e **teria** a segurança de me **aventurar**, porque saberia depois para onde **voltar**: para a organização anterior. A isso **prefiro chamar** desorganização pois não quero me confirmar no que vivi—na confirmação do mim eu **perderia** o mundo como eu tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (Grifos meus) (PSGH, p. 9)

Entre múltiplos tempos verbais (gerúndio, infinitivo, futuro do pretérito, pretérito perfeito e imperfeito), a experiência de G.H. não se desenvolve de maneira linear, racional e voltada a uma realidade fatural; ao contrário, percorreremos trinta e três capítulos em alta tensão, em que a última frase de um capítulo volta a se repetir no capítulo seguinte, dando uma continuidade discursiva, como também um roteiro de deslocamento a este relato alinear. Em uma turbulência de sensações, seremos (re) conduzidos à inconsciência daquela experiência, bem como às múltiplas explicações da personagem sobre a Gene Humana¹⁰.

O itinerário de G.H., assim como o próprio nome da personagem, apresenta-se como um enigma e termina sendo um enigma, uma vez que a narrativa inicia com 6 (seis) travessões e finaliza com 6 (seis) travessões, deixando à interpretação do leitor um possível desfecho à experiência narrada. O que acredito ser esse início e final atípico se justifica como propósito da própria autora em manifestar uma experiência circular, labiríntica, como impossibilidade de obter uma resposta sobre a existência humana, pois que a razão humana está aquém de uma certeza absoluta. É a esta compreensão que a personagem G.H. alcança ao final da sua experiência, último estágio de seu itinerário, significando aquilo que conceitua Sant'Anna (2013, p. 157): a obra estrutura uma “narrativa/consciência-em-progresso”.

O Estrangeiro é uma trama de reduzida dimensão e distinto de a PSGH não teremos uma busca por autoconhecimento, mas um silêncio perspicaz de inconformidade entre o homem e seu mundo, no qual a personagem, apática à realidade, renuncia o acréscimo da palavra depositária da convenção. No início da trama vamos acompanhando a trajetória de vida de Meursault, o qual é informado de que sua mãe havia falecido. Assim, uma série de outros fatos começam a surgir a partir de tal acontecimento, demonstrando o “escorregar contínuo do tempo”¹¹, bem como a eventualidade da vida. Meursault é conduzido por uma sucessão de acontecimentos inesperados: desde o ato de matar uma pessoa até ser sentenciado à morte perante um tribunal absurdo, cuja condenação foi decapitá-lo na guilhotina, em meio a praça pública. No entanto, o personagem não dá a mínima a tais situações, demonstrando indiferença diante da morte de sua mãe, bem como das demais contingências apresentadas sobre sua vida: “Recebi um telegrama do asilo: ‘Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames.’ **Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem**”. (Grifo meu) (*OESTRANGEIRO*, p. 9).

Camus apresenta seu personagem na narrativa pelo seu nome próprio, não há enigma, incógnita, nem tampouco explicação; a narrativa se desenvolve na sobriedade e concisão de

¹⁰ Utilizo tal conceito embasado no “Itinerário místico de G.H.”, de Benedito Nunes, uma vez que acredito ser a “Gene Humana” a origem de toda raça humana. E foi à esta origem que G.H. buscou alcançar.

¹¹ BARRETO (1971, p. 148)

fala e pensamento. Meursault é o retrato de um indivíduo comum, impessoal, vivendo uma realidade tediosa como a de muitos homens. Entretanto, o personagem, ao invés de ser suprimido pelo mundo e seus excessos de valores, se individualiza pela lucidez a tais moralidades.

“Mas esperei no pátio, debaixo de um plátano. Respirava o cheiro da terra úmida e não tinha mais sono. Pensei nos colegas do escritório. A esta hora, levantavam-se para trabalhar: para mim, era sempre a hora mais difícil. Pensei um pouco mais nestas coisas, mas um sino que tocava no interior dos prédios distraiu-me. Houve uma movimentação por trás das janelas, e, depois, tudo se acalmou. O sol estava um pouco mais alto: começa a aquecer meus pés. O porteiro atravessou o pátio e veio dizer que o diretor me estava chamando. Fui ao escritório. Fez com que eu assinasse alguns documentos. Reparei que estava vestido de preto, com calças listradas. Pegou o telefone e interpelou-me:

--Os empregados da agência funerária já chegaram. **Vou pedir-lhes para irem fechar o caixão. Quer ver sua mãe pela última vez? ---Disse que não. Baixando a voz, deu uma ordem pelo telefone: --Figeac, diga aos homens que podem ir.** (Grifo meu) (O.E, p. 18)

O personagem, após acompanhar uma noite inteira o velório de sua mãe, é chamado pelo diretor do asilo para informá-lo das questões burocráticas do enterro. Como de praxe, o diretor pergunta à Meursault se gostaria de ver a sua mãe pela última vez, e a resposta do personagem foi simples e direta: não. O personagem, que já estava entediado de permanecer no velório da mãe a noite inteira, acordou com os rins doendo e ainda teve que suportar, a noite toda, os cochichos e barulhos dos idosos que velavam o caixão de sua mãe. Diante disso tudo sua atitude é óbvia: a recusa daquilo que contradizia sua vontade. Meursault, em atos diretos e precisos, reduz sua fala a um “sim ou não”, sendo impessoal diante das armadilhas da fala. Meursault diante de pequenos atos constrói aos olhos do leitor uma personalidade insólita e indiferente, pois que sua lucidez rompe com normalidade as exigências e rituais da sociedade. Meursault põe em conflito sua condição de ser humano contra à anormalidade da norma.

O personagem exerce a figura daquele que só tem a si na luta pela sobrevivência, um homem como tantos, todavia, lúcido dentre os rótulos, os rituais de comportamento e as diversas cargas de valores. Seu nome é apenas a imagem externa de algo muito mais profundo. O que de fato importava a Meursault era viver, a possibilidade de resistir diante da vida e da morte, bem como a consciência diante do absurdo e seu silêncio diante do mundo. Outro fator importante, na narrativa de *O Estrangeiro*, é a presença contínua do sol, signo que talvez revela a personagem a existência absurda de sua própria condição no mundo. Logo no primeiro capítulo, durante o enterro da Sr.^a Meursault, teremos essa presença vital do Sol que, segundo Barthes, exercerá a importância de um “elemento mítico” (BARTHES, 2004, p. 97):

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. Em**

dado momento, passamos por uma parte de estrada que havia sido refeita há pouco. O sol derreteria o asfalto. Os pés enterravam-se nele, deixando aberta sua polpa luzidia. Por cima do carro, o chapéu do cocheiro, de couro curtido, parecia ter sido moldado nesta lama negra. Eu estava um pouco perdido entre o céu azul e branco e a monotonia destas cores, negro pegajoso do asfalto aberto, negro desbotado das roupas, negro-laca do carro. **Tudo isto, o sol, o cheiro de couro e de esterco do carro o do verniz e do incenso, o cansaço de uma noite de insônia, me perturbava o olhar e as ideias.** (O.E, p. 22).

Tinha razão. Não havia saída. Conservei, ainda, algumas imagens deste dia: [...] **a terra cor de sangue que deslizava sobre o caixão de mamãe, a carne branca das raízes que nela se misturavam [...]** (grifos meus) (O.E, p. 23).

Em *O Mito de sísifo* (M.S), Camus, ao se referir aos métodos fenomenológicos, diz ser este pensamento que “reaprende a ver e a dar a cada ideia e a cada imagem um lugar privilegiado” (M.S, 2018, pág. 24). Interligo esta concepção à relevância do nome, assim como do sol, pois que refletem a personalidade e a existência da personagem. O sol presente neste excerto expande sob múltiplas interpretações a experiência vivida da personagem. A presença do sol, durante o cortejo do corpo de sua mãe, exerce um caráter muito além do destrutivo, de atordoar olhares e pensamentos, bem como o de “derreter o asfalto”. O sol nesse primeiro ato, manifesta a ligação do homem com a natureza de que tudo é feito, o seu vínculo com a matéria-viva da terra e de tudo que dela deriva. Como escreveu Barthes (2004, p. 97) “Meursault não se desliga do sol assim como não se desliga dos próprios ritos [...]”. O sol se “envisca” com a paisagem e com as sensações de Meursault, levando-o a ficar aturdido diante do absurdo da vida humana: sua finitude e miséria.

Ao longo de minhas explanações, abordarei outros aparecimentos do sol durante a narrativa de *O Estrangeiro*, uma vez que Barthes (2004, p. 97) reforça três grandes surgimentos do Sol: “O sol funerário”, “O sol da praia” e o “Sol do processo”. Neste primeiro momento é importante entender a personalidade de Meursault que incomum aos olhos de nossa hipócrita civilização e aos nossos valores prescritos se afasta, deixando um hiato entre o ser e o dizer. A proposta de Camus é de demonstrar, através de um relato conciso e objetivo, a fratura ética-moral entre a personagem e as incoerências da vida. Meursault não pensa claramente, uma vez que ele não entende as leis e os sentimentos adotados por aquela sociedade e as instituições que a constituem. Há diversos momentos na narrativa que demonstram essa fissura entre o personagem e sua realidade:

Então, depois de beber um copo de vinho, Raymond levantou-se. Afastou os pratos e o pouco de linguiça fria que tínhamos deixado. Limpou cuidadosamente o encerado da mesa. Tirou de uma gaveta da mesa de cabeceira uma folha de papel quadriculado, um envelope amarelo, uma pequena pena de madeira vermelha e um tinteiro quadrado de tinta roxa. Quando me disse o nome da mulher, vi que era moura. Escrevi a carta. **Redigia um pouco sem pensar**, mas esforcei o mais possível para contentar Raymond, pois não tinha razão nenhuma para não contentá-lo. Depois, li a carta em

voz alta. Escutou-me, fumando e balançando a cabeça, e em seguida pediu-me para relê-la. Ficou inteiramente satisfeito.
--Já sabia que você conhecia a vida –disse-me ele.
--**Não me dei conta a princípio de que me tratava de você.** Só me chamou a atenção, quando me declarou:
--Agora, você é um verdadeiro amigo.
Repetiu a frase e eu disse:
--Está bem.
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. Lá fora, tudo estava calmo, ouvimos o deslizar de um carro que passava (Grifos meus). (O.E, p. 37).

Neste excerto, principalmente nas linhas grifadas, é perceptível como se apresenta o comportamento de Meursault, nada muito esclarecido, cujo ato expõe uma fissura entre seu ser e as relações humanas. É na simplicidade de fala que Meursault renuncia as identificações habituais, sentimentos extremos, sendo verdadeiro entre o pensamento e a prática. Meursault pouco conhecia Raymond, e por que ele o trataria de você? Por que ele o chamaria de amigo? Meursault não fala além do necessário e renuncia os hábitos convencionalizados.

O protagonista de *O Estrangeiro* é um homem semelhante a qualquer outro, fadado sob a mesma condição humana. No entanto, ele se diferencia por apresentar em um ato de renúncia, lucidez do jogo que lhe atravessa, uma experiência passível de ser vivida por todos aqueles que despertam. Meursault, um nome próprio, não nos explica nada por reconhecer na linguagem sua mentira; apenas quer viver as circunstâncias apesar da sua condição social, humana e pessoal. Ele simplesmente sobrevive às eventualidades, se satisfazendo com o que sabe e com isso apenas. Meursault é a figura ficcional do absurdo: “O homem absurdo se sente desembaraçado de tudo o que não é essa atenção apaixonada que se cristaliza nele. [...]O retorno à consciência, a evasão para fora do sono cotidiano representam os primeiros procedimentos da liberdade absurda” (M.S,2018, pág.45).

A contrapelo, lido com um outro tipo de escritura, *A Paixão Segundo G.H.*, que engendra uma constante busca: a busca do ser sob a linguagem. Mas para que tal “ser” seja alcançado, é preciso buscar a palavra, como escreveu Agamben (1999, p. 112) “só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas”. G.H. sabia que a palavra era ínfima em dizer. Aquele evento aparentemente banal, o encontro da personagem com uma barata, lhe desagregou de suas antigas leis e formações humanas, lhe impelindo a um instante de êxtase, sem palavras. No entanto, para que tal acontecimento faça sentido ao leitor, a protagonista busca uma palavra, uma forma capaz de expressar seus pensamentos. Toda a tentativa de G.H. será a busca de suprir o silêncio: a revelação ocorrida no dia anterior:

Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que **fatalmente precisarei enquadrar a**

monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho de minha visão de meus olhos, já que **fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada**—então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha (...) (Grifos meus) (PSGH, p. 13).

Anterior ao acontecimento catártico, a personagem G.H. se assemelhava a qualquer ser humano: construída sob preceitos morais e dispersa numa superficial condição de sobrevivência. Ciente de sua condição, descobrirá que sua anterior organização de vida (sua formação humana) era um disfarce dominante sobre quem ela é. No excerto anterior comprova-se tal premissa, uma vez que a experiência vivenciada por G.H. ultrapassou sua razão, rompeu com seus antigos valores e a destituiu de sua própria humanidade. G.H. é uma incógnita porque ela deixou de ter forma. Isto é, a forma que me refiro é a própria individualidade, a personagem busca, anseia uma compreensão, pois sua experiência foi fatal: “fatalmente sucumbirei à necessidade de forma”. Mas, por enquanto, a personagem necessita de um molde para se conectar àqueles que a leem. E esta forma virá sob as sensações, uma experiência metafórica-metafísica:

Estou tentando te dizer de como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim. Não sei se estou entendendo o que falo, estou sentindo—e receio muito o sentir, pois sentir é apenas um dos estilos de ser. No entanto atravessarei o mormaço estupefato que se incha do nada e terei que entender o neutro com o sentir. (PSGH, p. 99)

Quando, anteriormente, pontuei uma experiência metafórico-metafísica, porque antes da personagem passar pela metamorfose e perceber que a existência, a vida é a única possibilidade à razão humana, ela acreditava que teria de transcender, encontrar respostas além da condição humana. No entanto, o silêncio, a “descensão” (GOTLIB, 1995, p. 361) de todos os seus valores lhe mostrará que não. Portanto, primeiramente, tento mostrar essa personalidade de G.H., uma narradora verborrágica, sensitiva, que utiliza de recurso metafórico na explanação de uma experiência quase metafísica. A personagem clariceana, pelo seu nome, de imediato, nos solicita a palavra. E por meio deste aspecto, entenderemos o percurso de busca da personagem, a luta travada entre a narradora-protagonista com a linguagem: “estou tentando dizer”. Este ato, genericamente, representa todo processo do livro: a busca da protagonista em tentar dizer sobre o silêncio.

Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar—adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? **mas** agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar. (grifo meu) (PSGH, p. 20)

É neste adiamento proposital que toda a narrativa se desenvolve, uma vez que a proposta de Clarice é de levar o leitor em uma experiência labiríntica, fazendo com que ele experiencie uma catarse de si mesmo, se despojando do próprio “eu”. O leitor é pego numa armadilha

semelhante à própria protagonista, instaurando no curso do itinerário de G.H. um “monólogo e diálogo”¹², levando-o a reviver o “outro” existente na leitura, em um processo inconsciente. Outro ponto é a presença da pontuação funcional (pontuação não-gramatical) que durante todo o texto se faz presente. Poderíamos, no excerto anterior, retirar o ponto de interrogação e possibilitar um fluxo mais livre de leitura. No entanto, são recursos da autora na busca de expandir sentidos na narrativa. Observemos também o uso de letra minúscula em palavra posterior ao sinal de interrogação que, no meu ponto de vista, evidencia que a interrogação poderia ser substituída por uma vírgula.

Dando continuidade, o itinerário da paixão é a experiência de autoconhecimento de uma personagem enigmática que, diante de sua situação no mundo, vê sua compreensão desorganizada e suas leis e esperanças desconstruídas. O mistério do nome G.H se revela nessa busca constante por uma verdade, no momento decisivo em que o pré-clímax (o momento anterior ao entrar no quarto da empregada) se torna o clímax, o ponto mais alto de sua descoberta. A protagonista busca depreender a si própria e, através dessa descoberta de quem eu sou, revela um segredo que abarca toda a humanidade:

Um passo do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida—que, por uma espécie de forte ímã ao contrário, eu não transformava em vida; e também por uma vontade de ordem. Há um mau gosto na desordem de viver. E mesmo eu nem saberia, se tivesse desejado, transformar esse passo latente em passo real. (PSGH, p. 27).

A narrativa de a PSGH é dividida em três grandes momentos, segundo Sant’Anna (2013, p. 133) “o pré-clímax, o clímax e o pós-clímax”. Até agora eu pontuei momentos da narrativa pertencentes ao pré-clímax: quando a protagonista busca reviver para viver plenamente. Isto é, ela busca uma compressão do ponto culminante vivido no dia anterior para viver sua vida de maneira mais plena. No entanto, ela percebe que a consciência humana está limitada aos muros do absurdo que é viver, sendo as respostas buscadas atributos mais amplos da inconsciência. É por meio do subconsciente que se rompe com os limites de subjetividade absoluta, confrontando a imagem do que somos, bem como a irracionalidade do mundo diante de nossas hipóteses e constatações. É por via desse despojamento do “eu”, do racional, do consciente que visualizamos o “outro”, e este “outro” nos permite estar sendo diverso, existindo além de um “ser em si”¹³.

Eu oferecia o soluço. Chorava enfim dentro de meu inferno. As asas mesmo do negror eu as uso e as suo, e as usava e suava para mim—**que és Tu, tu, fulgor do silêncio. Eu não sou Tu, mas mim é Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: porque és mim.** (grifos meus) (PSGH, p. 131)

¹² Emília Amaral (2005, p. 50)

¹³ Uso esse conceito com base em Sartre (*apud* Ribeiro, 2008)

G.H é uma busca inquieta diante do inevitável ato de existir, é a universalização de todos os seres humanos, é o Gene Humano: nossa condição de seres conscientes que vêm ao mundo decodificar um emaranhado de signos, ou melhor, viver numa busca constante por autoconhecimento. No excerto, é perceptível que haverá uma mútua identificação da personagem-narrador com sua vida profunda, uma vez que o seu ego, o seu “eu” será despojado, redescoberto no “outro”, no silêncio (o “Tu”), reflexões vitais sobre sua natureza sem excesso de palavras; isto é, sua identidade neutra: o “mim”. É por meio desse desejo apaixonado de clareza, de coragem ao dissolver seu próprio ego, que nos identificamos com G.H., uma vez que decide buscar em um movimento inverso (o “outro”, o oposto) um segredo capaz de revelar a vida.

Quando disse que tudo começa pelo nome é por acreditar que nada entra na ficção sem ter um intuito, uma vez que tudo tem um propósito, uma ideologia subjacente. As personalidades que, nas narrativas ficcionais são traçadas, começam a ser delineadas a partir do nome. O nome como representação sónica de nossa origem, formação social, cultural e histórica. Tudo que pelo nome venha a ser evidenciado, será deflagrado perante a experiência pessoal de cada personagem. G.H é um enigma que “marca o início de sua experiência como autoconhecimento vertiginoso” (NUNES,1989, p. 73). Meursault nada se propõe a revelar, por isso o nome próprio “é a própria imagem da realidade humana quando a despojamos de todas as convenções psicológicas, quando pretendemos alcançá-la através de uma descrição feita unicamente a partir do exterior[...] (BLANCHOT *apud* HOLANDA, 1992). ”

Portanto, ao lermos as duas narrativas, não só a forma de criação será diferente, mas também os sentidos com que cada objeto e signo estão dispostos. Assim, ao interpretar o nome nos é possível desvendar “uma alteridade imaginária”, a qual singulariza a experiência narrada. O que caracteriza ambas as personagens não estão resumidas, apenas, nos distintos aspectos que constroem suas personalidades: o nome, a consciência, o discurso e as experiências existenciais, mas como eles se assemelham a partir do confronto existencial. Isto é, G.H. é a representação do ser humano em sua primeira descoberta sobre o absurdo da vida, antes da realidade se revelar à nossa consciência. Já Meursault é a lucidez e a resistência depois dessa descoberta; é a conduta madura de viver a vida, um exemplo de atuação consciente.

Por fim, a personagem G.H. relata, como numa “macrovisão”, aquilo que Meursault já conhece: o vazio de resposta frente ao absurdo da existência. Enquanto Clarice criou uma personagem incógnita, cifrada, nos inserindo num itinerário de decodificações, Camus, sem adiantamentos, sendo “transparente” diante do confronto entre o homem e irracionalidade do

mundo, fala do seu protagonista nomeando-o pelo seu registro civil, seu “eu” formalizado: Meursault, um nome próprio, sujeito comum, que se universaliza por meio da negação do “eu”, ou melhor, pela negação da linguagem precursora da convenção.

Em síntese, o eixo central, permeando ambas as obras e ambos os escritores, se inscreve no enigma da existência, que se expande por diversos signos (objetos estéticos) e elementos técnico-formais. Frisando este último aspecto: a forma, no próximo tópico, buscarei “sistematizar” a consciência criadora, dimensão a qual os escritores tiveram que apreender na configuração de uma forma justa: a linguagem. Aspecto trabalhoso, unindo “realidade e pensamento”¹⁴, numa esfera de ação significativa, expressando aspectos emocionais e valores éticos-cognitivos pertencentes ao inventário interno de cada escritor.

¹⁴ Vicente Barreto 1971, p.144

2.2 UM ESTILO PARTICULAR: A CONTENÇÃO E A OPULÊNCIA VERBAL

[...]; mas a prosa densa dos grandes Clássicos, seja ela pesada ou incisiva, seus versos sensuais grudam ao pensamento como a carne ao osso; haja magreza ou opulência de estilo, a compleição é a mesma, é a compleição de grandes artistas.

(BARTHES,2004)

Ao investigar a forma estrutural de ambas as narrativas, torna-se perceptível como esse campo de atuação move, sob planos de visões diferentes, uma ética a uma estética. Pensar na linguagem, em uma obra artística, é refletir o trabalho formal mediante a um pensamento crítico e sensível. Ato criativo que une vida e técnica, numa composição significativa, expressando aspectos emocionais e valores éticos-cognitivos pertencentes ao inventário interno subjetivo de cada escritor.

G.H. nas últimas páginas de sua narrativa de autorreflexão dissera que só através da linguagem, de uma voz pessoal, seria possível expressar “um pensamento que não se pensa” (PSGH, p. 176); possivelmente, ela se referia a sua realidade mais profunda, a qual está atrelada à via-crúcis de sua Paixão e imersa nas raízes de sua identidade. Sua suposta realidade seria, antes da linguagem, um pensamento amorfo, sem um molde definido que pudesse orientá-la:

Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existia como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. [...]. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la—e como não acho. (PSGH, p. 178).

Portanto, tomarei—antes das exemplificações formais—o estilo particular de cada escritor, o conjunto de elementos que os constituem, mais precisamente, a “forma de o escritor dizer seu inventário interno” (HOLANDA, 1992); isto é, levo em consideração a consciência, o discurso, as atitudes, a sintaxe, o espaço narrativo, etc., aspectos geradores a esse nó de relações vinculadas à própria vida das personagens na tessitura literária. Tanto em a PSGH, de Clarice Lispector, quanto em *O Estrangeiro*, de Albert Camus, percorremos formas distintas de recepcionar as atividades criadoras. Camus, ao falar que “a ideia de uma arte separada de seu criador não se acha apenas fora de moda. É falsa. [...]”. Ele afirma ocorrer isso “na mesma proporção em que nunca nenhum artista exprimiu mais que uma coisa sob diferentes faces” (M.S, p.70).

Após acompanharmos a luta da personagem G.H., nos dois primeiros capítulos de seu relato de confissão, em busca de uma forma, de uma palavra capaz de expressar o instante

tormentoso e catártico vivenciado no dia anterior, agora, perseguiremos os passos enveredados pela protagonista na busca de sua identidade, na sublime travessia:

O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar. Olhara o apartamento: por onde começaria? (PSGH, p. 32)

G.H., ao rememorar o início de sua experiência tormentosa, lembra-se de que estava à mesa do café, fazendo bolinhas de pão, totalmente desocupada e disposta a qualquer ação ou aventura. No entanto, algo lhe faltava, uma vez que a personagem apresentava “um rosto inexpressivo”, uma ausência vista tanto naquela mulher sentada à mesa, quanto no retrato fotográfico de si mesma. Mas para suprir tal ausência, G.H. buscava um sentido, uma forma capaz de guiá-la em seu itinerário de introspecção, manifestando possíveis ideias à sua condição no mundo:

(...)quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse—uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção. **Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo:** ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. (Grifo meu) (PSGH, p. 30)

(...) Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. **Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo.** [...] Arrumar é achar a melhor forma. (PSGH, p.32).

Na busca de desvendar esse mistério oculto sobre a sua máscara humana, G.H. começa a arrumar o apartamento, pois que, ao ordenar, arrumar as coisas, ela entenderia mais sobre si mesma. O ato de planejar e organizar seu apartamento colocaria em evidência não só sua “vocação” de ser humano, uma vez que todo homem busca respostas, uma razão de existir e ser, mas revelaria à personagem a sua identidade. Em um ato de escavar e reorganizar, internamente, sua personalidade, G.H. desprende-se do estereótipo de mulher elegante e proprietária de um apartamento “semi-luxuoso”, alcançando uma visão profunda da humanidade.

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. Depois, da cauda do apartamento, iria aos poucos “**subindo**” **horizontalmente** até o seu lado oposto que era o *living*[...] (Grifo meu) (PSGH, p. 33).

Nesta atitude, G.H. coloca em choque não apenas a condição moral, cultural pertencente a ela e aquela pertencente à empregada, mas os valores civilizados sustentados por ela mesma acerca dos padrões de sua alta condição social. A questão crucial do itinerário de G.H. é o porquê de a protagonista ter começado pelo quarto da empregada: Qual o seu intuito? Isto comprova o que posteriormente ela dirá: “Fora por causa da resposta contínua que eu, em

caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta que ela correspondia” (PSGH, p. 134). G.H., para alcançar as profundezas de sua identidade, não podia permanecer presa sob os mesmos valores, organizações civilizadas e alicerces que constituem a sua individualidade; ela teria que buscar respostas contrárias à sua antiga vida, pois só assim teria um olhar diferente e amplo sobre sua própria existência.

O que mais me instiga, nessa passagem da narrativa, é o roteiro traçado pela protagonista, o qual já nos dá indício de que após a experiência de arrumar o quarto da empregada, a subida seria “horizontal”. Isto é, aconteceria uma mudança súbita neste ato de arrumar de G.H., uma vez que mudaria a verticalidade de valores—modo hierárquico adotado pelo nosso sistema convencional—, possibilitando, assim, uma nova perspectiva de valores, baseada na horizontalidade de quem não demonstra mais submissão a padrões éticos-morais, nem tampouco oposição de valores. Desde o início da narrativa até a própria culminância da experiência existencial, estaremos sob o confronto de sentidos, fator que desestabiliza G.H à sua metamorfose. Mas após este instante de revelação existencial, ocorrido no quarto da empregada, todos estes conflitos serão sucumbidos em razão da conscientização da personagem diante de sua própria vida. Então se explica o porquê da horizontalidade, uma vez que não haverá transcendência da experiência, mas uma permanência no mundo humano: G.H. passa a aceitar sua condição em comunhão com toda a raça humana.

G.H. é a figura feminina da inquietude: a inquietude da descoberta, a inquietude de um sujeito ancorado a “uma perna humanizada”, e, acima de tudo, à inquietude de um ser que redescobre sua verdadeira condição. Nunes interpreta a inquietude das personagens clariceanas como resultado da “introspecção em que vivem mergulhadas as personagens femininas, subjugando-as a uma constante acuidade reflexiva sobre os seus próprios desejos e intenções” (Nunes *apud* Lebrun, 2009, pág. 308). G.H., naquela manhã, ao desejar arrumar a casa, em especial, ao arrumar o quarto da empregada, descobrira sentidos que antes estavam soterrados dentro de seu antigo sistema, e a cada passo ela nos coloca entre parágrafos de explicação e questionamentos:

“Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? Foi isso? Aquele horror, isso era amor? Amor tão neutro que—não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna. Ou estarei apenas adiando o começar a falar? Porque não digo nada e apenas ganho tempo? Por medo. É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale.

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar:

não é isso! [...]. Adio a hora de me **falar. Por medo?** (Grifos meus) (Lispector, pág. 18)

Observo, nestes dois, parágrafos uma consecução de indagações e respostas. Adentramos a cada frase, período, parágrafo, página, em um “poder encantatório de nomeação” (NUNES, 1982, p. 137), visto que G.H. busca, constantemente, palavras nominais: verbos e substantivos, na explicação do que é inapreensível. O intuito de G.H é de, ao mesmo tempo, indiciar uma consecução de acontecimentos como forma de nos desligar da realidade exterior à leitura, levando-nos a partir em busca de uma compreensão central à experiência. No primeiro parágrafo, nos espraíamos em um longo detalhamento de uma possível interpretação do que poderia ter sido “a coisa”, a sensação catártica que tenha modificado a compreensão humana de G.H. No entanto, ao final, a personagem deixa omissos o que poderá ter preenchido o lugar da ausência, seguindo, no próximo parágrafo, novos encadeamentos de ideias e de pensamentos.

O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. **Como um minarete.** Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. Dessa impressão eu só percebia por enquanto meu desagrado físico (...).

Da porta eu via o sol fixo cortando com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio o chão pelo terço. Durante seis meses um sol permanente havia empenado o guarda-roupa de pinho e desnudava em mais branco ainda as paredes caiadas. (Grifos meus) (PSGH, p. 37)

G.H., ao continuar seu itinerário de introspecção, se depara, no quarto da empregada, com seu oposto, uma vez que, dentro daquele cômodo, “escavado dentro do edifício” comportava a vida de submissão da empregada: sujeita, apagada, anulada e inferior à G.H., uma mulher como tantas e cega diante de si mesma antes daquela experiência. Observemos que o fato do guarda-roupa estar empenado não é em razão do sol, mas da pobreza que se configura a realidade daquele cômodo. O quarto, na sua nudez, se opõe ao apartamento de G.H., se opõe às suas antigas normas e se opõe àquilo que ela esperava: um quarto de empregada com função de depósito. G.H. se depara com um quarto limpo e seco, reverberando luz à imensidão onde ele se situava. O quarto se eleva diante de uma cidade, atinge uma concepção sagrada e revela-se sublime e eminente onde se desdobra toda a experiência quase mística de G.H. Metaforicamente, o quarto assume uma concepção sagrada. Entretanto, aquele espaço será o ritual de meditação e imersão da personagem ao encontro com o “outro”, dado que dentro desse “templo sagrado” emerge o encontro de G.H. com o seu lado abjeto. Isto é, representações que revelam a G.H. lembranças e características de seu ser renegado. Como escreveu Diogo (1993, p. 73) “estas áreas que limitam o vazio, como as figuras nuas ou achatadas [...] *representam* ou prenunciam o objecto irrepresentável”.

E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o **inesperado mural**.

Na parede caiada, contígua à porta—e por isso eu ainda não o tinha visto—estava quase em tamanho natural o contorno **a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão**. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. (Grifo meu) (PSGH, p. 38).

G.H. já está vivenciado momentos iniciais do êxtase culminante de sua experiência, uma vez que o confronto com seu “eu” censurado se revela nos passos minuciosos traçados dentro daquele lugar “inalcançável” (o quarto). Durante todo instante epifânico estaremos interconectando parágrafos e páginas de extensa explicação com a cena do ocorrido (o confronto da personagem com os seus “outros” reversos). Isto é, o quarto é o primeiro contato da protagonista com o seu oposto: quarto *versus* espaço social (o apartamento); o segundo contato da protagonista se dá com o mural na parede, manifestação de seu “eu” censurado; o terceiro contato se manifesta com a presença imaginária da empregada, exteriorizando um embate de classes sociais; e o quarto confronto com o seu oposto se dá na presença impessoal e plurissignificativa da barata (inseto que exercerá uma força última na transfiguração do absurdo à vida sentimentalizada de G.H.).

No excerto, é descrito o segundo contato da protagonista com o mural escrito na parede do quarto, uma vez que “o desenho não era um ornamento: era uma escrita”. Ou seja, G.H. vê-se transcrita naquele desenho, figuras de “autômatos”, “múmias”, cuja presença não só destitui os valores morais de G.H., mas a leva a mergulhar na inconsciência de si mesma. Os desenhos na parede exercem a segunda força inconsciente, extraíndo “de algo interior ao campo da realidade”¹⁵ significações da vida censurada de G.H. Os desenhos revelam, pelo olhar da empregada, aquilo que G.H. era e não sabia, talvez uma mulher com “uma vida de homens”¹⁶? Observemos a nudez em que são apresentadas as imagens, revelando o despojamento de qualquer valor e manifestando uma solidão. Isto é, mais à frente a personagem irá dizer que “cada figura olhava para frente, como se nunca tivesse olhado para o lado [...]”. O fato das figuras olharem para a frente reflete o automatismo da existência humana, esvaziada de qualquer sentimento e atribuição humana. A personagem ao passo que adentra aquele território ancestral e desconhecido perde a sua consciência para entrar no mundo maior. Assim, sentidos e memórias vão nos levando a um labirinto de desejos e de significações, de cuja inconsciência, contrastaremos o “eu” e o “outro” da personagem, como também o nosso “eu” e o “outro” imanente em nossa humanidade.

¹⁵ Diogo (1993, p. 74)

¹⁶ PSGH, p. 39

Segundo Bakhtin (2011, p. 22), “A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência”. Portanto, ao lermos *A paixão segundo G.H.*, somos invadidos pela função emotiva, de cujos desejos são explorados e aprofundados no limiar da palavra, gerando uma linguagem implosiva e persuasiva, nos seduzindo ao “caminho enviesado”¹⁷ de nossa razão, interpelando o irracional e aprofundando a pulsão escritural:

Estou tentando te dizer de como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim. Não sei se estou entendendo o que falo, estou sentindo—e receio muito o sentir, pois sentir é apenas um dos estilos de ser. No entanto, atravessarei o mormaço estupefato que se incha de nada e terei que entender o neutro com o sentir (PSGH, pág. 99)

Neste excerto, a personagem nos mostra que a forma encontrada para nos relatar sua experiência não poderá ser dita de forma direta, objetiva, pois nem ela mesma sabe o que viu e o que sentiu. Logo, o sentir, a emoção, serão os meios de contornar a grande tensão do seu encontro: o encontro com a coisa, com o neutro, com a “inexorabilidade do seu inexpressivo” (PSGH, p.142). G.H. ao saber que tinha chegado ao ápice da revelação, perde o roteiro de arrumação, uma vez que o inconsciente é desorganizado, complexo e desconhecido. Portanto, a travessia teve que ser seguida sem prescrições e racionalidade, apenas em um contínuo ato ao caos de sua profunda descoberta: a identidade impessoal. Deste modo, fui levado pelo ritmo da narrativa que, em um fluxo psicológico aflitivo e em uma temporalidade distinta da cronologia lógica e objetiva, possibilita uma expansão de uma profunda fruição. Elementos linguísticos e ideais metafóricos-metafísicos exercem uma “aura evocativa” (NUNES, 1989, p. 137) na semântica textual, suprimindo as lacunas com os prazeres da imaginação.

Fiquei quieta. Minha respiração era leve, superficial. Eu tinha agora uma sensação de irremediável. E já sabia que, embora **absurdamente**, eu teria ainda chance de **sair** dali se encarasse frontal e **absurdamente** que alguma coisa estava sendo irremediável. Eu sabia que tinha de **admitir** o perigo em que eu estava, mesmo consciente de que era loucura **acreditar** num perigo inteiramente inexistente. Mas eu tinha de **acreditar** em mim—a vida toda eu estivera como todo o mundo em perigo—mas agora, para **poder sair**, eu tinha a responsabilidade alucinada de **ter** de **saber** disso. (Grifos meus) (PSGH, p. 50).

“Procurar”, “acreditar”, “sair”, “entender”, “deixar”, “ter”, “saber” etc. Cada verbo no infinitivo, presente na narrativa, torna-se parte importante do discurso: condutores de desejo, ação e explicação da personagem à nova realidade que estava sendo. A lógica da narrativa é outra, pois, ao invés de uma cronologia racional, dividida em meses, semanas, dias e horas, a personagem almeja um tempo “interior e existencializado”¹⁸. O tempo para G.H. deve estar em consonância com os seus sentimentos. G.H. deseja e anseia agir, mas sabe que, ao desvelar a

¹⁷ Leyla P. Moisés (1990)

¹⁸ Sá (1979, p. 90)

“verdade absurda” da humanidade qualquer garantia não passa de uma simples ilusão; cada verbo não passa de simples esperanças que são ditas, mas não há tempo (passado, presente e futuro), quanto menos certezas (acontecimentos concretos) de quando possa realizá-los, pois a verdade é incerta e não se sabe dos instantes que lhe aguardam.

G.H. clama, como numa seita orgíaca, pela palavra. Devido a isso, a experiência introspectiva da personagem me fez perceber que os atos executados estão entremeados por um ritmo de linguagem: ora a personagem perde-se em seus excessos verborrágicos, ora ela relata diretamente os fatos do acontecimento. Após a personagem ter passado pela visão indelimitada e inconsciente do quarto de empregada, bem como de ter experienciado o confronto ancestral daquelas figuras rupestres escritas na parede pela empregada, o confronto se consuma entre “duas habitantes” do quarto Janair (a empregada) e a barata:

Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. **O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira.** De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, **mas a miragem de um deserto.** Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago. **E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto.** (Grifos meus) (PSGH, 48).

Todo processo de G.H., como tantas vezes falado, se dá no encontro de seus opostos, dado que tal princípio foi escrito por Clarice no começo de sua narrativa: “[...] a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente—atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar”. A respeito disso, Janair se opõe à classe social de G.H., o que nela se apresenta: os seus traços negros, opacos, sem forma e sua visão estrangeira acerca da patroa, contradiziam os antigos padrões de beleza e personalidade sustentado pela hierarquia social de G.H.; e a barata, símbolo ontológico, tem a potencialidade de despertar na personagem sua natureza mais profunda, desagregando-a de sua humanidade e lhe revelando sentidos antes desconhecidos.

E estremei de extremo gozo **como se** enfim eu tivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce—**como se** enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. (PSGH, p. 52).

A desumanização é tão dolorosa **como** perder tudo, **como** perder tudo, meu amor. [...]. Minha agonia era **como** a de querer falar antes de morrer. (Grifo meu) (PSGH, p. 73).

Os sentimentos são os únicos meios que G.H. têm de dar sentido a si mesma e à vida irracional que se revelava perante os seus olhos; assim, figuram-se por meio de expressões sinestésicas a percepção daquele instante. A sinestesia se percebe no uso discursivo da conjunção comparativa, possibilitando ao leitor imaginar e sentir uma aglomeração de sentidos perante àquele êxtase selvagem operando, intensamente, no íntimo de G.H. Rodrigo Araújo (2010, p. 4), ao se referir às escrituras da paixão, comparando Clarice Lispector e Caio F. Abreu,

descreve o quanto há, na narrativa de Clarice, uma proliferação de signos interligados ao erótico, permitindo a explosão de pulsões que antes eram regradas por um mundo organizado.

Na busca de um fio condutor às suas revelações e impressões, eu estava, constantemente, em pleno embate de sentidos e compreensões antagônicas. Ora eu era levado pelo ritmo poético da paixão, ora era arrebatado por ondas de ódio e nojo, uma vez que a experiência de G.H. está infiltrada por sentidos mais convencionais, como o amor; e também por sentidos considerados desprezíveis como o ato de comer um inseto. A barata vista diante daquela experiência, vivenciada no quarto da empregada, despersonaliza as normas humanas de G.H. E, assim, o que “grita”, veladamente, na escritura clariceana, é este desejo pela significação, pelo convencimento nominal daquilo que a personagem não conseguia dizer diante da metamorfose.

Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irredutível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu **protozoária, proteína pura**. Segura minha mão, cheguei ao irredutível com a fatalidade de um dobre—sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no **hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente**. [...]. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso **primariamente vivo**. Eu chegara ao **nada**, e o nada era vivo e úmido” (Grifos meus).

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, **matéria-prima e plasma seco**, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma **lama** [...] era um lama onde se remexiam com lentidão **as raízes de minha identidade** (Grifos meus). (PSGH, págs. 56, 59 e 60).

Todos esses substantivos, núcleos nominais, exercem na narrativa clariceana heteróclitas funções. Embora sejam significantes independentes, todos adjetivam a suposta vida interior—inexistente antes do decorrer da experiência—que se revelava à personagem; uma vida soterrada pelas regras e condições de sua suposta civilização. Os nomes que, sucessivamente, surgem na narrativa (não se limitando somente aos destacados) serão postos para ordenar o pensamento da personagem: “É pelo som que uma palavra puxa outra e dá indício do inconsciente, quando a atenção racional dormita” (HOLANDA, *no prelo*).

No entanto, G.H., ao invés de puxar a associação de palavras pelo som, fará uma interligação a partir do seu significado: “lama”, “proteína”, “plasma seco”, “matéria-prima”, “sêmen”, “neutro vivo”, todos estes nomes são sinônimos de sua identidade que, supostamente, se traduz no hieróglifo da barata; isto é, ao confrontar o ser vivo, G.H. fica no mesmo nível da natureza do inseto, como ela mesma dissera: “numa ligação de ferocidade mútua”. Todavia, a personagem perceberá que a sua realidade não era a mesma da barata e que ela “não estava à altura senão de sua própria vida”.

A fim de reiterar a pulsão que movimenta a linguagem na narrativa, o *Pathos*, de acordo com Lebrun, “será o meio que dará um estilo ao “eu” humano” (LEBRUN *apud* NOVAES, 2009). Deve-se, portanto, pensar na paixão em toda carga emocional impulsionada por G.H. na narrativa como conteúdos racionais e estratégicos. É por meio da paixão, que juntos à personagem, alcançaremos, estruturalmente, os lugares pouco visitados da mente, explorando a arbitrariedade do signo: significante/significado.

“Lembrei-me de **ti**, quando beijara teu **rosto de homem**, devagar beijara, e quando chegara o momento de **beijar teus olhos**—lembrei-me de que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que **o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti**. Mas, o que mais me havia ligado em susto de amor, fora, no fundo do fundo do sal, tua substância insossa e inocente e infantil: ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e **beijar teu rosto era insosso e ocupado trabalho paciente de amor**, era mulher tecendo um homem, assim como me havias tecido, neutro artesanato de vida.” (Grifos meu) (PSGH, pág. 88)

Numa leitura intensa e repleta de idas e vindas, somos atraídos e interconectados num átimo de paixão; a poesia como o canal estimulador das emoções. Assim, a personagem convoca uma segunda pessoa como forma de suprimir essa ausência, essa incompletude de tornar-se uma pessoa inteira. Neste excerto, único momento da narrativa é nos revelada a identidade do co-protagonista: um homem que tem a importância de servir de âncora à “íntima organização humana” de G.H. É por meio desta presença em ausência que a narrativa ganha uma feição de diálogo, possibilitando uma intertroca de experiências e confissões. Esta segunda personagem terá uma grande importância, uma vez que impede G.H. de se perder nos interditos de sua própria fala. Talvez a paixão seja isso, esse amadurecimento diante do nada que somos e só a presença do “outro” nos permita viver.

Em *O Estrangeiro*, a construção narrativa se veicula pela supressão do ato de explicar, de se apropriar da fala convencional em atenção à linguagem e seu raciocínio ilusório. Camus “enche de imagem o que não é racional”¹⁹ e sintetiza os excessos discursivos, deixando a narrativa suave e rápida, exigindo do leitor uma análise mais profunda a cargo de sua própria experiência. Como é visto por Holanda (1992, p. 49), a construção da narrativa “tivera que ser depurada do excesso retórico e não parar a linguagem”. É na dúvida do signo linguístico que a convenção humana é posta em ruína na obra de Camus.

Meursault, antes de ser levado ao cárcere, se demonstrara como um homem circunstanciado pelos fatos inesperados do presente, alheio às práticas sociais e neutro, face ao jogo absurdo do cotidiano. No dia seguinte, após enterrar sua mãe, Meursault resolve ir à praia, pois que estava cansado e entediado de todo aquele rito gestual de pêsames e velório. Nesta

¹⁹ (M.S, 2018)

atitude ele faz amizade com Marie Cardona, antiga datilógrafa do escritório e mulher que um dia desejara, convidando-a, consecutivamente, para ir ao cinema:

Alcançei-a, passei o braço em volta da sua cintura e nadamos juntos. Ela continuava a rir. No cais, enquanto nos secávamos, disse-me:

--Estou mais morena do que você.

Perguntei-lhe se queria ir ao cinema de noite. Riu de novo e disse que estava com vontade de ver um filme de Fernandel. Depois de nos vestirmos, ficou muito surpresa de me ver com uma gravata preta, e perguntou-me se estava de luto. Disse-lhe que mamãe tinha morrido. Como quisesse saber há quanto tempo, respondi:

--Morreu ontem.

Hesitou um pouco, mas não fez nenhum comentário. Tive vontade de dizer-lhe que a culpa não era minha, mas detive-me, porque me pareceu já ter dito a mesma coisa ao meu patrão. (Grifo meu) (O.E, p.25)

Meursault durante toda a narrativa exigirá muito da curiosidade e sensibilidade do leitor, uma vez que não explica a razão de sua indiferença e aridez. Meursault, neste excerto, não concede uma explicação a Marie, não porque ele não tivesse ou não quisesse, mas, sim, porque repetiria o mesmo falatório proferido ao seu patrão. Meursault se silencia para não ser gregário, repetindo, com um certo conformismo, aquilo que proferira antes. Na obra *O Estrangeiro*, estaremos, indiscretamente, atentos ao relato de Meursault, de cuja objetividade, neutralidade, sem abuso de sentimentalizações, quase impessoal e depurando qualquer explicação, demonstra-nos ser um personagem lúcido, consciente do seu fim.

O que é visível em *O Estrangeiro* é o jogo simultâneo de imagens a partir de uma descrição minuciosa da experiência como forma de nos mostrar a realidade do jeito que ela é: a absurdidade que percorre as nossas relações e nos aprisiona, sem explicações desmensuradas dos fatos e como processo escritural na ilustração do cotidiano absurdo. Como bem fala Camus, em *O Mito de Sísifo*, se referindo ao homem obstinado ao absurdo:

Ele se sente inocente. Na verdade, só sente isso, sua inocência irreparável. É ela que lhe permite tudo. Assim, o que ele exige de si mesmo é viver somente com o que sabe, arranjar-se com o que existe e não fazer intervir nada que não seja certo. Respondem-lhe que nada o é. Mas esta, pelo menos, é uma certeza. É dela que ele precisa: quer saber se é possível viver sem apelação (M.S, 1989, p. 41)

Quando Meursault renega o dizer nos aproxima em suas lacunas de silêncio, deixando espaços a serem preenchidos, escritos com nossas significações. Meursault quer viver sem apelação, viver sem cobranças e justificativas. À medida que as atitudes do personagem Meursault se assemelham ao de um estrangeiro, estranho a um mundo que é obrigado a viver, o estilo de Camus também será estrangeiro a seu tempo histórico, trazendo sua realidade, e a realidade de diversas nações, transmutada em retratos verbais precisos e realistas.

Em plena Segunda Guerra Mundial, países em processos de industrialização e lutas contra eventuais conquistas de capital, teóricos se voltam para a sociedade com outro meio eficaz de luta: o *Romance de Tese*. São tais romances que transpõem, por meio de fatos e acontecimentos concretos, a defesa de um certo conhecimento filosófico, bem como a resolução do sofrimento e o desamparo da sociedade. Blanchot, no livro *A parte do fogo*, ressalta esse assunto e afirma que “a história está repleta de obras de arte que não apenas expõem ideias, mas também as encontram, não se contentam em ilustrar certa imagem da nossa condição, mas a aprofundam e transformam” (BLANCHOT, 1997, p. 189).

Nesta perspectiva, se hoje fizermos um paralelo destes romances com o nosso contexto histórico, em especial *O Estrangeiro*, veremos que Camus nos leva a desmascarar nossa moral social, nos libertando desta rede hierárquica, ilusória e globalizada, tornando-nos lúcidos face a uma suposta realidade, cujo sistema nos obriga a ser portadores de normatizações.

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. Quis, então, saber se eu a amava. **Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava.**

--Nesse caso, porque casar-se comigo? —perguntou ela.

Expliquei que isso não tinha importância alguma e que, se ela o desejava, nós poderíamos casar. Era ela, aliás, quem o perguntava, e eu me contentava em dizer sim. Observou, então, que o casamento era coisa séria.

--Não —respondi. (Grifo meu) (O.E, pág. 46,47)

A busca de Camus é de pôr em confronto a moral do absurdo e a moral da convenção. Através de Meursault se instala na consciência do leitor um novo modo de viver a própria vida, uma vez que o reconhecimento do Absurdo nos possibilita a uma nova concepção de liberdade, mesmo sob a prisão do sistema social. Qual a significação do casamento? Por que Meursault se casaria com ela se pouco a conhecia? Deste modo, a pulsão escritural de Albert Camus tem como tendência “o *logos*” (a razão), exprimindo o absurdo no equilíbrio da comparação entre o pensamento e a irracionalidade dos costumes humanos. A linguagem deste escritor não fixa sentimentos e valores desnecessários; ao revês de tudo isso, duvida de qualquer significação:

Camus em *O estrangeiro* retira da frase aquele frêmito passional que fora o de *Núpcias*. Expressa segura, que Sartre reconhece, Camus quebra, em cada frase aqui, o ímpeto potencial ao que poderia seguir-se. [...] O texto institui uma ausência, instala um ‘estranhamento’ no discurso. Rudeza vocabular—e ao mesmo tempo, precisão e pudor que tocam. (HOLANDA, 1992, pág. 23)

Esse “estranhamento” a que Holanda se refere, tem como propósito, acredito, o que eu explicava no início deste texto: sob uma nova face de expor a realidade, no contexto ficcional, Camus, ao invés de adjetivar, explicar e tentar ganhar a atenção do leitor pela emoção, realiza “uma economia linguística” (HOLANDA, 1992). Assim, o impacto na vida de quem o lê se

situa em sua experiência de vida. O leitor diante da obra camusiana pode analisá-la e compreendê-la com uma atitude racional, sem expectativas imprudentes.

Em *O Estrangeiro* tudo é dito, mas a explicação dos fatos é anulada, levando-nos a desconfiar e a querer saber sobre o que foi omitido. Meursault é aquele que ciente da engrenagem social, sai do seu automatismo, pensando com clareza em face ao hábito:

Era verdade. Quando ela estava lá em casa, mamãe passava todo o tempo a me seguir em silêncio com os olhos. Nos primeiros dias de asilo, chorava muitas vezes. Mas era por causa do **hábito**. Ao fim de alguns meses, teria chorado se a tirassem de lá, **tudo devido ao hábito**. Foi um pouco por isto que, no último ano, quase não fui visita-la. E também porque a visita me tirava o domingo, sem contar o esforço para ir até o ônibus, pegar as passagens e fazer duas horas de viagem. (O.E, p. 11).

Desde o começo da narrativa, o leitor é assombrado com a indiferença de Meursault perante a morte de sua mãe e, inclusive, a relação que ele tinha com a falecida. Muitos o condenarão, pois nós, ao contrário de Meursault, compatibilizamos de uma mesma moral que nos exige sentimentos, atitudes e discursos contraditórios à nossa “verdadeira” condição no mundo. Quando Meursault diz que sua mãe chorava nos primeiros dias do asilo, ele não justifica o ato por causa da saudade, quanto menos por causa de outros sentimentos ilógicos. O que aliena o homem e venda os seus olhos diante da existência é o hábito.

Analisando o excerto anterior, reitero que no segundo uso da palavra “hábito”, a locução adverbial assume uma intensidade e um sentido de causalidade muito mais profundo. O que a personagem reforça com o uso da expressão é a sua indiferença a todas essas circunstâncias e contingências. “Tudo devido ao hábito”, comprova o cansaço, o tédio e a passividade da personagem frente a uma realidade que lhe desagrade. Uma realidade insensata e torturante. Meursault assume suas razões e recusa atitudes que lhe exigem mais do que ele pode fazer: “Foi um pouco por isto que, no último ano, quase não fui visitá-la”.

Outro aspecto que demonstra a brevidade e a fala comedida de Meursault, está eixado na própria construção sintática em que se concatenam as orações e assim seus agrupamentos periódicos. No período: “Nos primeiros dias de asilo, chorava muitas vezes. Mas era por causa do hábito”. Observamos que no agrupamento de orações, o sentido apresenta uma certa coesão por causa do conectivo “mas” que exerce a função de partícula articuladora e condiciona uma ideia de contraste entre as duas respectivas orações. No entanto, se retirássemos o ponto de seguimento ou o conectivo entre as frases, além da estrutura perder sua coesão, o sentido pretendido pelo autor não seria alcançado. O que Camus pretende nessa articulação e concisão sintática talvez seja “desemocionalizar a narrativa: neutralizar-lhe as possibilidades de mentira,

reduzindo-a, depurando-a[...]”²⁰. Mais especificamente, o processo de articulação sintática é inscrito na narrativa por justaposição, renunciando a composição subordinada e coordenada que nos exige complementação, excesso verbal.

A evolução textual de *O Estrangeiro* é muito diferente do estilo de Clarice Lispector. Naquele se instala um processo de depuramento dos excessos verbais, bem como a transitividade desmedida da frase. Camus recusa os complementos verbais e se concentra numa sintaxe objetiva e concisa. À vista disso, tensiona-se, na narrativa, uma constante luta contra o falatório tendencioso, e uma busca racional do possível, dispensando qualquer significação que o leve além da lucidez:

Maria e eu acabamos de preparar nosso almoço. Mas como ela não estava com fome, comi quase tudo. Saindo à 1 hora, eu dormi um pouco. Por volta das 3 horas, bateram à porta e Raymond entrou. Continuei deitado. Sentou-se na borda da cama. Ficou uns instantes sem falar, e eu lhe perguntei o que acontecera. Contou-me que tinha feito o que queria, mas que lhe dera uma bofetada e que ele, então começara a espancá-la. Quanto ao resto, eu mesmo o presenciara. Disse-lhe parecer-me que agora ela fora castigada, e que ele devia estar contente. [...]. Perguntou-me, então, se eu esperava que ele reagisse à bofetada do guarda. **Respondi-lhe que não esperava absolutamente nada e que, aliás, não gostava de guardas.** (Grifo meu) (*O ESTRANGEIRO*, p. 42)

O que se torna perceptível neste excerto, como na fluência escritural de Camus, é a ordenação e o ritmo dos seus períodos sintáticos: concisos, rápidos e justapostos. Assim como Meursault não esperava “absolutamente nada” diante da vida, os fatos que se sucedem na narrativa também não terão qualquer relação com as situações anteriores. Meursault conheceu Raymond por acaso, assim como Marie e, aparentemente por acaso, os demais eventos na narrativa. A vida do protagonista é atravessada pela causalidade, sem sentimentos e sem esperanças. Diante da situação amorosa de Raymond, Meursault tanto fazia se ele espancava ou não a mulher, a qual se relacionava. O personagem é estranho a tais julgamentos e moralidades.

Ao lermos *O Estrangeiro* não teremos a preocupação de estarmos perseguindo, em um único período, acúmulos de ideias—isto é, orações intercaladas—tampouco, de estarmos sendo arrebatados, passionalmente, por diversas sensações. Em uma linguagem simples e de orações independentes, vamos reconstruindo uma realidade previamente imaginada e “um estilo deliberadamente uniforme, indiciando uma intenção de ruptura da literariedade convencional” (HOLANDA, 1992). Camus aponta a uma nova forma de conceber a “realidade” através de uma escrita imagética, reduzindo a expressão desmedida da língua, suas explicações irracionais

²⁰ HOLANDA, 1992, p. 55.

e seus ornamentos regados de preciosismos. Nossa consciência não cederá a ir além do possível, compreendendo o mundo numa estrutura enunciativa econômica, precisa e ilustrativa.

Fica evidente que a forma de Camus, “o seu inventário interno”, é a busca de cada vez mais falar menos. “A saída de Camus é dêitica: os fatos aí estão. E expostos, quase, na forma de subtração de si” (HOLANDA, 1992, pág.30). Meursault apenas com um “sim” ou “não”, achara o bastante para prosseguir e viver sem apelação. É um homem vivendo sua contingência sem fixar certezas e esperanças. Como visto, Camus simplesmente descreve, não cede ao excesso, pois sabe do poder que a palavra veicula, não indo além do possível, do que é clarividente.

É perceptível que o estilo, a forma de conceber a narrativa entre ambos os escritores (Clarice e Camus) são um importante fator na compreensão dos sujeitos traçados. Clarice, partindo de uma linguagem experimentativa, “micro-relata os momentos” (MIRANDA, 1999, pág. 17), tentando dar vazão a esse desejo de saber. G.H. é uma incógnita, um sujeito que busca “a revelação do hiato que separa o ser da consciência da consciência do ser”²¹, é a figura simbólica do Gene Humano. Já Camus é a consciência lúcida face ao absurdo, engendra um personagem comum, ciente de sua condição e um estranho perante a convenção e a ordem que opera esse mundo. Neste entrosamento, ao trazer as formas distintas, porém de problematizações filosóficas inerentes às narrativas, caminhos paralelos se estabelecem ao leitor, viabilizando a construção da existência numa linguagem multifacetada, composta de sujeitos e experiências só possíveis pelas fronteiras da palavra.

O que é impossível de não ser percebido aos nossos olhos é que tanto Meursault, quanto G.H. estão imersos em um simultâneo silêncio: o silêncio injustificável da condição humana. G.H. experimenta a ineficácia da linguagem ao adentrar o quarto da empregada, símile de um templo sagrado (“o Minarete”); e, Meursault, já consciente, numa total privação verbal, expõe a tragédia humana por meio de sua renúncia ao mundo e suas leis insensatas. O silêncio pode ser visto como a perspicácia do homem na depuração da linguagem e na recusa do rito gestual diante da convenção, bem como o silêncio do indizível, que diante do absurdo vê a impossibilidade da linguagem de conceber a verdade da existência humana. Por fim, a explicação ou o convite de ponderar a fala desmedida fica a quem ler ambas as obras, partindo a uma experiência absurda e individualizada.

²¹ Nunes (1989, p. 118)

2.3 SOB O SIGNO VERBAL, A LUCIDEZ DO SILÊNCIO

Detém-se então o jogo entre palavra e coisa. Onde acaba a repetição, começa o silêncio.

(Benedito Nunes)

Silêncio: couraça de dureza que o defende da própria fragilidade.

(Lourival Holanda)

O silêncio, subjacente às escrituras literárias, pode ser compreendido como um possível caminho de apreender a linguagem na sua originalidade, bem como de expandir as margens de nossa visão diante de uma nova “realidade” engendrada pela palavra e pela “não-palavra” (isto é, imagens, espaços narrativos e demais objetos estéticos). O que acabo de dizer é muito próximo ao que Holanda (1992) dissertara, referente ao silêncio na obra *O Estrangeiro*, no qual tem o “propósito impossível de fazer visível o vazio, numa técnica de quem quer beirar limites” (HOLANDA, 1992, p. 21).

No segundo evento da narrativa de *O Estrangeiro*, o qual faz parte de três momentos determinantes na aventura de Meursault (o velório da Sr.^a Meursault, o assassinato do árabe e o julgamento final), o protagonista é convidado pelo seu recente amigo, Raymond, a passar um final de semana em uma casa de praia. No entanto, a vida de Meursault tomará novos rumos a partir de tal evento, uma vez que Raymond estava sendo perseguido por um grupo de árabes, entre os quais estava o irmão da sua antiga amante, buscando fazer justiça à mulher que ele espancava. E Meursault, de maneira irracional e confusa, acabará matando um desses árabes.

A praia não era muito longe, mas, assim, iríamos mais depressa. Raymond achava que o amigo ficaria contente de nos ver chegar cedo. Íamos partir, quando Raymond, de súbito, me fez sinal para olhar em frente. Vi um grupo de árabes encostados na vitrina de uma tabacaria. Olhavam-nos em silêncio, mas à maneira deles, como se fôssemos pedras ou árvores mortas. Raymond disse-me que o sujeito era o segundo a contar da esquerda, e ficou com uma expressão preocupada. (*O ESTRANGEIRO*, p. 53).

O que Meursault não imaginava e muito menos estava interessado em imaginar era que após a sucessão de todos estes eventos (final de semana na praia, perseguição e conflitos com árabes), ele, que não tinha nada a ver com o caso de Raymond, será levado por uma força inelutável a assassinar um árabe. É diante de tal fato que enfatizo a manifestação do silêncio da narrativa, uma vez que as palavras se tornam insuficientes para explicar a razão de todo aquele conflito. O leitor, diante desse problema moral, uma vez que a moral convencional é rompida em razão do absurdo retratado, fica aterrorizado frente a uma suposta “frieza” e “insanidade” de Meursault. À vista de tal incompreensão, o terceiro evento a ser relatado, o julgamento final,

servirá como motivo para julgar o silêncio perspicaz de Meursault, pois que a nossa convenção enquadra o sujeito pela fala e não pelo seu silêncio. O silêncio de Meursault é um incômodo à nossa moral falaciosa, uma vez que o silêncio manifesta, profundamente, o vazio e o abandono do sujeito a uma existência incompreensível.

O *Absurdo* se manifesta na obra de Camus pela depuração de recursos linguísticos (sintático e lexical); ou seja, a concisão frasal, a redução de palavras na explicação e nas experiências em desenvolvimento. Ora, para que a narrativa camusiana faça sentido a quem a lê, é preciso ter vivido o absurdo da existência, fora isso a experiência vivenciada por Meursault, como dissera Barthes (2010), “se suspenderá ao olhar de todos como um *nonsense* tão inelutável quanto o próprio *nonsense* da criação”.

Era o mesmo **brilho vermelho. Na areia, o mar ofegava com toda respiração rápida e sufocada de suas pequenas ondas. Eu caminhava lentamente para os rochedos e sentia a testa inchar, sob o sol. Todo este calor me apertava, opondo-se a meus passos. E cada vez que sentia o seu grande sopro quente no meu rosto, trincava os dentes, fechava os punhos nos bolsos das calças, retesava-me todo para triunfar sobre o sol e essa embriaguez opaca que ele despejava sobre mim.** A cada espada de luz que jorrava da areia, de uma concha esbranquiçada ou de um caco de vidro, meus maxilares se crispavam. Andei durante muito tempo. [...]. Tinha vontade de reencontrar o murmúrio de sua água, **vontade de fugir do sol, do esforço e do choro de mulher, enfim, vontade de reencontrar a sombra e seu repouso.** Mas, quando cheguei mais perto, vi que o árabe de Raymond tinha voltado. [...]. Logo que me viu, ergueu-se um pouco, e meteu a mão no bolso. Eu, naturalmente, agarrei o revólver de Raymond, dentro do paletó. Então, o árabe deixou-se cair outra vez para trás, mas sem tirar a mão do bolso. [...] **atrás de mim, comprimia-se toda uma praia vibrante de sol.** Dei alguns passos em direção à nascente. O árabe não se mexeu. Apesar disso, estava ainda bastante longe. Parecia sorrir, talvez por causa das sombras sobre o seu rosto: esperei. **A ardência 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.** Por causa desta queimadura, que já não conseguia suportar, fiz um movimento para frente. Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol se desse um passo. Mas dei um passo, um só passo à frente. **E, desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol. A luz brilhou no aço e era como se uma longa lâmina fulgurante me atingisse na testa.** [...]. 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 a sua extensão, deixando chover fogo. (Grifos meus) (O.E, p. 63).

Tomado por um instante de êxtase agônico, Meursault vivencia perante ao nosso olhar um acontecimento tenso, atordoador e irracional: o último encontro do personagem com um árabe na praia, momento decisivo que acarretará, sem um motivo aparentemente racional, o assassinato do árabe; porém, o fato se desenvolverá de uma forma concisa, objetiva e expressiva. Antes o que parecia ser árido, seco se eleva, trazendo a sensação do personagem num estilo poético. Há três estilos em Camus: o estilo absurdo, o estilo revoltado e o estilo

poético²². O estilo poético de Camus talvez represente a própria sensação e a vivência do autor diante da vida, como escreveu Barreto (1971), “ele sente, vive, ama o mundo e as coisas que descreve”. O que é preciso declarar é que a poesia nascente aqui não é semelhante à da narrativa de Clarice Lispector, é uma poesia sem excesso emocional que está amalgamada com a própria vida da personagem. Observemos, no evento, que o tom poético está imerso na própria condição natural de ser das coisas, na natureza neutra da palavra: “elas se ordenam em superfície, segundo as exigências elegantes ou decorativas. O que encanta é a formulação que as reúne (...)” (BARTHES, 1971, p. 59). A poesia de Camus não busca o “brilho” e a densidade, mas a economia. Na própria beleza de ser da paisagem, o narrador visibiliza a realidade e o momento irracional da vida.

Observemos que durante todo o relato do assassinato, estaremos beirando o silêncio, dado que a presença deste elemento está infiltrada entre a presença de demais recursos naturais: o sol, o mar, o calor, o vento etc. Ou seja, Meursault quer fugir disso tudo: “vontade de fugir do sol, do esforço e do choro de mulher, enfim, vontade de reencontrar a sombra e seu repouso”, ele quer voltar ao seu silêncio. Mas as circunstâncias, constantemente, levavam-lhe a situações que ele não sabia como evitar. São as contingências que formam a vida de Meursault e nos aproximam do absurdo de viver. Meursault não tinha a pretensão de matar o árabe, mas o calor intenso, “o brilho vermelho” feito sangue, as baforadas do mar e o sol que durante toda a narrativa o persegue, fizeram com que ele tomasse uma atitude. E, posteriormente, no tribunal, ele assumirá tal ato, dizendo que “atirar ou não significava naquele momento a mesma coisa”. Ou seja, para Meursault tanto fazia ter matado ou não; o que o incomodava era a sensação tormentosa e absurda do sol daquele instante.

O sol, ponto importante e que é necessário abordar. A presença simbólica do sol, o qual Barthes (2004) nomeia de “elemento místico”. No tópico anterior, mostrei a primeira presença do sol no velório da mãe de Meursault, cujo caráter estava ligado à terra; agora veremos a segunda presença do sol, ainda o mesmo sol que atordoava os sentidos de Meursault diante do velório de sua mãe. Porém, o sol que aqui se manifesta, apresenta certas propriedades. Segundo Barthes (2004, p. 97) o sol na praia “transforma a matéria em metal”. Ou seja, ao invés do sol estar associado à terra, à matéria de que tudo é feito, o sol incandescente potencializa o metal, enrijece as atitudes das personagens, dando viabilidade para que os atos se processassem sem

²² De acordo com Barreto (1971, p. 155) “O estilo absurdo é feito sob medida para descrever a vida absurda. [...] O estilo revoltado revela o artista observando a realidade absurda. A ironia aqui exerce o papel de um poderoso instrumento crítico. E o estilo poético representa, como disse um crítico francês o próprio Camus. Ele sente, vive, ama o mundo e as coisas que descreve”.

impedimento à morte em consumação. A morte estava evidente, alguém iria morrer, mas as sensações e as atitudes de Meursault se “metalizaram” de tal forma que “o disparo das balas se enterravam [no corpo inerte do árabe] sem que [ele] se desse por isso”.

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 destruí 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. (Grifos meus) (O.E, p. 63).

O que concludo, com o surgimento deste sol, é que ele pode estar associado ao silêncio de Meursault, uma vez que os sentidos das atitudes da personagem se desintegram perante a “invocação” deste sol. O silêncio em *O Estrangeiro* não está perceptível na superfície da estrutura narrativa, pois o estilo absurdo duvida do sentido do código linguístico. Portanto, é por via deste silêncio, paralelo à concisão e a sucessão dos eventos na narrativa, que a singularidade da experiência vivida por Meursault se intensifica: nos atos, imagens e no próprio mundo engendrado.

O silêncio em *O Estrangeiro* poderá ser acessado através destes lugares, em que a estrutura racional das palavras e dos fatos se desintegram, ocorrendo lacunas, espaçamentos, “invocações”, “inversões”, “oposições”²³ e a irremediável supressão da própria palavra. Nesse último aspecto, me aproximo mais de Camus; pois, tornando a linguagem concisa e simples, o autor nos revela “uma lógica que foge ao controle do entendimento, e que aparentemente é comunicada pela própria natureza das palavras” (DUFRENNE, 1969, p. 51).

Camus pretende reconstruir a realidade social através de um nova técnica e percepção, na qual pudesse se desprender da tradição: “(...), ficar sempre um pouco *aquém* da expressão. Nada de discursos inúteis, em todo caso” (CAMUS *apud* HOLANDA, 1992, p. 39). Do mesmo modo, vemos Meursault *aquém* diante daqueles fatos que se processavam inexplicavelmente. Meursault demonstra, neste segundo evento da narrativa, o porquê de ser estrangeiro à sua realidade, uma vez que ele não compreende a si mesmo e o mundo em que vive. Há uma identificação entre o personagem e o seu mundo, uma vez que ambos são absurdos.

Ao contrário daquilo que é posto explicitamente na narrativa, o silêncio, o não-dito, tem por função, na narrativa literária, expandir a ideia subjacente à ficção. Logo, o leitor, ao analisar os interditos entre as palavras, progressivamente toda a extensão de lacunas e encadeamentos oracionais, estará à mercê de múltiplos pensamentos, inclusive suas experiências recordadas

²³ *Id. Ibid.*

inconscientemente: “O vocábulo, dissociado da ganga dos chavões habituais, dos reflexos técnicos do escritor, é então plenamente irresponsável por todos os contextos possíveis; [...]” (BARTHES, 1971, p. 90). “Os contextos possíveis” estão associados às próprias experiências literárias do leitor que supre os vácuos de silêncio por falta de palavras e respostas.

Segundo Calvino, ao se referir a uma de suas “Seis propostas para o próximo milênio”, pontua a *visibilidade* como movimento produtor de excitações, expressões interiores, no processo de criação e leitura do texto literário. Ou seja, é a “luz imaginária” concebida através de dois processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”²⁴. A primeira concepção é a mais importante neste tópico, pois, dificilmente, ao lermos um conto, um romance ou um poema, deixaremos de (re) criar a cena em desdobramento perante nossos olhos imaginários. E isso mais acontece, enfaticamente, quando a obra suscita lacunas e hesitações, nos estimulando a buscar a origem do conteúdo imaginado além das palavras.

E foi na busca, inconsciente, da raiz de sua identidade, uma resposta, uma palavra, uma imagem capaz de lhe revelar o segredo oculto dentro daquele quarto de empregada que G.H. aceitou passar pela metamorfose. Mas para que tal transformação acontecesse no íntimo da personagem, ela teria de suportar a “ressonância enfática do silêncio”; ultrapassando o sentido dúbio da palavra e projetando em seu relato de confissão lacunas e hesitações àquela descoberta que ultrapassava sua razão:

Por destino tenho que ir busca e por destino volto com as mãos vazias. Mas—volto com indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (PSGH, p. 212).

O indizível é a própria impossibilidade vista por G.H. ao entrar naquele quarto, um quarto que em si era limpo e seco. Isto é, já prenunciava um silêncio oco, profundo, o qual revelaria o “nada”, o “neutro” contido na identidade da protagonista. Mas “o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem”. A linguagem é convenção e aquilo que contrastará com a antiga civilização de G.H. é a barata, inseto que ocupa o mesmo “plano ontológico”²⁵ de G.H. A barata exerce propriedades de desencadear o “inferno vivo” em G.H., abrindo seus olhos para o imundo, a ancestralidade de que tudo foi gerado. A barata é um “escaravelho” que revela o passado e o futuro numa atualidade plena: sem esperanças, sem excesso de sentimentos e palavras:

²⁴ Calvino (1990, p. 99)

²⁵ Nunes (1989, p. 63).

Abria-se em mim, com uma lentidão de portas de pedra, abria-se em mim **a larga vida do silêncio**, a mesma que estava no sol parado, **a mesma que estava na barata imobilizada**. E que seria a mesma em mim! se eu tivesse coragem de abandonar... de abandonar meus sentimentos? **Se eu tivesse coragem de abandonar a esperança**. (Grifos meus) (PSGH, p. 57)

Foi no ato consecutivo e sensitivo da experiência em movimento que G.H. foi de encontro “ao estilhaçamento do silêncio”, não o destruindo, mas revelando-o, seguindo um percurso de descoberta ao âmago da “coisa” inominável. O primeiro movimento da personagem à exteriorização de um acontecimento ininteligível e intransitivo foi a entrada no quarto da empregada, conseguida de muitas revelações: os desenhos na parede, o confronto com a presença imaginária da empregada e, agora, o confronto consumativo: o surgimento da barata. Tais passagens destituíram a personagem de sua antiga vida: sua máscara humana e suas esperanças. O tempo para G.H. passa a inexistir, uma vez que o tempo cronológico nos é dado pela convenção e o tempo da vida foge de tal concepção, é infinito. A linguagem como já é evidente, fora reduzida, anulada, pois se torna acréscimos àquilo que é neutro e simples. Após o confronto com a barata, se estabelece a certeza aparente (“agora sei, ah, agora sei”) de que algo primordial (a identidade) não é mais organizável, racional ou humana.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. Não, não te assustes! **certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente**. Só por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então soçobrado sob a construção sentimentária e utilitária: **meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar**. (Grifos meus) (PSGH, p. 68).

G.H. nesse ápice meditativo, mata a barata à porta do guarda roupa, experimentando sua derradeira desumanização. Acontece a perda de tudo aquilo que constituía seu estado de consciência: sua humanidade, moralidade e a própria individualidade. A personagem é levada a expandir seu olhar sobre si e o mundo, vivenciando de maneira, aparentemente, metafórica-metafísica um estado de exaltação inconsciente. Entretanto, a experiência da personagem não acaba aí, ela ainda tem uma última ideia, a qual é exteriorizada nessa passagem: “a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar”. A reivindicação do silêncio, do divino, segundo a protagonista, seria a “transsubstanciação”, o ato de comer a massa da barata viva. E, deste modo, transcender:

Mas eu sabia que não era assim que eu deveria fazer. Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la. Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado [...] O antipecado. Mas a que preço. **Ao preço de atravessar uma sensação de morte**. (Grifos meus) (PSGH, p. 164).

Como uma transcendência. Transcendência, que é a lembrança do passado ou do presente ou do futuro. **A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa?** (Grifos meus) (PSGH, p. 166).

G.H., ao final da experiência, vivencia um dilema, uma vez que ao estar situada no “núcleo” da inconsciência, onde as referências de começo e fim são anuladas, a personagem ora tem coragem de ir até o fim ora anseia voltar a sua antiga vida. No entanto, ao passo que ela aceita ir até o fim, botando na boca a massa da barata, ocorre um processo, chamado por Nádya Gotlib (1995, p. 361) de “descensão”. Processo vertiginoso que deseroiza a personagem, levando-a a reconhecer que o “nada”, o núcleo que dá vida a todas coisas: a proteína, o sêmen, o átomo são elementos ligados a uma compreensão transcendental e foge à consciência humana. G.H., no excerto anterior, questiona se a transcendência era o único modo de alcançar a “coisa inominável”; e perceberá que não! No ato de botar na boca a massa da barata, desencadeia um instante de repugnância e regurgitação na personagem, levando-a a reconhecer que a resposta não era comer aquilo que é desconhecido, isso seria uma busca por acréscimos, mas de perceber que o seu limite é a própria existência humana, e que ela não estava à altura senão de sua própria vida.

Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. **Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar—meu único nível é viver.** (Grifo meu) (PSGH, p. 14).

Semelhante ao movimento circular da narrativa, da mesma forma eu volto ao início. G.H. parte de um enigma e alcança um enigma, uma vez que a única possibilidade à personagem é viver a vida na sua absurdidade. Em busca de explicar o “indecidível/o indizível/o informe” (AMARAL, 2005, p. 72), a personagem obteve como resposta a mesma incompreensão do mistério incógnito: o vazio, o neutro, o nada. A única forma de justificar sua experiência vivida se desvela na narrativa por meio de sua confissão verbal: meio capaz de devassar a escuridão do não-dito, mesmo que sob o movimento da repetição, do jogo metafórico e da impossibilidade da linguagem de dizer o inenarrável.

Entender a paixão de G.H. não se exige obediência às prescrições racionais. Primeiro, é necessário sentir e deixar-se invadir pela sedução da linguagem. Leyla Perrone-Moisés, referindo-se à sedução da linguagem, elucida a aplicabilidade desse elemento sob múltiplas relações: “o jogo, o desvio, a fascinação, a decepção de um sentido final, em suma, um infinito jogo fantasmático” (MÓISES, 1990, p. 13). Todas estas variantes se encontram na narrativa clariceana, sendo enfático o desvio: uma linguagem que “sai do círculo em que está aprisionado”, expandindo os circuitos da imaginação pelo silêncio. A razão, nesta perspectiva,

só depois será agregada à vida redescoberta de G.H., quando o silêncio lúcido torna rarefeita a pulsão de suas palavras, tornando-a consciente do *Absurdo* inexplicável.

Nesta perspectiva, o valor inconciliável que deflagra todo processo de vida de G.H. ao *Absurdo* irremediável, será o silêncio, dimensão neutra oposta a intensidade com a qual a narrativa se constrói:

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair—só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (grifos meus) (PSGH, p. 175).

G.H., ao experimentar o silêncio que nasce do vazio e da nudez do absurdo, revelado na representação simbólica de um confronto com uma barata, sofre um processo de deseroização ou, ainda assim, “descensão”, essa vertigem diante da identidade pertencente à raça humana. G.H. vivencia, pelas metamorfoses da paixão, a mesma ou parecida condição da paixão de Cristo; no entanto, sem dar voz ao transcendental, apenas reconhecendo na vida os limites de sua racionalidade humana.

Muitos autores nomearam, interpretaram o silêncio de G.H. como: o “fracasso da linguagem”, “silêncio hiperbólico” (NUNES, 1995); O “erro” e a “errância narrativa” (SANT’ANNA, 2013); e, ainda assim, “uma desistência de lutar” (AMARAL, 2005, p.43). Contudo, no meu ponto de vista, o que desvela a personagem, depois dela ter experienciado a morte de sua antiga identidade, é o silêncio neutro diante do mistério da vida. E isso não justifica desistência; ao contrário, o silêncio de G.H. é uma alternativa, revelada à personagem como via de recomeçar sua própria vida.

Seja por uma escritura concisa ou por uma expressão verborrágica, é possível deduzir o silêncio velado na supressão da matéria verbal, bem como o silêncio subscrito no uso metafórico da linguagem. A literatura não se basta do código linguístico, transgredido o sentido do que é narrado e buscando o inconsciente daquilo que não pode ser pronunciado. Logo é nesta via que se subscreve o silêncio, posto em ambas as narrativas, a PSGH e *O Estrangeiro*, como meio de uma forma de linguagem. Diante de tal forma é que referencio Barthes (1971, p. 91), que associa a manifestação do silêncio a um tipo específico de escritura: a escritura neutra. A respeito de tal questão, Barthes expõe uma nova forma de escrita em que o arranjo das palavras não dê voz a uma ideologia convencional, mas resista “entre gritos e julgamentos sem participar

de nenhum deles[...]”²⁶; ou seja, uma escrita neutra é “amodal”, pois que não se engaja a discursos e ideologias convencionais.

Perante tal escritura que associo a PSGH e *O Estrangeiro*, de cuja influência nos leva a alcançar um “grau zero da escrita”, quando as palavras são impossíveis de nomear “uma verdade” e, assim, soçobra a linguagem, restando a neutralidade, refletida na existência das personagens. No processo de criação de uma obra literária, o silêncio é um recurso de expressão, uma vez que ele visa driblar as palavras para explorar sentidos ainda não conhecidos. Logo, o silêncio, o não-dito, o discurso implícito e demais modos de nomear aquilo que não se é revelado, vem de modo subliminar no todo da obra, levando o leitor, durante todo o percurso do enredo, a oscilar entre o estranhamento e o desejo de desvendar as atitudes das personagens-narradoras, pois que estamos desamparados, assim como eles, diante do absurdo que é viver.

²⁶ Barthes (1971, p. 91)

2.4 A REALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO: A TENSÃO DO REAL E O IRREAL NO TEXTO FICCIONAL

É ilusão imaginar que se possa, simplesmente, interromper a tempestade do real. Tampouco devemos descartar o real, como algo distante e inacessível, posição adotada hoje por certa literatura neoparnasiana, para a qual—em uma surdez que se disfarça de lucidez—as palavras só se referem a outras palavras, e essas a outras palavras, abismo em garganta que a tudo engole sem nada digerir.

(José Castello, 2007)

A proposta deste tópico é relevante não só ao esclarecimento de minhas indagações e suposições, como também permite compreender um outro ponto referente ao conhecimento formal e estético na criação do romance: a ficcionalização do real. O *Locus* de minha observação se orienta na comparação estabelecida entre as distintas construções estéticas, bem como na análise de consciência das personagens e seus discursos. Ao passo que analiso os discursos das personagens, tento perceber o ponto de conexão entre o que é imaginário e a realidade preexistente à criação artística, cujo conteúdo é pulverizado em benefício de ilustrar uma “realidade” mais profunda acerca das experiências humanas.

Toda minha luta fraudulenta vinha de eu não querer assumir a promessa que se cumpre; eu não queria a realidade. **Pois ser real é assumir a própria promessa: assumir a própria inocência e retomar o gosto do qual nunca se teve consciência: o gosto do vivo.** (Grifo meu) (PSGH, p. 153).

G.H. alcança, a partir da brutal experiência, uma outra lente de percepção de sua própria realidade, reconhecendo que a vida é o único nível possível à sua condição humana; a “promessa” incumbida ao nascer da existência de todo homem e mulher. Mas para que tal transformação ótica acontecesse, ela teria que “pulverizar” seus próprios valores e significados, descobrindo uma realidade mais profunda, cujas palavras são impossíveis de apreender. Segundo Judith Grossmann (1982, p. 19) despertamos para o real, na escritura literária, por meio “da consciência de um sujeito” que se caracteriza através de um ato de verbalização, permitindo a formação e a inserção do real através de uma forma literária. Em vista disso, ambos os personagens (G.H. e Meursault), ao invés de reproduzirem uma lógica convencional, problematizam o canal da linguagem, levando-nos a explorar novos sentidos e realidades. Portanto, a literatura passa a ser vista como artifício potencializador da linguagem, o qual

captura o “real”, pulveriza a própria linguagem e possibilita um “*como se*”²⁷ da realidade criada, irrealizando-a sob uma nova concepção.

Neste âmbito se explica o processo mimético de a PSGH, pois que, embora durante todo o enredo, tenhamos uma sutil compreensão dos espaços narrativos e da realidade velada àquela experiência, somos deslocados pela consciência interior da personagem G.H.: suas problematizações, memórias e construções metafóricas. A narrativa de a PSGH subverte a concepção de gênero, uma vez que ao invés de tratar os elementos narrativos de uma maneira concreta, dilui o “espaço, tempo, personagens e delitos”²⁸. Mediante isso, ao lermos a escritura estaremos orientados apenas pelo discurso, pelas indagações e sensações da personagem.

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu tivesse saído de minha casa e batido a porta. **O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio.** (Grifos meus) (PSGH, p. 42).

É de conhecimento que o tempo da narrativa de a PSGH é existencializado. Isto é, está conectado diretamente à vida interior da personagem. O movimento do tempo é atemporal, inconsciente, uma vez que está infiltrado nos lampejos de lembrança de G.H acerca de sua experiência vivida. Mas o que me interessa, neste momento, é que, assim como o tempo, os eventos serão vivenciados de modos diferentes. Nesta passagem da narrativa, notamos aquilo que Amaral (2005), anteriormente, afirmou: os espaços e delitos, os quais podem ser entendidos como eventos, se diluem durante o percurso de introspecção de G.H. Ao passo que a personagem adentra um território, anteriormente desconhecido por ela (o quarto da empregada) começa a vivenciar uma ebulição de sensações. Logo, há uma desconstrução do significado comum das coisas: a casa sofre um deslocamento, sai de seu sentido concreto (uma construção de alicerces e estruturas), passando a ser a personificação da identidade da personagem: o quarto “era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim”.

No início, acompanhamos uma série de oposições: “O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena[...]”. Nas primeiras aproximações, o quarto tem uma conotação compreensível, pois é um quarto que diverge dos hábitos cotidianos,

²⁷ Parto de tal conceito, referenciando Wolfgang Iser que diz ser a ficcionalização do texto literário um ato de fingir cujo procedimento não se estabelece a uma realidade dada, vivida, representada, mas, sim, “como se o fosse” (2002, p. 975).

²⁸ Emília Amaral (2005, p. 163)

caseiros da personagem. No entanto, essas aproximações começam a adquirir sentidos mais profundos, sendo interligados a noções mais abstratas, à própria personalidade da protagonista: “ironia serena, minha doce e isenta ironia”. Assim, tal signo (o quarto) sofre um processo de diluição pelo imaginário da protagonista, uma vez que, no final do período citado, o quarto já não é um quarto qualquer, ele se eleva, ele sai de uma significação comum e ganha corpo metafórico pela linguagem clariceana: “O quarto era o retrato de um estômago vazio”.

No entanto, a intersecção entre real e imaginário não acaba com o uso metafórico da linguagem. Logo após a personagem adentrar o quarto, inicia-se uma série de divagações e questionamentos àquela experiência inapreensível.

Como explicar, senão que estava acontecendo o que não entendo. O que queria essa mulher que sou? o que acontecia a um G.H. no couro da valise? [...] Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros—o quê? —e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. [...]. O que me acontecia? Nunca saberei entender mas há de haver quem entenda. (Grifo meu) (PSGH, p. 43)

É o método clariceano, explorar sentidos por meio de interrogações, levando o leitor a mergulhar na experiência narrada em uma tensão entre o real e o imaginário. Assim, sob metáforas e questionamentos, o real se inscreve na tessitura da narrativa através de abstrações da experiência vivida; ou seja, explicações subjetivas a fatos concretos que se “irrealizam” pelo imaginário da protagonista. A despeito disso Nádía Gotlib (1995) reforça meu pensamento, uma vez que, por detrás dessa linguagem cifrada, metafórica, o real revela-se sob uma “dupla configuração”²⁹. Isto é, a personagem busca uma consciência profunda de sua própria vida, mas para que tal realidade seja vislumbrada, ela precisa retirar o estereótipo convencional das coisas (quarto, apartamento, empregada, barata etc.), em busca da desconstrução simbólica de todos esses valores, pois que “criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”.

Judith Grossmann (1982) auxilia minha explanação, reiterando que “o ficcional sofre um deslocamento, ainda que parcial, permanecendo para fora do discurso e no próprio real[...]”³⁰. O que tal autora expõe se explica no entrosamento existente entre o real e a representação desse real pela matéria verbal. Quando Judith pontua o deslocamento parcial e subjetivo da ficção no real, a autora delimita que embora ambas as dimensões tenham campos referenciais semelhantes e possibilitem um reconhecimento aparente, entre ambos os contextos, o texto ficcional não é semelhante à realidade vivencial. Wolfgang Iser (2002, p. 974 e 975), acerca de tal questão, definiu as dimensões em destaque, uma vez que o texto ficcional funciona *como se*

²⁹ Gotlib (1995, p. 359)

³⁰ Grossmann (1982, p. 19).

fosse o mundo empírico, alvo de reflexões e experiências. No entanto, a ficção exerce papel “remissivo” ao determinado mundo “real”:

Olhei o quarto com desconfiança. Havia a barata, então. Ou baratas. Onde? atrás das malas talvez. Uma? Duas? quantas? Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas. Uma imobilizada sobre a outra? Camadas de baratas—**que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros.**

A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra. (Grifo meu) (PSGH, p. 47)

Ao entrar naquele quarto, aparentemente simples, limpo e seco, G.H. é tomada por uma surpresa de que dentro dele existia muito mais vida de que sua antiga vida civilizada. Como se tivesse descoberto e aberto “a caixa de Pandora”, todos os males ou bens são vivenciados pela protagonista, inclusive a perda de tudo aquilo que ela acreditava. Mas para que tal processo fosse experimentado por G.H., ela teria que passar pela aprovação de um habitante pertencente a este “novo mundo”: a barata. E como é retratado nessa passagem, o inseto tinha propriedades de desencadear memórias e novas compreensões à vida da personagem. A experiência ficcional desencadeia lembranças não somente a um passado pobre pertencente a G.H., sua realidade primária, mas por meio do “ser”, (re) descoberto sob a linguagem, a experiência se universaliza, alcançando a ancestralidade de toda humanidade: “A lembrança de minha pobreza (...) era como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido como os primeiros bichos da Terra”.

Durante seu itinerário de introspecção, G.H. atravessa a dimensão individual para uma consciência universal através de uma meditação arqueológica: “Eu havia descavado talvez o futuro—ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderia suspeitar” (PSGH, p. 106). A barata vista é semelhante àquela vista há milênios, soterrada no deserto antigo, vivendo com os primeiros habitantes da terra e que também convivia no tempo de criança de G.H., sua infância pobre cercada de percevejo, goteiras, baratas e ratos. Diante de tal reminiscência, G.H. é tomada por uma grande hostilidade, pois que ela não queria buscar no seu passado, no seu inconsciente respostas a seu “inexpressivo” revelado no retrato fotográfico. Mas ela terá de seguir, pois, para poder sair, ela tinha “a responsabilidade alucinada de ter de saber disso”.

Em Clarice Lispector a fusão, a intersecção do real pela desconstrução ficcional se inscreve problematizada e metaforizada. É possível, juntos com a personagem, percorrermos um universo significativo além da concretude das palavras, posto que a proposta de Clarice é de dilatar a experiência desencadeada. Mas para que haja tal culminância na escritura, ela

infiltra o real entre expressões, questionamentos, memórias e espaços narrativos como modo de situar o leitor e criar um roteiro de aproximação ao desconhecido, ao inconsciente. É como pontuado anteriormente por Iser (2002), o texto ficcional faz remissão a uma realidade. Mas a “repetição” de uma dada realidade vivencial não vem da mesma forma como é vivida, ela adentra o texto narrativo reformulada, gerando um impacto muito mais profundo na experiência do leitor.

E então, quando menos se espera—num instante tão repetidamente comum como o de se levar um copo de bebida à boca sorridente no meio de um baile—então, ontem, num dia tão cheio de sol como estes dias do ápice do verão, com os homens trabalhando e as cozinhas fumegando e a broca britando as pedras e as crianças rindo e um padre lutando por impedir, mas impedir o quê? —ontem, sem aviso, houve o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada. (PSGH, p. 68)

Paralelo a sua experiência suprapessoal, G.H. nos leva a vivenciar, durante sua experiência existencial e universal, uma sequência de imagens, sentidos diferentes. A cada imagem acessamos sensações, novos contextos, ideias, problemáticas diferentes como se a personagem buscasse expandir a significação daquela experiência luminosa, dilatando o nosso campo de visão e nos unindo, em único instante, à sua descoberta: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas.” (PSGH, p. 65) G.H. experimentava, em imanência, a união com toda a existência humana. Prestemos a atenção que, ao mesmo tempo em que a personagem estava vivenciando aquela experiência tormentosa, “alguém levava um copo de bebida à boca sorridente no meio de um baile”, “homens trabalhavam”, “crianças riam” e um “padre lutava para impedir”. Impedir seu processo de despersonalização? Então por meio de problematizações, imagens, situações contextuais diferentes dialogamos com outras realidades. Como escreveu Gotlib (1995, p. 359), a partir de uma “realidade supostamente preconcebida revela-se outras concepções por detrás”.

O texto ficcional eleva a nossa compreensão acerca da origem do “real”, uma vez que ele é inapreensível e impossível de ser compreendido fora da linguagem literária. À medida que vivenciamos através de metáforas, questionamentos, expressões, memórias e imagens encontros com o real ficcionalizado, estaremos imersos na experiência interior da personagem-narrador. Como afirma Woolf (2018, p. 76) acerca do efeito da poesia: “Nosso ser, de momento, se concentra e se contrai, como em qualquer violento impacto de emoção pessoal. Depois, a sensação começa a se espalhar em círculos maiores [alcançando] sentidos mais distantes”. Há um questionamento do “real” que se “concentra e se contrai” sob o discurso clariceano. Entretanto, ao invés da escritora trazer a inexprimível realidade por meio de situações concretas, expõe seus pensamentos e questionamentos, subjacentes a um mundo abstrato e metafórico.

De acordo com a forma de narrar de Clarice Lispector, concordo com os pressupostos de Benedito Nunes (2009, p.205), o qual, ao abordar a evolução histórica do romance entre o Realismo/Naturalismo para a modernidade, escreveu que o romance na passagem dos séculos sofreu muitas mudanças na sua forma e a modernidade dilacerou sua estrutura, pondo, em primeiro plano, “*a consciência individual [...] como limiar na apreensão ou na transfusão artística da realidade*” (Grifo do autor)³¹.

Conforme todos os aspectos e interpretações suscitadas, relembro-me da minha primeira experiência como leitor do livro, pude sentir, na leitura e construção de a PSGH, a revelação de uma experiência sem fundo, cujos eventos e situações se dispersavam perante as divagações da personagem. Talvez a forma dada por Clarice à narrativa se justificasse em razão da temática, falar de amor, paixão, falar do que indizível é uma luta constante com o nada, com a nossa mudez. Quer dizer, falar de sentidos inapreensíveis fogem a razão humana, e a linguagem se dispersa em circularidade e enigma, uma vez que a verdade sobre aquilo que sentimos é indefinido. Deste modo, entendo a angústia de G.H. diante daquela metamorfose, posto que tivera que perder sua individualidade na compreensão do “outro”. G.H. sou eu enquanto leitor, que me perco e me reencontro. Mas ao passo em que me reencontro já não sou “eu”, sou ele, ela, sou aquilo que subsiste nos fragmentos esparsos de meu inconsciente. O que constato é que a relação entre a ficção e o “real” ganha entrosamento pela experiência literária do autor e leitor, os quais darão direcionamento ao mundo imaginado pela composição e leitura da obra.

O processo de ficcionalização do real em *O Estrangeiro* se caracteriza pela própria concepção estética realista de Albert Camus, cuja desenvoltura escritural está intrincada à estética clássica, social, encadeada de expressões e situações verossímeis. A proposta do autor se concretiza na edificação de seus pensamentos pela linguagem literária, posto que pretende espelhar o desamparo humano tal qual a vida visível e representada. O discurso de Camus é conciso e estabelece por meio de relações lógicas e habituais, entre as personagens e seus espaços físicos, uma problemática existencial. Durante toda a narrativa, estranharemos as atitudes do personagem, posto que o intuito de Camus é instalar o absurdo da existência distanciando o personagem das práticas convencionais.

No dia seguinte, um advogado veio falar comigo na prisão. Era baixo e gordo, bastante jovem, os cabelos cuidadosamente gomalinados. Apesar do calor (eu estava me mangas de camisa), ele usava um terno escuro, colarinho duro e uma estranha gravata, com grandes listras pretas e brancas. [...]. Sentou-se na cama e explicou-me que tinham investigado a minha vida particular. Constataram que minha mãe morrera recentemente no asilo. Procedera-se, então, a um inquérito em Marengo. Os

³¹ Benedito Nunes (2009, p. 205).

investigadores tinham descobertos que eu “dera provas de insensibilidade” no dia do enterro de mamãe.

--veja se compreende—disse o advogado. --Sinto-me um pouco constrangido em perguntar-lhe isto. Mas é muito importante. E será um forte argumento para a acusação, caso eu não consiga encontrar uma resposta. Queria que eu ajudasse. Perguntou-me se, naquele dia, eu sofrera. Esta pergunta me espantou muito e parecia-me que ficaria muito constrangido se tivesse de fazê-la a alguém. **Entretanto, respondi que perdera um pouco o hábito de me interrogar a mim mesmo e que era difícil dar-lhe uma informação. É claro que amava mamãe, mas isso não queria dizer nada. Todos os seres normais tinham, em certas ocasiões, desejado, mais ou menos, a morte das pessoas que amavam.** (Grifo meu) (O.E, p. 68 e 69).

Observemos que os retratos ficcionais de Camus são diretos, os fatos se apresentam tal qual a vida cotidiana, sem qualquer desconstrução simbólica de sentidos. Assim como Meursault, estamos atravessados pelo sistema burocrático. O que Camus busca é uma nova dimensão do real, mas para isso ele inverte a tática de Clarice Lispector, dado que ao invés de explicar metafóricamente, e problematizar algum sentido acerca de determinada experiência absurda, o autor apresenta uma forma que assinala uma ausência. Isto é, a ausência buscada por Camus é instalar o divórcio do sujeito com o seu mundo, romper com as normas da linguagem, transgredir valores habituais e a hierarquia de poder determinada pela convenção burocrática.

Em meio a uma fala concisa, descritiva e objetiva, Meursault assinala sua repugnância às normas de comportamento. Após Meursault ser preso por conta do assassinato na praia, é interrogado diversas vezes: ora pelo advogado ora pelo delegado e, ao fim da narrativa, pelo padre. Três vozes institucionais que no exercício da profissão buscam induzir a consciência do indivíduo às condutas ético-morais. Entre pistas das impressões do personagem, notamos o distanciamento e a antipatia do personagem aos questionamentos postos pelo advogado. O que ele sentia diante de todas estas instruções do processo (interrogatório, audiências, entradas e saídas da sela da prisão) era um aborrecimento e um cansaço agonizante: “estava cansado de repetir sempre a mesma história (...)”. Suas sensações físicas e desprezo a todo aquele cenário o afastava dos demais indivíduos que compunham o evento narrado, pois que sua consciência não estava manipulada pelo hábito. Meursault não tinha razões de interrogar a si mesmo, pois que ele sabia ser um poço de total desconhecimento. Semelhante à sua realidade que lhe escapa, seu ser lhe é alheio. Perante sua negação, uma fratura de consciência irrompe entre o indivíduo com sua realidade, afastando-o de emoções e valores convencionais.

Segundo Iser (2002, p. 961), o que se apresenta no texto ficcional “é apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença”. Ou seja, o que se ausenta neste fragmento adquire uma forma, uma certa determinação àquilo que o autor quer nos transmitir pelas atitudes físicas e verbais do personagem. Logo, é possível ao leitor decodificar, captar “a realidade” implícita na narrativa, pelas relações e a configuração de linguagem

determinada por Albert Camus. Acerca disso, o próprio autor afirmou que para dizer determinada coisa, assunto é preciso partir de uma forma precisa, justa de valores e condutas. Portanto, para que tal culminância se realize “ a inteligência se faz presente, como princípio de uma maravilhosa economia”³². A economicidade no dizer e pensar origina a sabedoria de vida na narrativa camusiana.

Meursault tinha impressões, não falava, apenas observava, bem como não demonstrava qualquer afeto excessivo à sua mãe, quanto menos se desesperava perante a burocracia. À vista disso, se instala, ao olhar do leitor, uma tensão, representada por meio de um certo incomodo e rompimento afetivo às atitudes da personagem, uma vez que nossa percepção é fruto do juízo de valor posto pela ideologia dominante. Neste embate, leitor e personagem se estranham, posto que ambos se encontram em realidades diferentes e consciências diferentes. O personagem não compactua com atitudes e sentimentos que ultrapassam os limites de sua razão, demonstrando incapacidade de revelar manifestações interiores, bem como o leitor não compatibiliza deste comportamento, pois que o hábito o obriga às normas de relacionamento.

Diante desse confronto tensionado em *O Estrangeiro*, são as impressões de Meursault que nos aproximarão da realidade transgredida pela criação ficcional de Camus. O leitor é seduzido pela hesitação diante do mistério. Mas para conquistarmos a compreensão dessa realidade oculta, devemos observar os elementos que compõe o fundo das cenas e as atitudes verbais do personagem. Entre o julgamento alheio e as impressões de Meursault se instalam as ausências, renunciando o divórcio do sujeito com o seu mundo.

No fundo, posso dizer que o verão depressa substituiu o verão. Sabia que, com a chegada dos primeiros calores, surgiria algo de novo para mim. Meu caso estava inscrito na última sessão do tribunal, e esta sessão terminaria com o mês de junho. **Os debates iniciaram-se num dia cheio de sol.** [...] (Grifos meus) (p. 85)

Pouco tempo depois, uma campainha soou na sala. Então, tiraram minhas algemas. Abriram a porta e fizeram-me ir para o banco dos réus. A sala estava cheia. **Apesar das persianas, o sol infiltrava-se aqui e ali e o ar já estava sufocante. Tinham deixado as vidraças fechadas.** Sentei-me, e os guardas colocaram-se cada um de um lado. Foi nesse momento que, diante de mim, distingui uma fila de rostos. **Todos me olhavam: compreendi que eram os jurados. Mas não sou capaz de dizer o que os distingui uns dos outros. Tive apenas uma impressão: eu estava no banco de um bonde e todos estes passageiros anônimos espiavam o recém-chegado para lhe observar o ridículo. Sei perfeitamente que era uma ideia tola, pois aqui não era o ridículo que eles procuravam, mas sim o crime.** (Grifos meus) (O.E, p. 86).

Neste último evento, o personagem manifestara os mesmos comportamentos quando teve de acompanhar o cortejo de sua mãe, bem como o momento vertiginoso ocorrido na praia. Durante todo o processo judiciário, Meursault sente um excesso de tormento e calor. Não

³² Camus (2018, p.18).

aguentava mais dar explicações àquelas pessoas estranhas sobre o dia do crime, visto que ele nada escondia, tudo o que ele sabia, era que tinha matado um árabe em razão do Sol. A presença do Sol neste último evento da narrativa é determinante, uma vez que eu acredito que este signo possa ser um presságio à própria experiência absurda de Meursault com a vida. O sol aponta o destino trágico, infiltrando-se aos passos resignados de Meursault. Logo, no início da passagem, se instala um questionamento de o por que os debates do julgamento comecem em plenos dias de verão. O sol, segundo Barthes (2004, p. 97) exerce uma ambiguidade entre o “Sol-Calor e o Sol-Lucidez que faz de *O Estrangeiro* uma tragédia”. Ora, a invocação dessa última imagem do sol, na narrativa, revela a lucidez de Meursault, pois que é através da luz do sol que Meursault interpretou a face oculta de todas aquelas pessoas no tribunal: “Foi nesse momento que, diante de mim, distingi uma fila de rostos”. O Sol embora atordoe as necessidades físicas de Meursault (Sol-Calor), ele tem a potencialidade de iluminar a consciência da personagem (Sol-Lucidez).

Observemos também o ponto de vista de Meursault, cujo relato parte de suas impressões. O personagem não tem certeza de nada diante das eventualidades apresentadas à sua vida. A única coisa que ele percebia era que, ao invés de estar em um julgamento tal qual apresentado, estava em um bonde sendo observado pelo ridículo. Isto é, o crime como afirmara a justiça. O comportamento das pessoas é muito semelhante ao julgamento que presenciamos nos nossos dias, pois que todos julgam os outros sem sensatez, sem ao menos saber quem é e qual foi a lógica de sua atitude. O público daquele julgamento nunca estaria do lado de Meursault, pois que eles estão alienados a uma moral absoluta, a qual eleva a noção de pecado e aprisiona o homem ao sistema do capital burocrático.

O personagem diante desse julgamento absurdo é acusado por aquilo que aparentava ser: indiferente e confuso às normas morais que ele não entende. Meursault não terá sua cabeça decapitada por causa de um assassinato, mas, sim, porque ele desconhecia as normas da sociedade, bem como se distanciava dos sentimentos elementares dos homens.

O promotor voltou-se, então, para o júri e declarou:

--O mesmo homem que, no dia seguinte à morte da mãe, se entregava à mais vergonhosa devassidão, matou por motivos fúteis e para liquidar um inqualificável caso de costumes.

Em seguida sentou-se. Mas o meu advogado, já sem paciência, gritou, levantando os braços de tal forma que as mangas, ao caírem para trás, descobriram as pregas de uma camisa engomada:

--Afim, ele é acusado de ter enterrado a mãe ou de matar um homem?

O público riu. Mas o promotor endireitou-se outra vez, ajustou a beca e declarou que era preciso ter a ingenuidade do ilustre defensor para não sentir que entre as duas ordens de fatos havia uma relação profunda, patética, essencial. (Grifo meu) (O.E, p. 98).

A justiça não podendo acusar por justas razões (de que ele matou um homem em razão de seus limites físicos), abusa do sentimento como forma de manter sua moral-ética incontestável: “existia uma ridícula desproporção entre o julgamento que a fundamentara e o seu imperturbável desenrolar, a partir do instante em que este julgamento fora pronunciado”³³. Lúcia Miguel Pereira (1992, p. 54) ao falar das relações humanas em nossa modernidade, auxilia no entendimento do julgamento de Meursault, quando pontua a “superioridade da paixão ideológica sobre a paixão sentimental”. De fato, a justiça se vale de uma paixão ideológica para suprimir a individualidade do sujeito julgado.

Foucault, em *A Microfísica do Poder* (2017), corrobora tal conceito acerca da “verdade”: “A verdade está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem”³⁴. Os discursos do juiz, promotor e padre, vozes institucionais que surgem durante o encarceramento de Meursault, estavam interconectados, pois que todas as instituições sociais fazem parte de uma única macroestrutura, reprodutora de uma única ideologia (capitalista) e fundamentada em princípios morais-éticos conservadores. Assim sendo, tais princípios se distinguem da “verdade impronunciada” de Meursault, uma vez que sua verdade era lúcida, privada de esperanças, quanto mais de razões ideais.

Meursault sabia que tinha matado alguém. No entanto, as razões daquele julgamento não condiziam com as verdadeiras situações da ocorrência. O árabe estava armado, uma morte seria inevitável, tanto um como o outro sairia ferido daquele confronto, bem como o sol, escaldante, impossibilitava o raciocínio do protagonista. Mesmo diante de tal evidência, já estava previsto os rumos daquele julgamento, uma vez que a justiça estava comprometida com a defesa de uma única verdade, em que elevasse a voz de um Deus absoluto, assim como fortalecesse os vínculos morais da sociedade.

Neste âmbito, concordo com Lúcia Miguel Pereira (1992, p. 23), ao afirmar que, “atualmente”, se faz necessário a busca por “verdades” humildes, razões de vida que nos levem ao equilíbrio de condutas e compreensões; isto é, verdades “que possam servir de pontos de referência” às angústias dos homens, dando-lhes inteligência na resolução de seus conflitos existenciais. Partindo desta premissa, como meio de aceitarmos o absurdo de nossa existência, em detrimento dessa nossa busca constante por uma “verdade” absoluta, é que situo as narrativas em análise, dado que ambas as obras projetam uma nova perspectiva de homem e

³³ *O estrangeiro* (1957, p. 110)

³⁴ Foucault (2017, p. 54).

sociedade fora dos padrões convencionais. Tanto a PSGH, quanto *O Estrangeiro* tematizam o absurdo da existência na busca de ilustrar e comunicar a dimensão da vida como o exílio existencial de toda a humanidade.

CAPÍTULO 3

SOB UMA APARENTE DIFERENÇA, HÁ UMA SEMELHANÇA LATENTE

“O romance pode se dirigir às pessoas da era moderna, na verdade a toda a humanidade, porque é uma ficção tridimensional. Pode falar de experiência pessoal, do conhecimento que adquirimos através dos sentidos e, ao mesmo tempo, pode oferecer um fragmento de conhecimento, uma intuição, uma pista sobre a coisa mais profunda(...)”

Orhan Pamuk (2011)

3.1 ESTABELECENDO PROXIMIDADES

Esses pensadores não renunciam, portanto, a ler as obras literárias como um discurso sobre o mundo, mas procuram, especialmente, distinguir entre duas vias, a dos poetas e a dos cientistas (ou filósofos), cada uma delas com suas vantagens, sem que uma seja inferior à outra: duas vias que conduzem ao mesmo objetivo, uma melhor compreensão do homem e do mundo, uma sabedoria mais ampla.

(Tzvetan Todorov, 2014)

É relevante compreendermos, sob um novo olhar, outras vertentes de análise e pontos de vista que aproximam ambas as escrituras, como também fixam elos de afinidades entre seus possíveis leitores. No desdobramento deste capítulo, tentarei descrever e aprofundar o meu olhar sobre alguns aspectos correlacionados à recepção, à linguagem e à significação global semelhante às duas obras: primeiramente, analisarei a proposta de cada obra literária aos seus prováveis leitores que, aliciados a vivenciar distintas experiências absurdas, se posicionam como em um pacto de leitura às exigências de seus respectivos “textos-enigmas”; logo após, será investigado o processo de intransitividade verbal alcançado por ambos os personagens em seus confrontos com o *Absurdo*, situação-limite que desagrega as personagens de suas “realidades” existenciais, bem como do acréscimo desnecessário da linguagem; e, por fim, me concentrarei na filosofia de vida que é sugerida pelas respectivas experiências narradas: a conscientização do absurdo. Ideia tal, cujas personagens, de maneira gratuita, deixam-se conduzir a rumos desconhecidos sem darem margem a “razões cegas” e muito menos a falsas esperanças. Tanto G.H., quanto Meursault se refugiam no silêncio da palavra, em detrimento de ideais e moralidades que não condizem à profunda realidade de suas condições humanas.

3.1.1 UM CONTRATO IMPLÍCITO DE LEITURA

Neste tópico, buscarei inter-relacionar os acordos firmados entre os escritores e seus prováveis leitores. A minha intenção é despreziosa, pois está justificada em uma indagação que fiz a mim mesmo acerca das obras que estou pesquisando em teoria comparativa; isto é, se muitos críticos, como Emília Amaral (2005), Barthes (2004), Nunes (1989), Sant’Anna (2013) e Barreto (1971) apontam *A Paixão Segundo G.H.* e *O Estrangeiro* como “textos-enigmas”, que acordo é tecido entre os autores dessas obras com os seus leitores sobre “a natureza da ficcionalidade de seus romances”? Essa problematização está fundamentada nos pressupostos de Orhan Pamuk (2011), no qual o crítico discute o entendimento de ficção e realidade no impacto da obra sobre os leitores.

Conforme Pamuk (2011), “quando lemos um romance, palavra por palavra, frase por frase, essa consciência [imaginário e real] se transforma em questionamento, numa forte curiosidade”³⁵; ou seja, é substancial ao romance que a ilusão entre o real e o imaginário seja fundida em nossas cabeças, pois é por meio dessa ilusão que nos sentiremos cooptados, seduzidos pela arte literária. No entanto, voltando à discussão dos dois romances em evidência, nos confrontamos com dois “textos-enigmas” (beirando o real através de diferentes situações-limites) quais recursos e pensamentos o leitor pode ser amparado na busca de decodificar, chegar à natureza “visceral” subjacente ao enigma? Antes de partir para a análise, cito um fragmento de Orhan Pamuk que, com certeza, guiará minha observação:

Outro prazer relacionado é o que nos oferece a leitura do que os romancistas dizem em seus prefácios, nas sobrecapas, nas entrevistas e nas memórias, quando tentam nos convencer de que suas experiências da vida real são produto de sua imaginação ou que suas narrativas inventadas são histórias verdadeiras. [...]. **Às vezes, as explicações e justificativas que os romancistas usam para legitimar seus textos, a linguagem incomum, a dissimulação, as evasivas, as incoerências, as formas e fontes emprestadas são tão reveladoras quanto o próprio romance.** (Grifo meu) (PAMUK, 2011, p. 31).

Em vista do que Pamuk afirma, prossigo minha análise. Primeiramente, resalto uma breve advertência que Clarice Lispector expõe, no início de sua obra literária, cuja nota explicativa esclarece àqueles que se aproximarem da narrativa de *A Paixão Segundo G.H.* devam possuir uma “alma já formada”. Mais especificamente, ter, possivelmente, experienciado a dor de atravessar os limites da própria humanidade na busca do “ser”:

Este livro é como um livro qualquer. **Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.** Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente—atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (Grifo meu) (Lispector *apud* PSGH, 2009)

É inevitável que tanto em PSGH, quanto em *O Estrangeiro* haja uma exigência no amadurecimento do leitor, pois o nível de leitura solicitada por ambas as obras não requer qualquer conhecimento superior, erudito. Mas um conhecimento sensível e profundo acerca das experiências humanas. A exigência implícita de ambas as obras ao leitor sugere um profundo conhecimento de si mesmo. G.H. e Meursault ao invés de direcionar o nosso olhar à vida externa, levando-nos a sonhar, direcionam o nosso olhar às nossas angústias interiores, nos acordando do sono do hábito e de falsas esperanças. Clarice deixa claro que sua narrativa será melhor compreendida sob o olhar daqueles leitores que reconhecerem “que o quer que seja, se faz gradualmente e penosamente—atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai

³⁵ Pamuk, 2011, p. 31.

aproximar”. É necessário que o leitor não tenha medo, pois indo ao confronto de todas as suas certezas, a narrativa, por via da paixão, pela sedução da linguagem, desloca e desconstrói as verdades, anteriormente consolidadas.

--Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança. É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. **É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu—só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi.** Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas. (Grifos meus) (PSGH, p. 66)

Neste parágrafo, através da experiência confessional de G.H., o leitor é seduzido ou, implicitamente, convidado a experienciar o evento catártico de redescobrir a sua própria identidade. A metamorfose se duplica, posto que vivencia, dialogicamente, G.H. e o destinatário do seu relato. A exigência de Clarice não é justificada por uma escolha de leitores ascetas e de nível intelectual superior; ao contrário, para se entender a paixão de G.H., é necessário ter experienciado a mutabilidade da contradição humana: amor *versus* ódio; Deus *versus* humanidade; alegria *versus* dor, imanência *versus* transcendência etc.; atributos que fazem parte da realidade do leitor e que ele passa a conhecer em um processo imanente de transformação.

Ao leitor de *A Paixão Segundo G.H.* a promessa se cumpre na necessidade de se autoconhecer, mas, para que tal processo tenha início, é preciso conhecer “o outro” oposto a si mesmo. O evento que sempre se inicia nas narrativas clariceanas, busca forjar os sentimentos brutos impulsionados pela paixão, tendência que penetra a alma do homem e o leva ao conhecimento inconsciente da “coisa” aprofundada: “Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. É um tal alto equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo (...)—a graça da paixão é curta”³⁶.

A autora afirma que o livro “nada tira de ninguém”, porque o intuito da escritura não é de tirar, mas conduzir, desflorar camadas por camadas a existência humana. O intuito de G.H. é de chegar à Gene Humana, cujo significado é expansivo, referindo-se à nossa origem, nossa herança genética. O amadurecimento do leitor atravessa e, paralelamente, se constrói, entre as variações de sentimentos inscritas no decorrer do itinerário da paixão, assim como no reconhecimento da situação-limite desencadeada pela dissolução da identidade e da própria linguagem. G.H. precisou confrontar a barata para reconhecer sua identidade, sem disfarces, sem máscara humana e sem linguagem. Por traz do signo da barata, há uma possível verdade. No entanto, é preciso passar pela dor para reconhecer sua alegria; é preciso ter passado pela experiência absurda para desvelar o mistério escondido sob o hábito. Posto isso, o leitor precisa

³⁶ PSGH, p. 171.

passar pela metamorfose do amadurecimento na decodificação do enigma subjacente ao tecido verbal da narrativa.

Lidamos, portanto, com textos-enigmas, portadores de uma moral subjacente a uma experiência enigmática, como é visto em a PSGH, no qual a personagem confronta a presença incógnita e alegórica de uma barata; e Meursault submisso a um julgamento, símbolo burocrático, confronta o poder absoluto e absurdo de um sistema insensato. O leitor é aliciado a sair da comodidade da convenção e explorar sentidos mais profundos além dos limites do ego, das atribuições humanas, por isso o itinerário da paixão, via crucial a um conhecimento sensitivo da humanidade, solicitando do leitor aprofundamento interpretativo, semântico (enigma), existencial (metafísico) e uma contínua pesquisa além daquilo que é dito pela linguagem: o silêncio. O leitor só descobrirá as profundezas do romance quando se desprender da lógica racional e começar a se familiarizar com a “experiência sensorial”³⁷, o conhecimento imanente do ser pelos sentidos.

Simultâneo a PSGH, vemos e buscamos entender a escritura de Camus: *O Estrangeiro*, narrativa que aparentemente afasta o leitor por estar submetida a uma experiência enigmática: a indiferença de Meursault às normas da convenção. É por meio de tal tensão que o autor fisga o leitor e, assim, gera um pacto de leitura, uma vez que é o próprio leitor que, de alguma maneira, quem é retratado nas imagens e eventos sucedidos na narrativa. Portanto, problematizo a recepção de leitura desta obra literária pela dissertação de Vicente Barreto:

A preocupação de Camus em “L’Étranger” é a descrição da experiência absurda. A história descreve o ambiente absurdo e como o homem locomove-se dentro dele. Não existe uma tentativa de racionalização do absurdo no livro. O relato faz com que o absurdo seja apreendido pela própria natureza da experiência de Meursault. **A experiência absurda caracteriza-se por ser difícil comunicá-la a alguém que não a esteja vivendo. O sucesso da obra de ficção de Camus reside precisamente na objetividade com que transfere da história para o leitor a vivência absurda.** Pode-se dizer, como escreveu um crítico inglês, que em seus livros o absurdo salta das páginas do romance e agarra o leitor. (Grifo meu) (BARRETO, 1971, p. 147).

De acordo com a citação, paralelo à PSGH, notamos que em *O Estrangeiro* também é solicitado um certo amadurecimento do leitor; pois, “a experiência absurda caracteriza-se por ser difícil comunicá-la a alguém que não a esteja vivendo”. Então, inevitavelmente, o leitor é provocado a sair dos limites de sua própria subjetividade e visualizar, introspectivamente, o que jaz oculto sob o visível; ver além daquilo que é habitual, cotidiano; desbravar e problematizar os sentidos além daquilo que é estabelecido pela linguagem, acusando como escrevera Holanda (1992) “de impostura o discurso convencional”.

³⁷ *Id. Ibid.* p. 37

Barthes, ao se referir à neutralidade em *O Estrangeiro*, diz ser tal narrativa diferente do testemunho, pois este gênero não tem um estilo, sendo uma descrição pautada numa “verdade” pré-estabelecida (a religião). Logo, Barthes afirma ser o testemunho contraditório aos pressupostos do *Absurdo*, afirmando algumas noções de entendimento do estilo neutro de Camus:

[...] em *O estrangeiro*, o frio verniz do estilo age como um isolante; ele corta toda e qualquer indução para pensamentos encorajadores e explicativos, e serve fielmente o absurdo como um bom cão de guarda. (BARTHES, 2004 p.47)

O que Barthes afirma não se restringe apenas a estrutura de composição da narrativa, mas está correlacionado a relação do escritor (Camus) com sua escrita, cujo modo de conceber o pensamento traz os temas intrincados a uma forma de linguagem: sem explicação, apenas observando e pondo ordem aos fatos. Barthes ainda complementa que o “estilo neutro” não se limita à “supressão dos procedimentos estilísticos”, à renúncia de “verbos e pronomes relativos” e, principalmente, a um refúgio pelo “estilo falado” (BARTHES, 2004, p. 47). Ao revés de todos estes fatores, o estilo de Camus se compreende pela simplicidade no trato de construção da narrativa e pela depuração de palavras em que “desorganiza uma explicação e faz calar uma mentira”, a mentira que todo homem está submetido ao uso irrefletido da palavra.

É nesta via que situo o leitor. Se o estilo absurdo renuncia uma explicação e cala a linguagem falaciosa, o leitor não possui nenhum recurso em que se apoiar, a não ser em sua própria existência e vivência cotidiana. A busca do leitor fica subentendida, partindo à decifração das atitudes sucessivas da tragédia e formando sua própria linha de raciocínio. Barthes afirma que é preciso reconhecer no estilo absurdo uma “estilística de consolação”; ora, a única arma que o leitor tem para compreender sua própria existência e interpretar as atitudes e a experiência narrada, é a própria descrição do Absurdo.

O leitor, ao trafegar por esta experiência estrangeira, perseguirá um relato “objetivo”, sem qualquer indução de pensamento frente aos fatos, à personalidade retratada e às atitudes ininteligíveis do personagem. Camus busca transmitir em imagens concretas os cenários imaginados, aproximando a irracionalidade do cotidiano humano à realidade do leitor, acordo que vai sendo estabelecido no fluir da narrativa. O que se manifesta ao olhar dos prováveis leitores é o “*nonsense* da criação”: a criação do mundo, a criação do homem, a criação de uma condição que o próprio leitor, cego diante da linguagem (impostora), não compreende. A narrativa é lida de maneira “fácil”, rápida e concisa, hesitando a uma explicação das situações ocorridas, e, ao mesmo tempo, dizendo por meio da irracionalidade em que os fatos se

processam: a consciência de um homem subjugada e os limites de sua liberdade esfacelada em razão de uma engrenagem que ele não entende.

3.1.2 A INTRANSITIVIDADE VERBAL

Neste tópico proponho analisar a ausência de complementaridade da linguagem existente em ambas as ficções. Os enredos das obras aqui estudadas se assemelham à estrutura de uma oração intransitiva, de cuja composição teremos a presença de um sujeito (G.H. ou Meursault), a ação de um acontecimento em desenvolvimento e, por fim, a inviabilidade do elemento verbal—isto é, a interrupção, o silêncio, a intransitividade do discurso—que insuficiente, deixa em suspenso o por dizer.

Entre o ser e o dizer se abre um hiato. Tanto Nunes (1989), quanto Holanda (1992) reconheceram o distanciamento ontológico vivenciado pelas personagens com os desígnios da linguagem. G.H., sendo essa busca constante por uma verdade, por um entendimento capaz de explicar sua experiência desagregadora, descobre que a única resposta possível está situada na sua própria realidade vivencial. E, Meursault, consciente dos limites de sua razão, “num gesto de denegação de quem percebe a carga de mentira que a linguagem comum comporta”³⁸, não busca confessar, explicar, explorar o seu ser, posto que o homem é um estrangeiro a si mesmo. Acerca disso, concordo com a assertiva de Matheus Arcaro:

O principal intento de Camus em “O estrangeiro” é explorar o absurdo da existência, personificando essa noção em Meursault. De modo simples, podemos dizer que **a existência é absurda porque não tem significado ou ordem prévia**. O absurdo, o gratuito, o incompreensível, torna equivalentes todos os pontos de vista, com acontecimentos em sequência que geram, simultaneamente, êxtase e morte (Grifo meu) (ARCARO, 2016, p. 4).

Como escreveu Matheus Arcaro, o *Absurdo* não tem uma “ordem prévia ou significado”; isso explica a própria inscrição da intransitividade verbal, pois que na consecução irracional dos eventos narrados e da fala concisa da personagem, a linguagem será reduzida, impedindo a transitividade do verbo e do seu significado. Embora seja semelhante o processo de intransitividade comparado à ocorrência do silêncio no discurso, a intransitividade verbal revela uma outra lente de percepção: a renúncia à “impostura do discurso”³⁹ apontada por ambas as personagens. Utilizo este termo com base na teorização de Lourival Holanda que acusa de impostura verbal a convenção falaciosa. A sociedade leva o indivíduo a posições contraditórias de si mesmo, submetendo-o a sentimentos e ideologias insensatas.

³⁸ Holanda (1992, p. 31)

³⁹ Holanda (1992, p. 63)

Embora Holanda (1992), em *Sob o signo do silêncio*, separe em tópicos de análise, a *impostura do discurso* e o *verbo inviável*, ambas as teorias estão intratextualmente conectadas. Tanto G.H. quanto Meursault, na sucessão dos acontecimentos, renunciam à impostura do discurso, sua mentira e seus acréscimos, por perceberem o ato de explicar não somente sua insuficiência, mas a própria sujeição do indivíduo ao convencionalismo da linguagem. Toda fala traz em si uma ética, uma ordem, um lugar regido por estereótipos e formação social. Logo, é perceptível que as personagens supracitadas fogem deste lugar-comum, optando pela supressão do discurso.

Durante o itinerário da paixão, G.H. alcança uma conscientização macro de sua própria vida, percebendo a insignificância da palavra na explicação do “ser”: “Falar com as coisas, é mudo. [...] ainda estou viciada pelo condimento da palavra. E é por isso que a mudez está me doendo como uma destituição”⁴⁰. G.H. percebe a infimidade do ato de dizer após a despersonalização sofrida no confronto com a barata, alcançando, assim, as profundezas do que é universal e inerente à vida. Do mesmo modo, estando *a posteriori* da experiência de G.H., Meursault se aproxima da personagem por revelar a mesma natureza inerente à existência humana. Todavia, Meursault é preciso e direto, apontando uma apatia às convenções, desde as primeiras linhas da narrativa, recusando o discurso retórico, psicológico e de ambiguidades de sentido.

G.H. e Meursault recusam, conscientemente, o acréscimo da palavra, pois eles sabem—ou melhor, G.H. pelo menos saberá após a experiência epifânica—que a verdade revelada pelo Absurdo é completa e fechada em si mesma, não há nada que possa adjetivá-la, descrevê-la, complementá-la, e, muitos menos, localizá-la, situá-la no tempo e espaço de seu acontecimento. Schwarz, ao falar da linguagem em Clarice Lispector, aponta o seu rompimento com a convenção a partir do processo narrativo:

Ela revela os hiatos que existem no encadeamento artificial, imposto pela inteligência e pela práxis à espontaneidade da vida; a imprevisibilidade irrompe, soberana, entre os clichês sociais e linguísticos, em seus romances e contos. (SCHWARZ *apud* SÁ, 1979, p. 132).

O crítico pontua que a autora “revela os hiatos que existem no encadeamento artificial”. Estes hiatos são a própria intransitividade do elemento verbal, a transposição da linguagem à mudez de seu eterno silêncio; pois, como estamos diante de uma busca em apreender o “ser sob linguagem”, a identidade humana, tudo se fenece no confronto com o *Absurdo*: um instante de revelação ao confrontar a barata, signo que desagrega a personagem de suas antigas leis e

⁴⁰ PSGH, p. 161.

linguagem. À vista disso, ocasiona “a imprevisibilidade [o indizível, o neutro], irrompendo, soberana, entre os clichês sociais e linguísticos”. Desta forma, a derrocada das antigas razões de G.H. cede lugar às sensações do instante existencial, deixando para atrás sua antiga identidade e moralidade, bem como a própria linguagem, pois ela é precursora dos clichês sociais.

Eu, que antes vivera de palavras de caridade ou orgulho ou de qualquer coisa. Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano—porque—porque amor é a matéria viva. [...] (Grifo meu) (PSGH, p. 66).

G.H. experimenta da “verdade” absurda que nos atravessa tanto pela perda moral de suas antigas organizações humanas, quanto pelo “ganho” do gosto insosso do nada, do silêncio: a perda “total” de sua linguagem. Sobre isso, adverte Sant’Anna (*apud* SÁ, 1979, p. 167) “a linguagem alude a possibilidade do impossível, o êxito do fracasso, a tentativa da fala diante do silêncio”. G.H., diante da visão epifânica, do indizível, de uma “tentativa de fala diante do silêncio”, mastiga a massa da barata, buscando “transcender”, obter uma resposta satisfatória, redentora, diante da absurda revelação desagregadora.

Entretanto, ao seguir o processo de conhecimento de si e do mundo que lhe cercava, G.H. conclui que o neutro, a vida primária redescoberta na presença simbólica da barata, é a sua realidade irreduzível. Essa realidade é escassa de palavras, sendo impossível apreender a “verdade” vista e experienciada: “Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava”. O abismo é a falta de ligação entre a racionalidade humana e o desejo de compreensão de G.H. para com a realidade vista e vivida, a qual “prescinde de palavras e de pensamento” (PSGH, p. 112).

A intransitividade verbal não está justificada apenas em um recorte da narrativa, mas no próprio processo de itinerância de G.H., o qual se dá em *ritos de passagem*⁴¹, como foi mostrado no capítulo anterior: o “pré-clímax” (antes do confronto); o clímax (o confronto epifânico com a barata) e o pós-clímax (a conscientização de G.H.). A intransitividade é a interrupção que surge no encadeamento desses ritos de passagem, quando a personagem não vê mais razão na sua busca pela palavra, aceitando o indizível como meio de capturar o “ser” redescoberto.

Como foi explanado, anteriormente, em *A Paixão Segundo G.H.* há uma pulsão irrefreável do dizer, caminhando ao seu silêncio irremediável; já em Camus há uma pulsão lúcida, ponderada, precisa do dizer, meio de por coesão à realidade engendrada. A intransitividade verbal, em *O Estrangeiro*, é pronunciada pelo “não”, pela recusa de Meursault

⁴¹ Sant’Anna (2013, p. 133)

de dar voz a “impostura do discurso”. Expondo a luta do leitor frente ao *verbo inviável*, Holanda me motiva a concordar com a seguinte assertiva, suscitada em sua análise de *O Estrangeiro*: “o confronto com o mundo gera o conflito a que o texto tenta resolver, já pela forma: domar a expressão, de modo a impedir à lucidez, a ilusão; (...)”. (HOLANDA, 1992, p. 86).

Holanda, neste excerto, pontua o que tantas vezes foi dito neste trabalho: Camus depura a linguagem por ter consciência de que este valor formal expõe o homem a situações e discursos contraditórios. O ato de “domar a expressão” é de não ceder a sentimentos e “verdades” irracionais. Sobre isso, Barreto (1971, p. 53) adverte: “Precisamos viver e pensar com as nossas contradições. Descobrir se é preciso aceitar ou recusar as coisas”. É esta proposta de Camus em *O Estrangeiro* “impedir à lucidez, a ilusão”. E essa ideia só resiste no romance através da forma intransitiva, cuja busca é de depurar a linguagem de seus excessos.

A proposta de Camus, em *O Estrangeiro*, simultânea a de Clarice em a PSGH, revela, pela forma, o silêncio final vivenciado pelo homem (escritor (a) e protagonista) em tensão com a linguagem. No entanto, Camus projeta sua narrativa pela coesão e concisão, construindo meios concretos ao confronto do *Absurdo* firmado entre o homem e o seu mundo. Clarice, utilizando de uma linguagem experimentativa, aprofunda na forma o embate vivido entre o homem e sua “realidade” num estilo ritmado por complexidades, tratando uma temática, uma realidade que em si mesma já é complexa. Entretanto ambos lutam com a palavra e com aquilo que ela tenta: dizer; extinguindo da forma a ilusão do “verbo inviável”.

3.1.3 A CONSCIÊNCIA IMANENTE DE VIVER

Primeiro, é necessário sabermos o conceito de imanência. Segundo a Filosofia a imanência é “o caráter daquilo que tem em si o próprio princípio e o fim”⁴². A importância de trazer tal conceito se deve ao fato de eu acreditar que é a esta filosofia de vida que ambas as personagens nos levam a repensar. Quando eu entendo que a origem de minha existência está em tudo o que existe e não além de minha condição (transcendência), eu deixo de lado as esperanças e passo a viver a própria vida naquilo que ela é, na sua continuidade infinita de ser, uma vez que a vida nunca se acaba o que se finda é a individualidade humana. Trago esta fundamentação, para dizer que o homem detém e rege suas próprias perguntas e respostas, pois que embora não negue a presença de Deus, ele é alheio ao eterno, sendo o próprio autor de suas escolhas e atitudes. O homem precisa adquirir clarividência frente aos limites dos muros do absurdo, uma vez que tudo o que existe já está dado na condição humana.

⁴² Imanência. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/imanência>. Acesso: 12/01/2019.

É de acordo com essa ideia que situo as personagens: Meursault e G.H., uma vez que ambas se desvinculam de antigos valores: Deus, transcendência, sociedade, moral humana e passam a viver a vida em imanência, em “gratuidade”⁴³. Utilizo esse último conceito com base em Camus (2018), pois a “gratuidade é viver a vida sem apelos, sem esperanças e ilusões”. Ser gratuito é não esperar mudanças sobrenaturais, nem tampouco acreditar em ideais absolutos, divinos. Ao invés da esperança de um futuro impossível, a compreensão de um tempo presente como única possibilidade ao ser humano; ao invés de um Deus transcendente, o conhecimento de que todas as coisas manifestam a “substância” do “ser” em imanência; ao invés do desespero de achar que o homem está perdido e nada mais resta a ele nesta vida, a necessidade cada vez maior de viver, sabendo que os únicos “Deuses” possíveis ao homem é o Tempo e o Acaso.

G.H., ao experimentar as profundezas daquela revelação, iniciada dentro de um quarto de empregada e finalizada em um confronto vertiginoso com a massa da barata, viu todos seus antigos valores e moralidades desabarem, especialmente sua antiga compreensão sobre o futuro e suas falsas esperanças:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e século dentro de uma lama[...]. Abria-se em mim, com lentidão de portas de pedra, abria-se em mim a larga vida do silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata imobilizada. **E que seria a mesma em mim! se eu tivesse coragem de abandonar... de abandonar, meus sentimentos? Se eu tivesse coragem de abandonar a esperança.** [...] A esperança—que outro nome dar? —que pela primeira vez eu agora iria abandonar, por coragem e por curiosidade mortal. (Grifos meus) (PSGH, p. 56, 57).

Em uma fala sequenciada pelo pronome subjuntivo “se”, expressa-se a incerteza e a dúvida da personagem diante daquela experiência sublime. G.H. ao contemplar a inexpressividade da vida, sem as emoções humanas, vivencia o próprio “deserto da vida”; sem linguagem, sem moralidades e sem quaisquer falsas esperanças. A personagem, dentro do quarto da empregada, experienciou a desintegração, a descoberta e, conseqüentemente, a conscientização de sua própria vida, pois a descoberta imanente de si mesma é a impossibilidade de obter uma verdade integral de si e do mundo:

De repente era isso. **Eu estava entendendo que “pedir” eram ainda os últimos restos de um mundo apelável que, mais e mais, se estava tornando remoto.** E se eu continuava a querer pedir era para ainda me agarrar aos últimos restos de minha civilização antiga, agarrar-me para não me deixar ser arrastada pelo que agora me reivindicava. E ao quê —**num gozo sem esperança**—eu já cedia, ah eu já queria ceder—ter experimentado já era o começo de um inferno de querer, querer, querer... A minha vontade de querer era mais forte do que a minha vontade de salvação? (Grifo meu) (PSGH, p. 73 e 74).

⁴³ Utilizo este conceito com base em Camus (2018, p. 104), cujo pensamento demonstra que uma consciência gratuita deve aceitar viver sem apelos, se divorciando de falsas esperanças e ilusões.

A personagem percebe que “pedir” é desnecessário, pois ainda seria se agarrar as falsas esperanças a um mundo apelável. Portanto, se desagregando de qualquer lógica racional, desejos e certezas absolutas, G.H. começa a vivenciar, “num gozo sem esperança”, a sua identidade imanente que se apresenta neutra e escassa de palavras. Suas antigas explicações e justificações, a partir deste encontro existencial, são esfaceladas, uma vez que o instante de autoconhecimento lhe revela a vida no seu contínuo processo de viver; ou seja, não é mais depositar esperanças no futuro, nem tampouco viver sob o regime de “um mundo apelável”. A vida para G.H., através de seu itinerário da Paixão, deve ser vivida numa constante atitude no tempo do presente: “[...] chegara o instante de realmente não transcender mais. E de ter já o que anteriormente eu pensava que devia ser para amanhã. ” (PSGH, p. 163).

Essa realidade neutra que G.H estava experimentando é a nossa condição imanente: sem acréscimos de palavras, sem justificativas, explicações, sem transcendência, sem falsas esperanças, apenas a gratuidade do viver e do ser. Como escreveu Camus a respeito do sentimento *Absurdo*: “esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças **de uma pátria distante** ou **da esperança de uma terra prometida**. ” (Grifos meus) (CAMUS, 2018, p. 9). A personagem, dissolvida de sua pátria antiga, e a perda irremediável de seus valores, passa a viver sua individualidade de maneira neutra e gratuita.

Acerca disso Massaud Moisés afirmou que esse “sentimento do gratuito”⁴⁴ transforma as personagens clariceanas em representações simbólicas do ofício de viver, revelando sua humana condição. Para que G.H. alcançasse esta potencialidade de ser mais gratuita em pensamentos e atitudes, ela deveria passar pelo processo de conscientização imanente de viver. Isto é, ver a vida, a realidade existente como única possibilidade ao homem; perceber o tempo presente como única fonte inesgotável à razão humana, uma vez que o passado foi o nosso presente e o futuro será ainda o nosso presente. E, por fim, obter a concepção do “ser”, da vida não mais em transcendência, mas em imanência. Devido a isto é que concordo com G.H. quando ela invoca o nome de Deus: “[...] A nostalgia não é do Deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que não somos bastante; sentimos falta de nossa grandeza impossível [...]”⁴⁵.

Assim, a gratuidade que busco identificar está centrada nos pensamentos e atitudes das personagens. Isto é, G.H. sofre uma mudança de conduta depois do instante existencial, assumindo uma ação sem emoção, bem como a despersonalização de seus valores; já Meursault, desde as primeiras linhas de seu relato, é neutro e indiferente às circunstâncias e contingências:

⁴⁴ Massaud Moisés *apud* (SÁ, 1979, p. 44 e 45)

⁴⁵ (PSGH, p. 150)

Pouco depois, o patrão mandou chamar-me e, no momento, fiquei aborrecido porque pensei que ia dizer para telefonar menos e trabalhar mais. Não era nada disso. Declarou que ia falar-me de um projeto ainda muito vago. Queria apenas saber a minha opinião sobre o assunto. Tencionava instalar um escritório em Paris, para tratar naquela praça de seus negócios, diretamente com as grandes companhias e perguntou-me se eu estava disposto a ir para lá. [...]

Disse que sim, mas que, no fundo, tanto fazia. Perguntou-me, depois, se eu não estava interessado em uma 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. Mostrou-se descontente, ponderando que eu respondia sempre à margem das questões, que não tinha ambição e que isto era desastroso em negócios. (Grifo meu) (*OESTRANGEIRO*, p.46)

Nesta passagem, como em diversas partes da narrativa de *O Estrangeiro*, a atitude gratuita reveste a vida e as decisões do personagem Meursault. A noção de gratuidade se apresenta no descompromisso e falta de ambição da personagem com situações e questões que não condizem com o verdadeiro dilema moral-existencial, ao qual todos nós estamos submetidos: existir e morrer. A gratuidade é viver a vida sem apelação, à margem de questões que não supre a busca do ser-humano por respostas; é uma forma de renúncia do pensamento a prestígios e valores ilusórios, uma vez que não saciam os nossos desejos de felicidade e liberdade, sendo a atualidade presente a nossa única certeza.

Barthes (2004, p. 47), a respeito dessa noção, discute as atitudes e o próprio estilo da narrativa de Camus, dizendo que a obra *O Estrangeiro* se torna gratuita, porque “não se pode extrair nada, a não ser a evidência e a descrição do absurdo, uma obra resistente, pura e solitária”. Esta noção é evidente em *O Estrangeiro*, mas não é em a PSGH. Isto é, em *O Estrangeiro*, além da gratuidade de pensamentos e atitudes, perceberemos um estilo simples sem ênfase, justamente, na busca de dar visibilidade ao *Absurdo* da existência.

Durante todo o dia, havia o meu recurso. Acho que tirei o melhor partido possível desta ideia. Avaliava a minha situação e obtinha destas reflexões o melhor dos rendimentos. [...]. No fundo, não ignorava que tanto faz morrer aos 30 ou aos 70 anos, pois, em qualquer dos casos, outros homens e outras mulheres viverão, e isso durante milhares de anos. Afinal, nada mais claro. Hoje, ou daqui a 20 anos, era sempre eu quem morria. [...]. A partir do momento em que se morre, é evidente que não importa como e quando. Portanto—e o difícil era não perder de vista tudo o que este, “portanto” representava em matéria de raciocínio—portanto, o melhor era aceitar a rejeição do meu recurso. (Grifos meus) (*OESTRANGEIRO*, p. 112)

Nesta passagem podemos comprovar a ideia estabelecida por Barthes, uma vez que por meio de uma descrição pura e sem ênfase, o absurdo, silenciosamente, se infiltra nas relações do personagem com sua realidade. O que se expressa claramente é a lucidez de Meursault diante da morte, pois tanto fazia morrer aos 30 ou 70 anos, a morte era inevitável e é a única certeza humana. Por meio da morte, o homem experiencia sua liberdade, pois que ele deixa de estar submisso a um sistema e individualidade. A forma de Camus é de ilustrar as atitudes de Meursault de modo neutro, opaco e sem qualquer ilusão diante das situações-limites. Embora,

durante o seu encarceramento, Meursault rejeite, por diversas vezes, a presença do capelão ou de qualquer pessoa que viesse o preencher de falsas ilusões, é acometido por um instante de esperança de que seu recurso de redução da pena fosse aprovado. No entanto, o personagem não cede às alegrias insensatas e volta a racionalizar, de maneira resignada, diante do absurdo que o cerca. Não há salvação para o homem que reconheceu o absurdo da vida; o seu consolo é a certeza do momento presente.

Toda experiência de Meursault fixa-se no presente e nos instantes que transcorrem suas impressões. Os fatos se tornam densos, pois o contato do homem com a realidade vivencial nunca é simples, mas complexa, repleta de sentidos, percepções e contingências. Diante da gratuidade do personagem aos fatos que se processam, Meursault está submisso ao Tempo e ao Acaso, princípios do absurdo diante dos limites da racionalidade humana.

Observei outra coisa debaixo do sol: não é o mais veloz que ganha a corrida, nem é o mais forte que vence a batalha. O pão não é para os mais sábios, nem as riquezas para os mais inteligentes, nem o favor para os mais cultos, porque tudo depende do **tempo e do acaso**. (Grifo meu) (BÍBLIA, Eclesiastes, 9, 11).

Essa passagem contribui com o meu pensamento, porque dialoga com a filosofia de vida de cada personagem. O que rege a vida de G.H. e Meursault são as contingências. Por mais que G.H. tenha feito de sua busca um itinerário, um labirinto, a verdade descoberta converge com a mesma atualidade de Meursault, posto que as falsas esperanças construídas se chocam perante os muros do absurdo, nas quais a única possibilidade é viver a vida na sua gratuidade. G.H., assim como Meursault se “deseroizam”, passando a viver a vida na gratuidade da ação, destituída de qualquer valor ou acréscimo (linguístico, metafísico ou social). Embora Meursault, desde o início, demonstre consciência entre o seu caráter e a evolução dos acontecimentos, G.H., por meio do itinerário alcançará essa conscientização, conquistando uma condição neutra e gratuita daqueles que vivenciaram e continuam a vivenciar uma experiência absurda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Início minhas considerações com um pequeno excerto de um dos textos do “Diário de viagem”, de Albert Camus:

“Não existe pátria para quem desespera e, quanto a mim, sei que o mar me precede e me segue, e minha loucura está sempre pronta. Aqueles que se amam e são separados podem viver sua dor, mas isso não é desespero: eles sabem que o amor existe. Eis porque sofro, de olhos secos, este exílio. Espero ainda. Um dia chega, enfim...”
(Albert Camus – “Do mar bem perto”)

A proposta deste trabalho de aproximar, diferenciar, correlacionar, tecer comparações acerca das presentes obras estudadas, visou, primeiramente, compreender a construção da existência de cada protagonista. Ao longo de meus estudos, fui percebendo outras peculiaridades, que, de certa forma, estão amalgamadas às existências das personalidades narradas: os significados oriundos da subjetividade particular de cada indivíduo e a ética subjacente as escrituras literárias, advindas com as experiências pessoais de cada autor. Referente a este último ponto, Bakhtin complementa que o juízo ético é indissolúvel à tessitura literária, no qual se confunde aos objetos estéticos, selecionando-os e ornando-os na transmissão de uma realidade que preexiste à criação artística. Para o autor: “A atividade estética[...] enriquece-as e complementa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos” (BAKHTIN, 2002, p. 33).

À vista disso, foi diante de realidades distintas, porém de problematizações semelhantes, que Albert Camus e Clarice Lispector se debruçaram, nos levando a perceber o dilema moral existente entre o homem e o seu mundo; entre a razão e a emoção; “entre o artista e o seu cenário”⁴⁶. O excerto que introduz estas considerações, ao invés de se opor ao processo de subjetividade do homem na nossa modernidade, traça uma nova compreensão do homem e sua realidade, em que o impulsiona a seguir em frente, mesmo diante de contradições e frustrações.

O filósofo nos aconselha à lucidez, pois que “não há pátria para quem se desespera”; não há motivo para o desespero se o homem tiver consciência de seu exílio existencial. É preciso que o homem reconheça no silêncio, no sofrimento, na dor possibilidades de uma possível felicidade. Só perante a angústia, procedente das frustrações humanas diante do *Absurdo*, que novos desafios podem ser traçados como meios de sobrevivência e superação. O sujeito é chamado a raciocinar sua condição existencial frente aos desejos da convenção: relações sociais, individualidade, consumo de bens e demais valores.

Atribuo uma possível resposta às múltiplas interpretações que o estudo de ambas as obras literárias, *A Paixão Segundo G.H.* e *O Estrangeiro*, inconscientemente, manifestam.

⁴⁶ *O Mito de sísifo*, 2018, p. 21.

Diante da angústia que o sujeito contemporâneo está condicionado, o seu desamparo frente a dilemas morais que ele não entende, bem como o esvaziamento de respostas do mundo às suas necessidades de conhecimento e autoconhecimento, faz-se necessária uma “economia psíquica”⁴⁷. Utilizo tal conceito, referenciando Denise Deschamps que busca aproximar o homem de suas escolhas e pensamentos, levando-o a se reconhecer como “sujeito psíquico”, passível de desejos e desequilíbrios emocionais inconscientes.

Portanto, tal conceito urge como possibilidade de solucionar a angústia e a frustração do homem na contemporaneidade, possibilitando-o, diante de sua condição de ser sujeito social e psíquico, a estar mais gratuito frente a vida. Somos condicionados a uma série de “ideais sociais de aceitação”, e agir conforme Meursault e G.H. é reencontrar um novo sentido de se estar-no-mundo; é diminuir essa angústia do desejar e buscar estar mais consciente diante das exigências e contingências da vida. É viver a vida como ela se apresenta, nos seus momentos de excesso e nos seus momentos de vazio.

O *Absurdo* vivenciado em ambas as narrativas, não pode ser visto como um fim, mas, sim, como um ponto de partida, uma vez que todos os homens podem ser um “Sísifo feliz”⁴⁸, aprendendo a carregar sua própria pedra sem esperar nenhuma mudança, nem força sobrenatural, quanto menos falsas moralidades. A lucidez é o regime de felicidade do homem. A filosofia camusiana desempenha, portanto, um conhecimento harmônico, cujo raciocínio une duas forças que, aparentemente, estavam separadas: a paixão (vivida no itinerário de G.H.) e a razão (retratada nas atitudes de Meursault). No entanto, ambas estão próximas, e é por meio dessa conciliação, da harmonização dessas forças que poderemos sobreviver “de olhos secos, a este exílio”, não mais esperando, no decorrer das gerações humanas, uma resposta ilógica do mundo aos nossos anseios cruéis. O homem melhor vive sem esperar algo além do concreto, e se reconcilia com a vida por tomar essa atitude.

Mas toda a questão é saber se podemos viver com nossas paixões, se podemos aceitar sua lei profunda, que é queimar o coração que elas ao mesmo tempo exaltam. [...]. A crítica ao racionalismo foi feita tantas vezes que parece não haver mais o que dizer. (...). No plano da história, essa constância de suas atitudes ilustra a paixão essencial do homem dilacerado entre sua atração pela unidade e a visão clara que pode ter dos muros que o encerram. (CAMUS, 2018, p. 35).

Diante dos muros da razão é que situo ambas as personagens, pois que, ao vivenciar, junto com elas, uma simultânea tensão entre a razão e o absurdo da realidade, pude perceber

⁴⁷ Ideia atribuída por Denise Deschamps, em “Psicanálise e a frustração”, na resolução dos problemas psicológicos do homem na modernidade. A economia psíquica é um princípio de refrearmos os nossos impulsos instituais na busca de superarmos nossas angustias.

⁴⁸ O Mito de Sísifo (2018, p.124)

um fraturamento entre a subjetividade desses indivíduos e a realidade prática. Assim, só através de uma experiência absurda as personagens puderam alcançar uma semelhante ótica de vida, em que o mundo e seu estar-presente-nele comungavam de uma mesma fonte.

Diante de singulares confrontos, porém transformadores, o *Absurdo* se instala, silenciosamente, nas atitudes, na cena, nas paisagens, no silêncio, na linguagem, em todos os aspectos construtores da existência, levando-me através da palavra literária, do drama existencial, a explorar as contradições e angústias despertadas no coração do homem. Ambas as personagens vivenciam acontecimentos irreduzíveis como dores, consequências, contingências, transformações e descobertas como possibilidade de se autoconhecerem, embora sejam arrastadas a uma consecução de acontecimentos e descobertas inesperadas.

G.H. percorre todo um contraste social, um saber psicológico, ontológico e escatológico na continuação da metamorfose que se perfazia dentro dela; já o personagem Meursault, situado, paralelamente, à experiência de G.H., representa a experiência ficcional da lucidez: um indivíduo que já passou pela “metamorfose” e reconhece sua solidão. Certo de si mesmo e de seus sentimentos, Meursault denuncia, pela revolta, o seu silêncio às convenções contraditórias, bem como sua indiferença a sentimentos e moralidades, as quais ele não entende. Meursault e G.H. aproximam-se, pois que reconhecem na realidade convencional sua face neutra como ela é, sem o acréscimo da linguagem: “ao homem cabe tudo viver de forma consciente”, assim escreveu Camus. Logo, é necessário equilibrar sentimentos e razões na busca de uma conduta lúcida, sem o automatismo da palavra depositária da convenção.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda, 1999.
- AMARAL, Emília. *O leitor segundo G.H.: uma análise do romance A Paixão Segundo G.H. de Clarice Lispector*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ARCARO, Matheus. *A literatura como possibilidade ontológica do homem*. *Literatura br*, São Paulo, outubro.2016. Disponível em: <http://www.literaturabr.com/2016/10/26/a-literatura-como-possibilidade-ontologica-do-homem/>. Acesso em 09 de agosto de 2018.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética* (trad. Aurora F. Bernardini). São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARRETO, Vicente. *Camus: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Alvaro, editor S.A., 1971.
- BARTHES, Roland. *Inéditos, vol.2: crítica* (trad. Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fonte, 2004.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo* (trad. Ana Maria Scherer). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio* (Trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 10ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.
- CAMUS, Albert. *A inteligência e o cadafalso e outros ensaios*. Tradução de Manuel Costa Pinto e Cristina Murachco. 4ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record. 1957.
- CASTELLO, José. A zoeira do real. In: *A Literatura na poltrona*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- DESCHAMPS, Denise. *A psicanálise e a frustração*. RedePsi, São Paulo, Abril. 2008. Disponível em: <<http://www.redepsi.com.br/2008/04/28/psican-lise-e-a-frustra-o/>>. Acesso em 12 de outubro de 2018.
- DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu; MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 33ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- DIOGO, Américo António Lindeza. A coisa, o objecto, o outro. In: *Da vida das baratas: uma leitura da Paixão Segundo G.H., de Clarice Lispector*. Portugal: Angelus Novus, 1993.
- DUFRENNE, Mikel. Linguagem e poesia. In: *O Poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FERNANDES, Isabela. *A ficção literária como imagem e máscara*. Rubedo, 1999. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/mascara.htm>>. Acesso em: 13 de julho. 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France. (Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio). 5ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. (Org. Roberto Machado). 5ª edição. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2017.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio*: Vidas Secas e O Estrangeiro. São Paulo: EDUSP, 1992.
- HOLANDA, Lourival. *Literatura e psicanálise*: o desejo tornado letra. Recife (PE): UFPE (no prelo).
- GOTLIB, Nádía. A Paixão segundo G.H. In: GOTLIB, Nádía. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora ática, 1995.

- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.
- LEBRUN, Gerard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MOSER, Benjamin. Clarice, uma biografia. Trad. José Geraldo Couto. 1ªed. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- NUNES, Benedito. A Paixão de Clarice Lispector. In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, Benedito. *A Clave do poético*. Victor Sales Pinheiro (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OLIVEIRA, Jorge Leite de. *Texto acadêmico: Técnicas de redação e de pesquisa científica*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PEREIRA, Lucia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia: Fundação Biblioteca Nacional, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, LEYLA. Promessas, encantos e amavios. In: *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- REYNOLDS, Jack. *Existencialismo*. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- RIBEIRO, B. C. Débora. *A teoria em cena: o valor e a má-fé na literatura de Jean Paul Sartre. Literatura e autoritarismo*, Santa Maria- RS, 2008. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num18/art_08.php. Acesso em: 27 de janeiro de 2019.
- ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto reflexiva de Clarice Lispector*. São Paulo: editora UNESP, 2002.
- SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Com Clarice: Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti*. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Traduções de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte e Bento Prado Júnior. 3ª ed. São Paulo: Nova cultura, 1987.

SCHLAFMAN, Léo. Clarice e a crise da palavra In: *A verdade e a mentira: novos caminhos para a Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. 5ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaios sobre clarice Lispector*. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VOGT, Carlos. Que mistério tem Clarice In: *Crítica Ligeira*. São Paulo: Pontes, 1989, p. 77-80.

WOOLF, Virginia. *A arte do romance*. (Trad. Denise Bottmann). Porto Alegre (RS): L&PM POCKET, 2018.